

Cahier pédagogique

(A)pollonia

d'après Euripide, Eschyle, Hanna Krall
et Jonathan Littell /// Krzysztof Warlikowski



Théâtre de la Place
29 > 31 octobre 2009

THEATRE DE LA
PLACE

*«Celui qui a caché les Juifs sera le seul à être puni.
Si c'est vous, votre fille vivra.
Si c'est votre fille, vous vivrez.
Alors ? ...
Il vous suffit de dire, c'est moi, ma fille n'en savait rien.»*

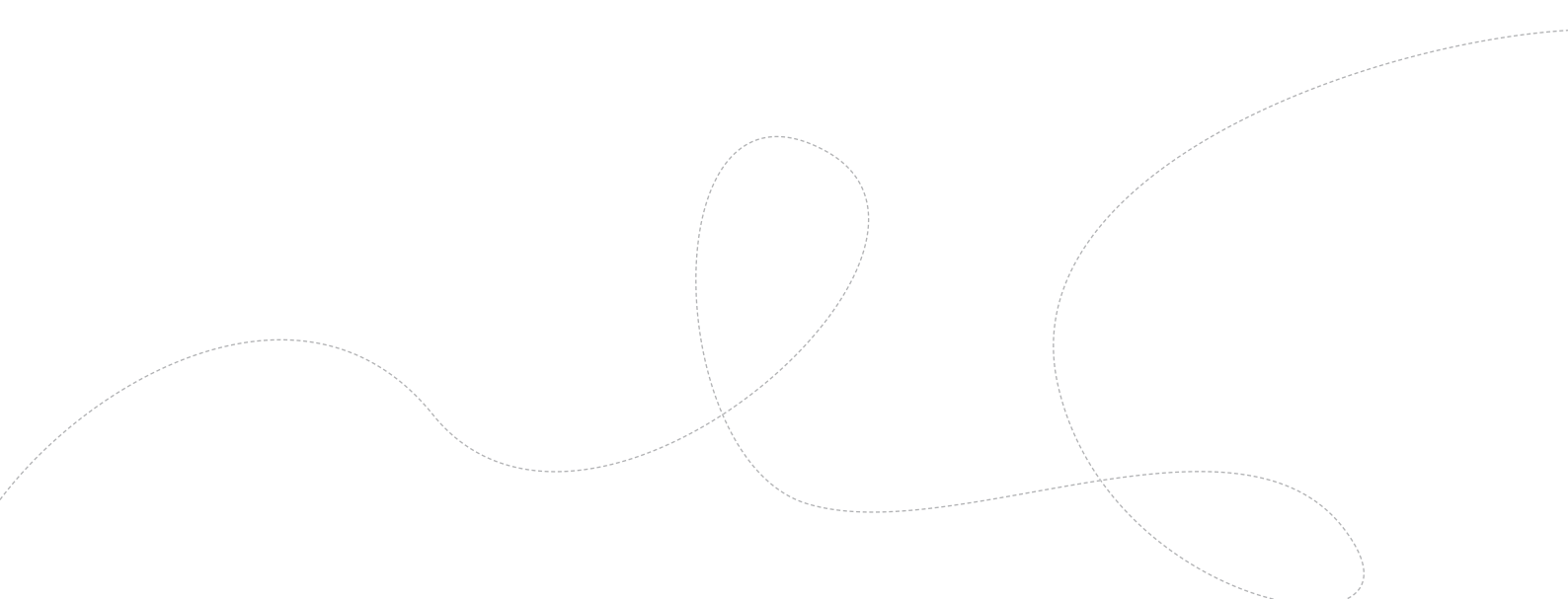
Un officier allemand.



Table des matières

Note d'intention	p.5
Chapitre 1 : Krzysztof Warlikowski	p.6
Krzysztof Warlikowski : repères biographiques	p.7
Le théâtre de Warlikowski	p.8
1. Des personnages écorchés	p.8
a) Des écorchés vifs	
b) Corporalité : corps nus et corps travestis	
c) L'amour et les larmes	
d) La jeunesse face aux désastres et déceptions du monde	
2. Des lieux publics et anonymes	p.10
a) La salle de bains	
b) L'horizontalité	
3. Krystian Lupa, Jerzy Grotowski, Peter Brook et Giorgio Strehler : héritages	p.10
4. William Shakespeare	p.11
Entretiens avec Krzysztof Warlikowski	p.12
Chapitre 2 : l'(A)pollonia de Krzysztof Warlikowski	p.20
Structure d'Apollonia	p.22
Résumé de la pièce	p.23
(A)pollonia, un titre à deux dimensions : les dimensions juive et antique	p.25
Les œuvres de référence	p.26
1. Les Bienveillantes de Jonathan Littell	p.26
2. Elizabeth Costello de J.M. Coetzee	p.27
3. Pola de Hanna Krall	p.28
4. L'Orestie d'Eschyle	p.29
5. Iphigénie à Aulis et Alceste d'Euripide	p.29
6. Marcin Swietlicki	p.30
7. Andrzej Czajkowski	p.30
6. Rabindranath Tagore	p.31
6. Hans Christian Andersen	p.31

Petit index des familles antiques	p.32
L'histoire : un éternel recommencement	p.35
1. Le sacrifice	p.35
2. Bourreaux et victimes	p.36
3. Vengeance et punition	p.36
4. Question du prix de la vie	p.36
5. Des sentiments nobles et purs	
Décor sonore : intervention de la musique live	p.37
Scénographie d'(A)pollonia	p.38
Distribution	p.39





Note d'intention

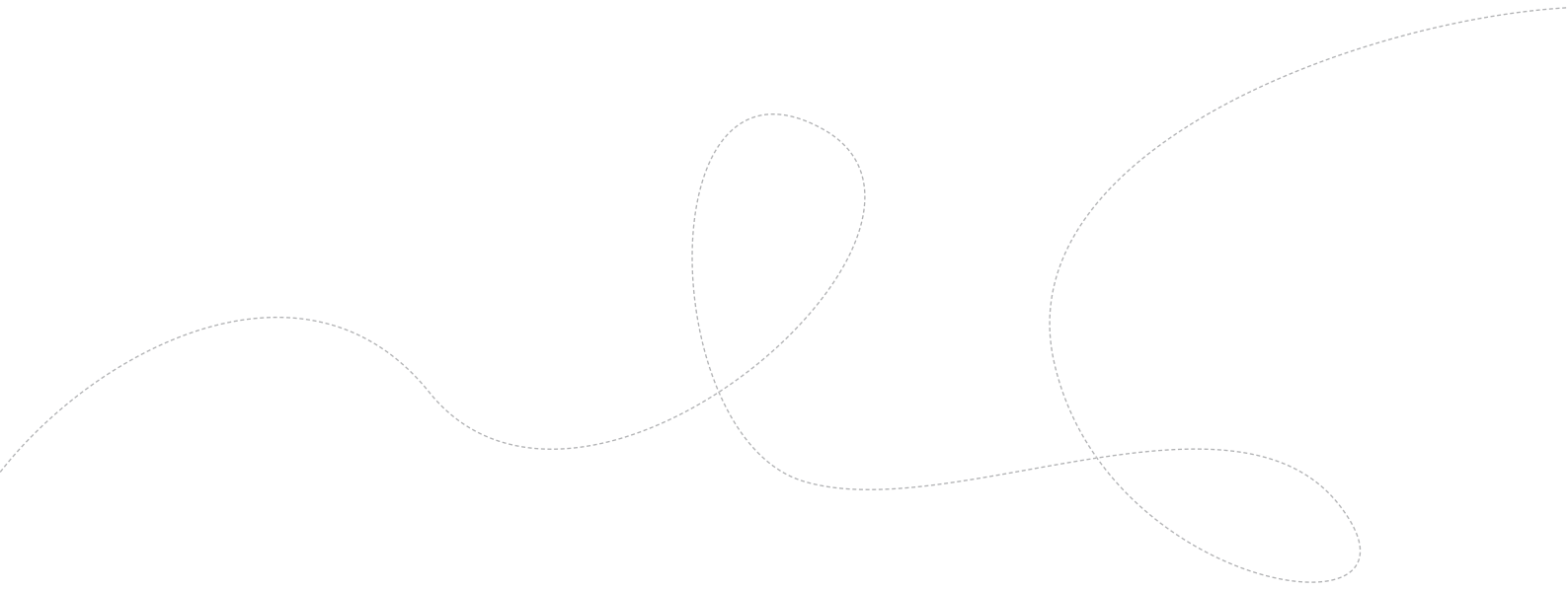
« Le nouveau projet de Krzysztof Warlikowski repose sur des textes antiques et contemporains, plus précisément sur des fragments de tragédies d'Euripide *Alceste*, *Iphigénie à Aulis*, *Héraklès furieux*, et de l'*Orestie* d'Eschyle. Il s'inspire également du texte *Apollonia* de l'auteur contemporaine juive Hanna Krall. Le scénario, étant une compilation érudite de plusieurs textes, comprend également des extraits de romans tels que *Les bienveillantes* de Jonathan Littell et *Elisabeth Costello* de J.M. Coetzee, et des fragments de la pièce de Rabindranath Tagore *The Post Office*.

(...)

Explorant divers aspects de l'offrande, Krzysztof Warlikowski opère un contraste frappant entre un sacrifice forcé et un sacrifice volontaire (*Iphigénie* et *Alceste*). Il remet également en doute le « caractère sacré » du sacrifice volontaire. Les bourreaux élaborent des théories grandiloquentes sur le fait de tuer, essayant de trouver une justification possible à leur conduite – ils évoquent les ordres reçus, ils songent à la nécessité historique. Mais il est difficile d'accorder le pardon aux bourreaux.

Chose inattendue, le problème de la faute et du pardon reçoit, dans le dernier spectacle de Warlikowski, un visage nouveau et complémentaire : la vengeance. C'est pourquoi on y trouve les personnages de Clytemnestre et d'Oreste, ainsi qu'Agamemnon qui parle à travers le texte de Littell. »

Nowy Teatr, Février 09



Chapitre 1 :

le théâtre de Krzysztof Warlikowski



Krzysztof Warlikowski : repères biographiques

Krzysztof Warlikowski débute comme metteur en scène en 1989 après des études de philosophie et d'histoire à Cracovie, puis d'histoire du théâtre à la Sorbonne à Paris. De retour à Cracovie, il devient l'assistant d'un des plus grands hommes de théâtre du pays, Krystian Lupa.

Il signe ses premières réalisations au Théâtre de Cracovie avec *Nuits blanches* de Fedor Dostoïevski et *L'Aveuglement* de Elias Canetti.

Dans ses premières réalisations, on peut voir son intérêt pour la meilleure littérature dramatique : avant tout William Shakespeare (dont il a déjà monté 10 pièces !), Bernard-Marie Koltès, Sophocle, Euripide, Sarah Kane et Tony Kushner. Dès le début, dans *Le Marchand de Venise* (1994) apparaît l'un des plus importants thèmes du théâtre de Warlikowski : son intérêt pour la question juive, lue à travers la perspective de l'Holocauste.

À Varsovie, ses spectacles et leurs références à la réalité de la société polonaise et à ses changements provoquent de vives réactions : *Hamlet* (William Shakespeare), *Oczyszczeni/Purifiés* (Sarah Kane), *Bachankti/Les Bacchantes* (Euripide), *Burza/La Tempête* (William Shakespeare), *Dybuk/Le Dibbouk* (Sholem An-Ski et Hanna Krall), *Krum/Kroum l'ectoplasme* (Hanokh Levin), *Anioty/Angels in America* (Tony Kushner).

Ces pièces sont accueillies partout en Europe et dans les plus grands festivals internationaux dont Avignon. En Belgique, on a pu découvrir *Dybuk/Le Dibbouk* au Théâtre de la Place à Liège en 2006, les *Bachankti/Les Bacchantes* au Singel à Anvers et *Oczyszczeni/Purifiés* au KunstenFestivaldesArts en 2004.

Krzysztof Warlikowski collabore avec des compagnies de Stuttgart, Bonn, Hanovre, Nice et Amsterdam. Depuis 2000, il met en scène des opéras à Varsovie (notamment *Don Carlos* de Verdi), à Paris (*Iphigénie en Tauride* - Gluck), à Munich (*Eugène Onéguine* - Tchaïkovski) et à Bruxelles (*Médée* - Luigi Cherubini à La Monnaie en 2008).

L'année 2007 a été particulièrement consacrée à la tournée d'*Anioty 'w Ameryce/Angels in America*, adaptation de la pièce de Tony Kushner présentée au Festival d'Avignon. La même année, il a triomphé partout en France.

Krzysztof Warlikowski entretient des liens étroits avec le Théâtre de la Place. Il est d'ailleurs l'un des metteurs en scène associés au réseau Prospero (Projet pluriannuel de coopération culturelle 2008/2012, entre Rennes (France) – Liège (Belgique) – Modène (Italie) – Berlin (Allemagne) – Lisbonne (Portugale) et Tampere (Finlande).

Dans ce cadre, il créera à Liège, au Théâtre de la Place, sa prochaine production en mars 2011.

Le théâtre de Warlikowski.¹

1 - Des personnages mis à nus

a) Des écorchés vifs

Dans la post-face du livre consacré au théâtre de Warlikowski, Georges Banu avance un mot : théâtre écorché. Ce terme, qui s'est imposé comme une évidence, n'a pas été rejeté par le metteur en scène. « *Que sont ces personnages arrachés à eux-mêmes, ces amants en quête d'amour, ces égarés qui ne retrouvent pas le chemin du retour sinon, justement, des écorchés vifs ?* »²

Les personnages que nous rencontrons dans le théâtre de Warlikowski sont mis à nus, dépouillés de leur enveloppe protectrice, de leur peau. Il ne nous montre pas seulement des hommes. Il nous montre la matière dont ils sont faits : viscères, sang, artères, organes. Ils sont exposés sans protection : à la fois blessés et intouchables tant ils sont « à vifs ».

Cette métaphore du héros blessé est le symbole du mal de vivre, du destin qui s'acharne, qui dépouille puis jette l'homme affaibli et vulnérable en pâture au monde.

« *Le moindre geste les blesse, et seule, parfois, la parole les apaise.* »³

b) Corporalité : corps nus et corps travestis

La peau semble être une donnée importante dans le théâtre de Warlikowski.

La peau comme révélateur de tout ce qu'elle englobe : les organes, le sang ... qu'elle tente de protéger, mais qui toujours finit par craqueler.

La peau symbole de nos déchirures et nos faiblesses. « *A force d'être distendue, la peau se déchire, l'identité s'effrite, une béance s'ouvre et ils ne peuvent plus avancer que vers l'anéantissement d'eux-mêmes.* »⁴

Nous voilà plongés au cœur de la matière, aux tréfonds du corps humain. Tout est physique dans le théâtre de Warlikowski. Mais jamais obscène. « *Tout est physique, sans être clamé, tout est concret, sans être grossier. La matière est là, toujours, mais nullement suffocante, étouffante, banale.* »⁵

L'élégance du désespoir. La splendeur du corps décharné. Voilà tout le génie du metteur en scène qui dit la douleur, mais qui « *se dérobe au grotesque de la laideur, si cultivé surtout par les metteurs en scène allemands.* »⁶

Warlikowski glorifie la vulnérabilité du corps humain, sans jamais l'avilir. Les héros conservent leur dignité.

¹ Chapitre réalisé sur base de la postface que Georges Banu a consacrée à Krzysztof Warlikowski dans l'ouvrage suivant GRUSZCZYNSKI, Piotr. Krzysztof Warlikowski, théâtre écorché. Paris, Actes Sud. (Coll. Le Temps du théâtre), 2007, 213p.

² BANU, Georges, in : postface consacrée à Krzysztof Warlikowski dans l'ouvrage suivant : GRUSZCZYNSKI, Piotr. Krzysztof Warlikowski, théâtre écorché. Paris, Actes Sud. (Coll. Le Temps du théâtre), 2007, 213p.

^{3,4,5,6} Ibid.

La nudité s'affiche comme une revendication, une recherche d'un moi intérieur, qui ne se révèle pas. La nudité est aussi, comme nous l'avons dit, symbole de tous les dangers. « *De leurs alarmes surgissent ces appels qui nous éveillent et nous maintiennent en alerte. Ce n'est pas la compassion qu'ils suscitent, mais le sentiment d'une clarté douteuse, la clarté de l'homme parvenu au bord du dépouillement.* »⁷

Et quand le corps n'est pas nu, Warlikowski aime à le travestir. « *... Le corps travesti atteste le déchirement d'un héros insatisfait et blessé. Il n'a plus rien de théâtral ni de dissimulé, il est un cri.* »⁸

Un cri qui parvient jusqu'à nous.

Warlikowski interroge ainsi les différences et les identités. La passion étreint deux hommes. Image assumée. Désordre affectif. « *Par de là les différences et les identités, chercher l'amour et ne pas parvenir à l'atteindre, voilà l'aveu d'une scène qui ne s'encombre de nul interdit et se montre en même temps assoiffée de sentiments qui dilatent l'être pour l'entraîner au-delà de ses limites.* »⁹

Les corps se confondent, engendrant à la fois jouissance et confusion.

c) L'amour et les larmes

Les corps sont aussi chez Warlikowski le territoire de l'amour. « *Il peut être pur et angélique, ou déchirant, caricatural, grotesque. Mais il sera toujours intense.* »¹⁰

Chez Warlikowski, ce n'est pas le sexe qui définit les passions.

Elles sont libérées de tous les carcans moraux.

L'Amour-passion, sur fond d'inassouvissement.

L'Amour-souffrance qui dévore et anéantit.

« *Mais Warlikowski n'est pas Fassbinder... Il ne cherche pas la provocation. L'amour homosexuel est une expression de la sensibilité des êtres pour qui la seule condition de survie sont justement les affects. Warlikowski se place plutôt du côté d'Oscar Wilde et Mishima.* »¹¹

d) La jeunesse face aux désastres et déceptions du monde

La jeunesse retient toutes les attentions de Krzysztof Warlikowski. Une jeunesse qui contraste avec le manque d'insouciance et avec la chute qui guette les personnages. Véritables anges déchus, sans futur possible, les personnages de Warlikowski sont confrontés à l'échec, vécu comme inhérent à la notion même de vie. Happés en plein vol par la défaite, ils ne renoncent pour autant pas. L'inéluctabilité des événements n'empêche pas les êtres de lutter.

Le côté splendide des jeunes, ce petit goût d'éternité qu'ils laissent derrière eux... Leur témérité et leur anéantissement en pleine fleur de l'âge... La jeunesse fascine Warlikowski. Il l'érige au rang de mythe.

« *Si les jeunes se consomment, les adultes s'empâtent, grossissent, abandonnent leurs corps aux ravages de la négligence. Et ainsi, sur la scène de Warlikowski, ils désignent les menaces qui guettent les survivants... mais c'est toujours aux perdants que l'artiste polonais se fie et grâce à eux se confie* »¹²

2 - Des lieux publics et anonymes

a) La salle de bains

Krzysztof Warlikowski, en exposant ses personnages et en nous faisant assister à leurs combats intérieurs, nous propulse au cœur de leur intimité la plus secrète. Ces « indiscretes promiscuités » sont tempérées par le côté impersonnel et froid des lieux publics. « *Les écorchés de Warlikowski se débattent avec leurs terreurs dans des salles de bains.* »¹³

Ce télescopage empêche tout sentimentalisme, toute complaisance pour les personnages. Georges Banu parle de « présentation clinique du mal-être »¹⁴. Carrelages froids, espaces gigantesques, miroirs indifférents, vitres, néons... tant d'éléments qui prolongent la solitude des héros. Les cris des personnages sont vains... ils rebondissent contre les murs pour leur exploser à la figure, tels des échos amplifiés par le rebond.

b) L'horizontalité

A la hauteur, Warlikowski préfère l'horizon. « ... *il n'y a pas de ciel chez Warlikowski.* »¹⁵

L'ouverture horizontale permet l'errance, comme la cohabitation, le rassemblement des êtres.

« *Ils ne lèvent pas les yeux, ils se profilent derrière les vitres, ils se regardent dans des glaces.* »¹⁶

Ils ne cherchent pas le secours « d'en haut ».

3 - Krystian Lupa, Jerzy Grotowski, Peter Brook et Giorgio Strehler : héritages.

Sans vouloir construire des filiations ou des généalogies, il serait injuste de ne pas rappeler ici Krystian Lupa dont Warlikowski fut proche. Le grand metteur en scène de Cracovie a fourni ces derniers temps, c'est incontestable, les plus radicaux affrontements de l'homme avec ses démons. Dostoïevski, Musil, Bernhardt et tant d'autres ont servi de terrain d'expérimentation scénique à ce travail sur la déchirure de l'être. Elle sera accomplie, toujours, chez Lupa, sur fond d'espaces ébranlés, presque de fortune, grâce à des portes dépareillées et des fenêtres récupérées dans les magasins de décors... Chez lui la matière scénique vient confirmer le désarroi des êtres. Tout peut s'effondrer à chaque instant... les humains comme les lieux ! Warlikowski s'inscrit dans cette mouvance, mais d'une certaine manière la radicalise, lui donne un romantisme que Lupa évite et censure car dans son théâtre s'impose la volonté jamais démentie de se fier aux pouvoirs de la parole et de tout ce qu'elle peut libérer comme vérité. Elle sert de cadre, un cadre que Warlikowski respecte et déborde au nom de son attrait pour l'extrême. Lupa fournit le scalpel et Warlikowski procède à l'écorchement.

Comment résister à la tentation de revenir au célèbre discours hégélien sur la dialectique ? En assumant ce risque, on parvient à intégrer Warlikowski dans le paysage polonais, lui qui est à moitié allemand. Si Grotowski peut être assimilé à la thèse et Lupa à l'antithèse, lui serait la synthèse. Non pas molle et assagie, mais toujours animée par une énergie qui, comme le souhaitait Hegel, permet de relancer le mouvement. Son théâtre ne marque pas un aboutissement, mais invite à une relance qui ne procède pas de la table rase, il renvoie à des artistes et des œuvres qui le précèdent. Non seulement Lupa, mais Brook ou Strehler aussi. Il ne se constitue pas pour autant en héritier, il s'affirme et intègre dans son théâtre les paniques des jeunes gens d'aujourd'hui qui ont les yeux rivés vers des horizons vertigineux. Ses spectacles l'attestent, ses textes le confirment. Warlikowski – un artiste qui ne s'accommode pas du réel, sans chercher pour autant à l'abandonner, à le sacrifier. C'est de cette exaspération des contraires que parle « Théâtre écorché ».¹⁷

4 - William Shakespeare

Enfin, nous ne pouvons pas parler de Krzysztof Warlikowski sans aborder William Shakespeare. Depuis le début de sa carrière, Warlikowski a tissé avec l'auteur élisabéthain des liens très forts. Il lui a consacré plus d'une dizaine de mises en scène, et a « révolutionné » la façon de le lire et de l'interpréter. Piotr Gruszczyński évoque ce phénomène dans sa préface :

« L'une des plus grandes réussites de Warlikowski est la création d'un nouveau canon de lecture des œuvres de Shakespeare. Il considère que c'est la meilleure des écoles de théâtre possible en raison de l'image complexe du monde que contiennent ses textes. En raison, aussi, de la force révolutionnaire de ses drames qui, étiquetés comme classiques, sont le plus souvent joués en costume d'époque, comme des textes historiques sûrs et fermés. Warlikowski, dont le théâtre est issu de l'époque houleuse des changements de 1989, s'est intéressé avant tout à l'aspect existentiel des œuvres de Shakespeare. Il a rejeté en même temps les exposés politiques et philosophico-historiques de ces textes. Il a cessé de les traiter comme des drames du pouvoir et les a lus comme des tragédies familiales. Il a cessé d'y rechercher des allusions à la situation politique contemporaine et a commencé à chercher des analogies au niveau de l'identité sexuelle, des relations familiales, de l'engrenage dans les mécanismes de la guerre et du meurtre. Les textes de Shakespeare se sont révélés des drames familiaux et cette interprétation leur a donné de l'intensité. »



Entretiens avec K. Warlikowski

Festival d'Avignon 2009

Pourquoi avez-vous choisi de présenter un montage de textes plutôt qu'un texte dramaturgique ?

Krzysztof Warlikowski (K.W.) : Je voulais parler, à travers cette pièce, de sujets qui questionnent la communauté, de ce qui a pu la menacer de destruction, de ce qui la tourmente, de sa mémoire collective et de son héritage par rapport à la guerre. Il s'agit d'un voyage à travers le XX^e et XXI^e siècles, guidé par les héros de la tragédie grecque, depuis les débuts de la Seconde Guerre Mondiale jusqu'à aujourd'hui. C'est autour de l'idée de sacrifice, consenti ou imposé, que s'est construit le spectacle, parlant de notre histoire polonaise en nous appuyant sur les textes classiques, essentiellement d'Euripide, et sur des textes plus contemporains. Cette notion de sacrifice est très complexe car on peut se sacrifier par amour, par devoir, ou simplement par envie de suicide liée à un désespoir profond. Iphigénie se sacrifie pour l'Hellade comme un jeune Palestinien peut le faire pour sa terre natale avec toujours, sans doute, la peur d'un au-delà inconnu. Nous avons de multiples exemples ici en Pologne de ces sacrifices pendant la Seconde Guerre Mondiale, tel ce prêtre qui meurt à la place d'un père de famille de douze enfants. Mais on ne connaît jamais les raisons profondes de ces sacrifices, d'autant que les dieux ne sont pas plus présents dans l'Antiquité qu'ils ne le sont aujourd'hui, même si on s'en servait plus souvent pour justifier les actes des humains. Ils servent d'alibi mais ça ne suffit pas pour comprendre.

(...)

Vous élargissez cette enquête avec des textes très contemporains ?

K.W. : La trame de notre travail s'est tissée autour de la tragédie grecque mais, en effet, nous avons parcouru d'autres textes plus contemporains. Nous y avons trouvé des parallèles entre les personnages contemporains et les héros de la Grèce ancienne. Nous nous sommes intéressés par exemple au personnage d'*Elizabeth Costello* de J.M. Coetzee, qui nous a amenés à la question de l'impossibilité de vivre sans compromis, en la détournant : faut-il tuer des animaux pour survivre ? Comment trouver sa place d'humain sur cette terre, avec ou sans Dieu, entre la vie et la mort qui sont aussi douloureuses l'une que l'autre...

Avez-vous ajouté des textes dont vous êtes l'auteur ?

K.W. : Il y a des textes que j'ai écrit à partir d'improvisations des acteurs. Ce travail a aussi donné lieu à des mélanges de textes. Ainsi, Agamemnon revenant de la guerre de Troie dit un extrait des *Bienveillantes* de Jonathan Littell. Nous avons voulu aussi faire bénéficier les héros antiques de tout ce que nous avons appris depuis sur la guerre et le sacrifice. En se permettant toutes les libertés possibles, nous posons nos propres questions, contemporaines, qui sont aussi les questions éternelles de l'humanité.

Vous retrouvez des auteurs que vous avez déjà abordés, comme Hanna Krall dont vous aviez utilisé des textes quand vous avez monté *Le Dibbouk*.

K.W. : Je retrouve ici des auteurs que je connais bien, contemporains ou plus classiques. L'idée de ce spectacle m'est venue quand je suis rentré dans ce garage de Varsovie qui a survécu à la guerre et dans lequel ma compagnie va s'installer. J'avais le sentiment qu'il fallait faire un spectacle qui aurait dû être fait au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, mais qui n'a pas été fait à cause de l'histoire qui fût la nôtre. Faire ce spectacle en tenant compte aussi de mon travail depuis que je fais des mises en scène. C'est une sorte d'état des lieux personnel et collectif que je propose. Je me suis donc servi de tout ce matériel textuel accumulé depuis des années.

Vous avez toujours questionné la société polonaise sur ses non-dits à travers les textes que vous avez mis en scène. Avec *(A)pollonia*, ne prenez-vous pas encore plus de risques en ne vous cachant plus derrière un auteur mais en proposant votre propre montage de textes ?

K.W. : J'ai monté *Angels in America* pour répondre à l'homophobie qui grandissait dans mon pays, mais pas seulement en Pologne. De la même façon, j'ai créé *Kroum* pour parler du rapport difficile entre la Pologne et les Juifs, problème qui n'est pas non plus uniquement polonais. Pour cela, j'empruntais la parole d'auteurs dramatiques. J'ai senti que nous étions arrivés à un moment où nous pouvions parler directement au public et nous exposer sans paravent. Et à travers nos expériences personnelles, toucher à l'universel.

Propos recueillis par Jean-François Perrier (2009)

A propos du public¹⁸

P.G. : Tiens-tu à créer l'illusion au théâtre ?

K.W. : L'illusion non, mais par contre une sorte d'excitation prolongée, une question en suspens, une déclaration, une idée jetée et poursuivie. Oui. Je ne mets pas de points sur les i, d'ailleurs les spectacles non plus ne se terminent pas, ce moment s'efface.

P.G. : J'ai l'impression que tu considères le théâtre comme quelque chose de très ouvert, un lieu vers lequel convergent des acteurs aussi peu préparés que les spectateurs. Ce n'est que lors de la rencontre entre les acteurs et le public que l'on met en place, que l'on parle d'un certain problème. Il se crée un discours commun.

K.W. : Un spectacle 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.

P.G. : Prévois-tu la réaction du public ? Quelle réaction souhaites-tu ?

K.W. : Lorsque nous travaillons au cours des répétitions, nous passons plusieurs mois traumatisants avec les textes, avec 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. La question essentielle est : comment faire pour que les spectateurs puissent suivre toute notre route en un laps de temps si court ? Comment devons-nous agir pour libérer en eux certaines idées, certaines connotations ?

¹⁸ GRUSZCZYNSKI, Piotr. Krzysztof Warlikowski, théâtre écorché. Paris, Actes Sud. (Coll. Le Temps du théâtre), 2007, pp. 73-76.

P.G. : Quelles obligations le spectateur a-t-il dans ton théâtre ?

K.W. : Il n'a que des obligations. Il doit oublier son téléphone portable, écouter les textes et, après le spectacle, penser.

P.G. : Y penser après ?

K.W. : Oui. Qu'il reçoive et reçoive encore. Que cela prolifère, ensuite il en discutera ! C'est une catastrophe lorsque l'on sort après le spectacle, qu'on va au restaurant ou à une rencontre et qu'il ne reste que l'idée : « c'était chouette, ce spectacle ! »

P.G. : Il s'agit de faire en sorte que, durant le spectacle, le spectateur sorte de son point d'équilibre et se mette à osciller.

K.W. : Oui ? Que le spectacle agisse comme la foudre, qu'il trouve en chacun de nous notre point sensible.

P.G. : Cette intention vis-à-vis du spectateur exige-t-elle un travail particulier avec l'acteur, une façon particulière de jouer ?

K.W. : Cela exige d'être ouvert, de créer une sensation de sécurité qui me permette de m'ouvrir entièrement et de parler de moi jusqu'au bout. C'est ce que faisait Renata Jett dans le monologue qui ouvrait « Purifiés ». Une sorte de réflexion timide de quelqu'un de perdu, de quelqu'un de très proche qui, à cause de l'accent, parlait une langue enfantine, comme s'il déclamait l'abécédaire de l'amour. Cela commençait à marcher, les gens s'ouvraient. Mais cela provoquait aussi la recherche nerveuse du sac à main, l'ajustement de la garde-robe. Pour certains, ce type de sincérité était trop difficile, inquiétant, inacceptable.

P.G. : Et alors ? Peut-on mobiliser ce type de spectateurs ?

K.W. : Il m'est difficile de dire ce qui se passe en eux : la fuite est peut-être le vécu le plus intense ?

P.G. : As-tu des méthodes particulières pour travailler avec l'acteur qui te permettent d'obtenir cette ouverture sur laquelle tu comptes ?

K.W. : Non. Je m'appuie exclusivement sur la confiance, sur le fait que je puisse dire tout cela, que nous savons beaucoup de choses les uns sur les autres, qu'il n'y a pas de thèmes tabous, que personne ne se vexera si je me sers de quelque chose d'extrêmement douloureux dans sa vie. Je raconte toujours des choses très intimes sur moi-même, nous ne nous cachons pas. Ce sont des moments au cours desquels nous nous connaissons le plus.

P.G. : Il est difficile de supporter une telle situation ?

K.W. : Non. Je pense au contraire que cela nous mobilise car nous sommes totalement en révolte contre la vie.

P.G. : Utilises-tu des exercices qui mettent en transe, une gymnastique qui stimule, qui concentre ?

K.W. : Non. C'est l'improvisation qui agit le plus. D'ailleurs, quand je modifie des scènes après la première, les acteurs improvisent devant le public.

P.G. : Ce qui veut dire que certaines dispositions entrent dans le spectacle sans répétition ?

K.W. : Le plus souvent, oui. Les acteurs disent eux-mêmes qu'ils ne peuvent parvenir à certaines choses qu'avec le public. Je pense que leur art prend pleinement en compte le public et l'attire discrètement dans leur jeu. »
(2005)

A propos de la question juive : La vie dans un cimetière¹⁹

Piotr Gruszczynski (P.G.) : La guerre pour toi c'est avant tout l'Holocauste. Comment se fait-il que ce thème revienne sans cesse, s'introduise par les moindres brèches dans ton théâtre, même dans des œuvres apparemment très éloignées de ce problème comme *Kroum* ?

Krzysztof Warlikowski (K.W.) : Lors de mon travail sur *Kroum*, je suis allé en Israël et j'ai tourné là-bas avec Pawel Lozinski les scènes que nous avons ensuite utilisées dans la projection. Je voulais avec ces séquences tournées dans les rues de Tel-Aviv, faire exploser le théâtre, le rapprocher de la vie, faire un contrepoint. Me promenant dans les rues de cette ville, je suis tombé sur la célébration d'une bar-mitsva. Tu vois une famille, grande, démultipliée, très liée entre elle et tu penses à ce qu'est une famille aujourd'hui en Europe et à quel point les liens familiaux se sont estompés. En Allemagne, il n'y a sans doute plus rien en dehors des singles. A Varsovie aussi, il y a la même tendance. En regardant cela tu réalises que si les gens en Israël sont aussi unis c'est justement parce qu'ils ont vécu l'Holocauste. C'est ainsi que je conçois cet héritage : cette prise de conscience qui doit nous apprendre quelque chose, nous ne devrions pas l'oublier, nous devons nous en souvenir pour mieux comprendre notre place. Dans *Kroum*, j'avais un gros problème avec le monologue du héros éponyme, monologue sur la mort de sa mère. Je ne savais pas comment le faire, je n'en percevais pas la profondeur. Quand je tentais de me le dire à moi-même, je ne savais pas à quoi l'accrocher. Ce n'est qu'en lisant le livre de Henryck Grynberg, *Kadisz*, sur sa mère qui l'a sauvé, que j'ai compris ce que signifiait le mot mère pour *Kroum*. Les Juifs qui ont survécu, qu'ils aient été directement ou non exposés au danger, s'identifient aux victimes. Je ne sais si c'est la question des Juifs en Pologne, mais l'Holocauste est sûrement un thème auquel je suis confronté. Hanna Krall parle des quatre piliers de mon théâtre : l'Antiquité, la Bible, l'Holocauste et Shakespeare.

P.G. : Te souviens-tu quand et pourquoi ce thème est devenu si important pour toi ?

K.W. : Quand j'ai compris que c'est la partie la plus importante de l'histoire polonaise.

P.G. : Y a-t-il eu dans ta famille des victimes de l'Holocauste ?

K.W. : Non. Mon grand-père a été adopté. En fait on ne sait rien sur lui à part le fait qu'il a été adopté par une famille chrétienne dont il a reçu le nom.

P.G. : C'était le père de ton père ou celui de ta mère ?

K.W. : De ma mère. Il n'y a donc aucun rapport, à part le fait que, peut-être, un enfant juif est apparu dans une famille adoptive.

P.G. : Et l'on savait que c'était un enfant juif ?

K.W. : On le disait dans la famille.

P.G. : Je te pose cette question car diverses thématiques de ton théâtre proviennent de questions ou d'obsessions personnelles. Je me demandais donc si la thématique juive était une thématique familiale ou si elle découlait du lieu où tu as vécu, de tout ce qui s'est passé ici ?

K.W. : Je suis polonais, cela suffit pour que cette thématique me soit proche en permanence. A Varsovie j'ai toujours l'impression de vivre dans un cimetière. Je pense que c'est en grande partie dû aux valeurs qui m'ont été inculquées dans ma jeunesse, de la confrontation sincère avec celles-ci et des conséquences qu'on peut en tirer. Je ne me considère pas comme un philosémite, je ne pense pas non plus que la judaïté soit mon thème obsessionnel. Mais parmi les événements passés importants qui influencent mon théâtre, elle occupe certainement une très grande place, d'autant plus que notre société a des bouffées de haine à chaque fois qu'apparaît le thème juif. Les villes sont couvertes d'inscriptions antisémites.

¹⁹GRUSZCZYNSKI, Piotr. Krzysztof Warlikowski, théâtre écorché. Paris, Actes Sud. (Coll. Le Temps du théâtre), 2007.

Ce qui exclut toute sensation de sécurité ou de paix. Dans un lieu comme la Pologne, tu peux très facilement te retrouver dans une minorité persécutée. D'autant plus que tu sais que cette société aurait dû tirer les conséquences de ce qui s'est passé et ne l'a pas fait. C'est une grande leçon d'histoire que l'on n'a pas exploitée. Elle pourrait l'être aujourd'hui par ma génération, qui est libre de tout poids, qui pourrait se confronter avec le passé mais qui n'y parviendra sans doute pas. Ce tabou malheureusement est très fort dans la société et il divise tout le monde, indépendamment des classes sociales. Ce n'est pas seulement le problème des gens simples, il y a des exemples partout, à l'église, à l'école, au gouvernement. De la même manière, dans le cas de l'homophobie, tu te demandes s'il faut fuir d'ici ou lutter pour modifier le point de vue de cette nation. Car dans peu de temps on pourra dire que tous les gens instruits sont, dans ce pays, une minorité qu'il faut exterminer.

A propos des tragédies antiques : Le libre arbitre dans la vie²⁰

P.G. : Crois-tu dans le destin ou la prédestination qui détermine les héros des tragédies grecques et celles de Shakespeare ?

K.W. : Le destin est une notion que nous avons fortement estompée aujourd'hui, d'ailleurs de manière inconsciente.

P.G. : Le destin antique était-il vraiment déterminant ?

K.W. : C'est plutôt dans la nature de l'homme de se chercher un destin face à l'absolue liberté dont il peut avoir peur. Même l'invention des signes du zodiaque est une tentative de déterminer le sort. C'est l'affaire de chacun d'entre nous de voir jusqu'à quel point nous voulons nous créer une telle détermination, un tel fatum et jusqu'à quel point nous voulons y croire. C'est ainsi aujourd'hui. Par contre, dans l'Antiquité, ce n'était pas discutable. Cela constituait une partie de l'univers mythologique, c'est-à-dire religieux. (...)

P.G. : Notre monde est-il rationnel ? Dans quel monde préférerais-tu vivre ? Dans un monde que l'on peut expliquer, dominer, ordonner ou dans un monde dans lequel rien n'est explicable par la raison

K.W. : 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.

P.G. : Chacun de nous possède en lui une part maléfique ?

K.W. : Si nous sommes des monstres, alors ne nous cachons pas derrière la sorcellerie. On peut dire aujourd'hui d'Hitler qu'il était psychopathe mais cela ne libère pas les Allemands de leurs responsabilités. Il était quand même le produit d'une époque et d'un lieu, il a entraîné derrière lui des masses qui avaient, comme on l'a vu, exactement le même intérieur que leur chef. Ne nous innocentons pas si facilement, ne cherchons pas des alibis. Qu'importe si ce sont les sorcières qui me disent de tuer un homme puisque c'est moi qui le ferai !

P.G. : Tu peux considérer que tu n'as pas le choix.

K.W. : Au tribunal ce ne serait pas un argument.

pp.64-65

ENTRETIEN AVEC KRZYSZTOF WARLIKOWSKI

DANS UNE INTERVIEW, VOUS AVEZ DIT QUE LE THÉÂTRE NE DEVAIT PAS ÊTRE BEAU ET QUE LA BEAUTÉ AU THÉÂTRE ENDORT...

C'est un peu provocateur, bien sûr... Mais je crois que si la beauté vient toute seule, c'est très bien, mais qu'elle ne doit pas être l'objectif premier du travail. La beauté vient de la profondeur du sujet qu'on traite, du sens, de ce qu'on peut comprendre.

LA BEAUTE SERAIT TROP CONFORTABLE POUR LE SPECTATEUR ?

La plus belle scène que j'ai faite au théâtre était dans *La Tempête*. Pour le mariage de Miranda et de Ferdinand, trois vieilles dames sont invitées par Prospero, trois femmes du peuple qui viennent apporter des cadeaux. En Pologne, nous avons des dictons anciens que nous utilisons pour les mariages, des sortes d'incantations, de formules magiques, qui sont dans la sagesse populaire, très fortes puisqu'elles continuent à vivre en nous. C'est ce que j'ai fait dire aux trois comédiennes face aux jeunes fiancés. Au début, le public riait car cela faisait penser à la vieille Pologne, ça paraissait désuet, ridicule... puis, petit à petit, ce sont des larmes qui sont venues dans les yeux du public... Voilà un moment de pure beauté qui n'est pas confortable et que vous ne trouvez qu'au théâtre.

VOUS NE TRAVAILLEZ QUE SUR DES TEXTES DRAMATIQUES ? JAMAIS SUR DES ADAPTATIONS D'ŒUVRES ROMANESQUES ?

Je crois que les romans ne sont pas des matières théâtrales. Ce sont des univers très forts, comme chez Rilke, Musil, Dostoïevski... Mais au théâtre, il faut avoir un entretien, un dialogue très précis et prendre ce temps nécessaire. La description ou la narration des univers ne m'intéresse pas... Je l'ai tenté avec *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, mais je ne sais plus pourquoi. Pour moi, au théâtre, nous devons parler directement au public de ce qui le concerne, pour le réveiller, pour faire vivre des moments ici, maintenant, ensemble... Ce n'est pas la recherche de l'Art qui doit nous préoccuper. La tragédie antique ressemble à ce qui se passe à l'église où l'on communique dans des rituels.

LE THÉÂTRE DOIT ÊTRE RITUALISÉ ?

C'est un rituel, comme au Parlement où l'on échange des points de vue, ou comme à l'église. Mais la vraie question, c'est : qu'est-ce que le théâtre ? C'est un endroit où l'on va éteindre les lumières et où le public va voir quelque chose qui n'est pas vrai, où il lui sera interdit de tuer les comédiens, même s'ils jouent un personnage mauvais, interdit d'embrasser une femme même nue à ses pieds, etc. C'est un rituel à suivre qui répond à un besoin abstrait du public de venir s'enfermer dans une salle sombre pour radoter, délirer... C'est étrange, non ? Un observateur extérieur, un esquimau par exemple, pourrait se poser des questions sur cette nécessité de rester enfermés pendant des heures, parfois douze heures sinon plus, avec des gens qu'on ne connaît pas, excités à écouter Claudel...

CROYEZ-VOUS QU'IL SOIT POSSIBLE ET PARFOIS NÉCESSAIRE DE TRANSFORMER DES TEXTES DRAMATIQUES, D'AJOUTER OU DE RETRANCHER ?

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.

IL Y A DEUX THÈMES QUI REVIENNENT SOUVENT DANS VOTRE TRAVAIL : LE SPIRITUEL ET L'IDENTITÉ SEXUELLE.

Disons que c'étaient des thèmes qui m'ont passionnés pour des raisons personnelles et historiques. Quand j'ai commencé à faire du théâtre, on ne pouvait plus faire de théâtre politique en Pologne... La société avait changée et le théâtre n'était plus le lieu de la contestation politique comme il l'avait été durant la période socialiste. Mais il y avait de nouveaux sujets qui se présentaient, en particulier touchant à la sexualité. Les jeunes sentaient bien qu'ils n'étaient plus des éléments d'une masse idéologiquement définie, mais des individus, et ils ont exigé que l'on parle de manière vraie du théâtre, comme dans la rue, et non pas comme de vieux messieurs et de vieilles dames de l'intelligentsia qui allaient au théâtre il y a quinze ans et n'y vont plus. Comme les nouveaux temps étaient plus durs, avec une vraie misère, comme il y avait la conscience que notre nation était malade depuis la guerre, déformée, sans autorité politique reconnue, il fallait parler sur le plateau sans mentir. Le théâtre est devenu radical.

ET MAINTENANT, QUINZE ANS APRÈS ?

Cela continue, mais le premier mouvement de réveil a été dramatique... Les fondements de la culture polonaise ont tremblé. Aujourd'hui, on craint que les jeunes soient plus intéressés par la culture d'une liberté sans limite, sur le modèle d'Amsterdam, et que le théâtre apparaisse pauvre par rapport à ces désirs. Il y a un véritable enjeu pour nous... Nous devons changer pour rattraper ces jeunes et éviter de devenir comme les Japonais qui, je trouve, perdent ce qu'ils ont d'humain, ou comme les New-Yorkais qui ne pensent qu'à l'argent. Chez nous, en Europe, il y a encore une culture aidée par les gouvernements, avec des institutions qui se sentent responsables de la conservation d'une certaine humanité dans les rapports humains.

VOUS AVEZ MONTÉ DEUX PIÈCES DE BERNARD-MARIE KOLTÈS EN DISANT QU'IL AVAIT ÉTÉ VOTRE RACINE, VOTRE ANTIQUITÉ, VOTRE BIBLE. QU'A-T-IL A REPRÉSENTÉ POUR VOUS ?

Koltès, avant que je ne rencontre Shakespeare, m'a tenu la main au moment où je commençais à faire du théâtre. Avec lui, je me suis dit qu'il fallait que j'essaie d'abord de me comprendre, de comprendre ma sexualité, de comprendre pourquoi j'avais quitté mon pays, pourquoi je suis revenu dans mon pays, pourquoi j'ai rompu avec ma famille, pourquoi j'ai voulu être moi-même dans ma différence. À ce moment-là, Koltès arrivait avec sa richesse, son art très personnel, et je me suis reconnu dans sa démarche. Il m'a aidé à faire un travail artistique qui me ressemblait sans avoir peur de m'exposer. Ce fut un soulèvement pour moi, et j'ai pu utiliser mon énergie profonde, l'accepter, la respecter. Il fallait que je sois violemment moi, passionnément moi dans ma pratique artistique.

VOUS AVEZ DIT QUE LE THÉÂTRE ÉTAIT "UN MOYEN D'ANTICIPER ET DE DIRE DES CHOSES JUSTES AU MOMENT JUSTE". QUE DOIT DIRE LE THÉÂTRE AUJOURD'HUI ?

Le problème, c'est que le théâtre doit compter avec ceux qui le font, les artistes, le public, etc. S'ils ont une idéologie forte dans la vie, s'ils sont des passionnés, alors le théâtre se réveille et devient un moyen d'échange fort et indispensable. Si le public ou les acteurs ne sont pas dans cette énergie, il ne se passe rien. Conforter le public dans ses habitudes ne peut rien produire, être narcissique pour les artistes ne permet pas plus de produire... Il faut éviter l'anesthésie générale qui nous menace.

PENSEZ-VOUS QUE LE THÉÂTRE A CHANGÉ QUALITATIVEMENT DANS LES DERNIÈRES ANNÉES EN PASSANT D'UN THÉÂTRE DE TEXTES À UN THÉÂTRE D'IMAGES ?

Je ne vois pas le théâtre en tant que théâtre, je vois surtout quelques individus qui actuellement disent et font quelque chose de nouveau qui correspond à notre époque. S'il y a en Europe chaque soir dix metteurs en scène qui disent des choses d'une manière nouvelle qui réveille les gens et entretient le dialogue sur l'humain, en continuant le rituel hérité des Grecs, des Juifs, des Africains..., alors c'est déjà beaucoup. Cela ne m'intéresse pas de voir le théâtre en tant qu'institution. Pour moi les images ne sont pas plus modernes que les paroles. L'important, c'est ce qu'on veut dire, la profondeur des pensées. Le changement pour moi, c'est plutôt la fin des maîtres de référence, les Strehler, les Brook, les Mnouchkine, au profit de marchands capables de faire n'importe quoi avec des éléphants sur les plateaux...

COMMENT VOUS EST VENU LE DÉsir DE MONTER KROUM ?

Après avoir fait beaucoup de grands textes, j'ai eu la sensation d'être arrivé au terme de quelque chose, un peu fatigué d'avoir beaucoup travaillé sur les grands thèmes du théâtre et d'avoir tenté de parler de notre histoire polonaise, en particulier dans son rapport avec la communauté juive. A mon âge, je me suis posé la question de mes satisfactions, de mes désirs, de ma place dans la société, de mes insatisfactions... Que me restait-il à faire maintenant ? La question qui m'est apparue la plus évidente était celle de mon lien avec mon passé, avec mes parents, avec ma mère en particulier. J'ai senti comme un cancer en moi, une matière troublante, pas évidente, et il m'a fallu oser me présenter avec ça devant le public.

DANS KROUM, C'EST CETTE RELATION MÈRE-FILS QUI VOUS APPARAÎT COMME LE CENTRE DE LA PIÈCE ?

C'est cette relation, mais une relation qui met aussi en jeu les racines, les traditions, la patrie..., ce qui m'intéresse dans la mesure où je me sens vivant dans une ville où je suis déraciné, dans une société qui a été déracinée à cause de la guerre, la nation polonaise ayant perdu une partie de ses membres qui n'étaient pas tous polonais d'origine et s'étant donc retrouvée totalement polonaise. Il m'est devenu difficile de m'identifier à ce pays nouveau, et surtout j'ai eu du mal à retrouver mes racines à travers ma mère.

IL Y A AUSSI DEUX THÈMES TRÈS PRÉSENT DANS LA PIÈCE : LA MALADIE ET L'AMOUR. EST-CE AUSSI CELA QUI VOUS A INTÉRESSÉ ?

C'est la maladie qu'on retrouve aussi chez Sarah Kane... Ce sont deux forces, l'une dévastatrice, l'autre constructive. J'ai l'impression que l'amour, le désir physique, est l'énergie de mon art. Pour Kroum, c'est la relation malsaine avec sa mère qui est son énergie. Si un jour il devient un artiste, ce sera à cause de cette relation, un peu comme Elfriede Jelinek qui trouve dans son rapport à sa mère la force de son écriture. Hanokh Levin était dans la même situation que Kroum... Alors peut-être ne doit-on plus dire que cette relation mère-fils est malsaine... et se poser la question de savoir s'il est possible d'avoir une relation saine avec la personne qui vous a donné la vie.

EST-CE AUSSI UN INTÉRÊT PARTICULIER POUR ISRAËL QUI VOUS A ENTRAÎNÉ VERS HANOKH LEVIN ?

J'ai vécu en France et j'ai trouvé la société française très formelle et très sophistiquée. En Israël je n'ai pas trouvé cela. Les rapports sont moins structurés, moins censurés, moins précis, moins définis, il y a quelque chose de moins formaliste entre les humains. C'est un pays nouveau, un peu comme notre nouvelle Pologne d'après la chute du régime socialiste. J'ai l'impression que je me sens plus proche de mon pays quand je suis en Israël plutôt qu'en France. Sans doute à cause de l'absence de formalisme. Dans le spectacle, j'ai voulu projeter des images de la rue en Israël et des femmes qui y circulent... des mères avec leurs enfants ou des vieilles femmes... tellement j'ai été troublé par ces visages.

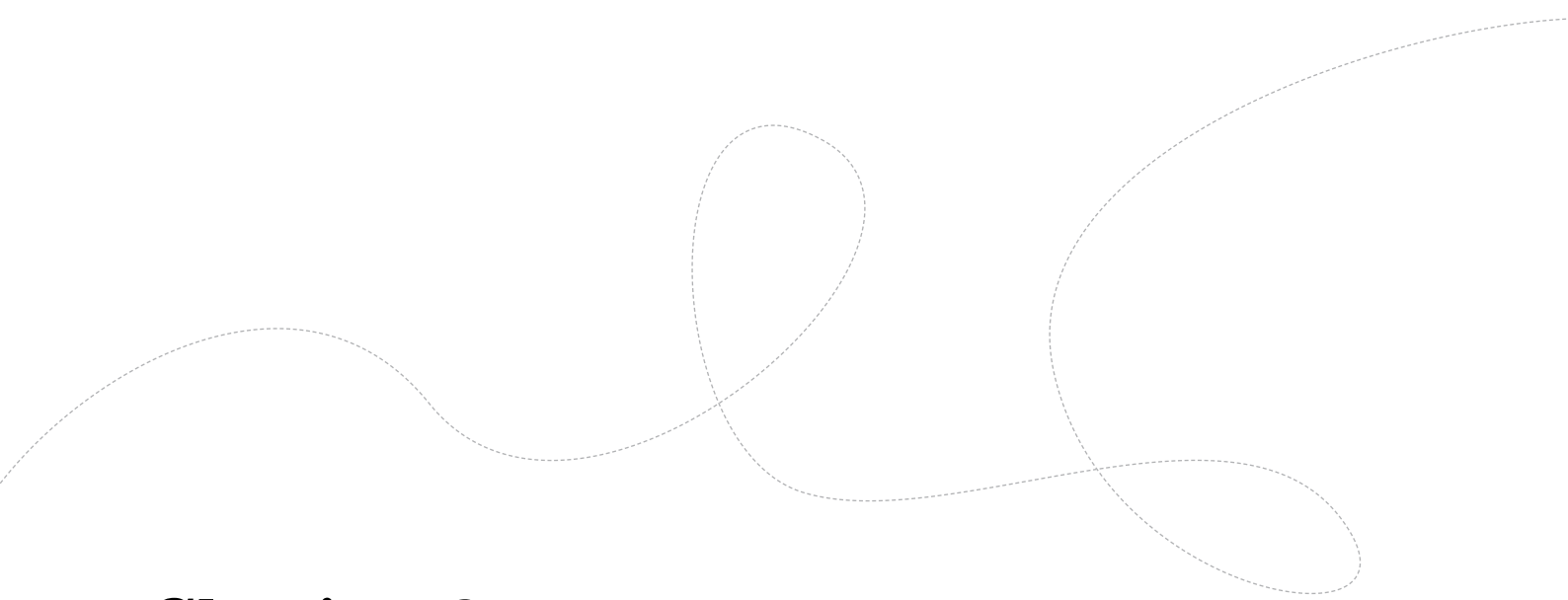
CES IMAGES, CE FILM DOIVENT-ILS VOUS PERMETTRE DE RÉINTÉGRER LE RÉEL, LE QUOTIDIEN DANS LE SPECTACLE ?

Chez Hanokh Levin, il y a une abstraction qui côtoie la farce. C'est la farce qui est abstraite et qui se sert de caractères. Cela ne m'intéresse pas beaucoup. J'ai voulu montrer différemment toutes les indications de Levin. J'ai choisi de faire entendre cela par un document en images, un peu comme si on montrait les didascalies.

COMMENT TRAVAILLEZ-VOUS AVEC LES ACTEURS ?

Sur cette pièce, j'ai d'abord dit aux acteurs que ce texte n'était pas un "grand texte" comme ceux de Shakespeare, mais que ce qu'il racontait pouvait être intéressant. Mais je n'ai pas changé ma façon de travailler avec eux. Il y a à la fois des improvisations des acteurs et des propositions du metteur en scène. Nous essayons de trouver ensemble les solutions. Pour eux, il faut surtout travailler sur eux-mêmes et sur leur place dans la société. Je travaille avec les mêmes collaborateurs artistiques depuis longtemps, ce sont des amis.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



Chapitre 2 :

L'(A)pollonia de Krzysztof Warlikowski

Résumé d'(A)pollonia

Un village de Pologne, 1944, la neige, l'occupation allemande. Pola est jeune, mère de deux garçons. Elle cache une famille juive sous son plancher. Une voisine la dénonce. Elle meurt et tous les autres juifs après elle. Aux côtés de cette figure réelle consacrée parmi les Justes, Krzysztof Warlikowski convoque les héros des tragédies grecques pour nous rappeler à notre histoire proche : Iphigénie, sacrifiée aux dieux par son père Agamemnon pour mettre un terme à la guerre de Troie, et la jeune princesse Alceste, appelée par la mort le jour de ses nocces, sauf si une autre vie s'offre à sa place. Une vie contre une mort, telle semble être la loi qui gouverne le royaume des hommes. Tissant la tragédie grecque et des extraits de récits contemporains, Krzysztof Warlikowski écrit un poème ample et généreux, dans une langue à la fois triviale et poétique, lyrique et brutale, pathétique et lumineuse ; un chant d'espérance et de foi inébranlable en l'Homme. Si un seul Juste existe, alors la justice existe sur terre, semble dire *(A)pollonia*. Ces histoires de vies sacrifiées, d'offrandes, de vengeances, de pardons, de renoncements, de désobéissances, c'est l'humaine condition.

www.comedie.ch



© Magdalena Huekel



Structure d'(A)pollonia

Le texte d'(A)pollonia s'ouvre par un **prologue**. Une voix se fait entendre : « *Nous ne faisons pas de promesses sans avoir la certitude. Et nous sommes certains qu'une heure de conte merveilleux d'un grand sage et poète vous procurera une vive émotion, du plus haut de l'échelle des sentiments. Aussi nous vous invitons à venir le samedi 18 juillet 1942 à 16h30* » Janusz Korczak

Fin du prologue : « *Les Allemands avaient interdit cet ouvrage, mais le docteur Korczak n'en a pas tenu compte. Devant la salle remplie de la Maison des Orphelins, dans le ghetto, les petits artistes ont joué Amal et la lettre du roi de Rabindranath Tagore. Le garçonnet incarnant le petit Hindou malade, qui voit la mort comme un salut et une échappatoire vers la vie rêvée à la cour du roi, interpréta son rôle avec une densité et un talent exceptionnels.* »
Extrait de presse après la Première

Warlikowski nous plonge tout de suite au cœur du sujet : le sort des Juifs. Il nous donne une date : 1942. Quand la fiction et la réalité s'emmêlent. Les enfants ont joué leur propre histoire. Effet cathartique.

Le texte d'(A)pollonia est structuré en **deux parties**. La première partie comporte 11 scènes.

La première partie est un patchwork de textes issus des tragédies antiques. Nous retrouvons l'histoire d'Oreste, de Clytemnestre et de sa fille Iphigénie, sacrifiée par son père Agamemnon sur l'autel de la guerre (pour que les vents soient favorables à ses troupes).

Nous retrouvons ensuite le trio Alceste/Admète/Apollon.

Enfin, d'autres personnages comme Héraclès, Jocaste ou encore Athena. Alors que Warlikowski situe de manière claire le prologue dans un camp en 1942, les personnages qui suivent sont issus de tragédies antiques (même s'ils sont tous rendus contemporains). Il faut attendre la dernière scène de la première partie pour voir apparaître des personnages du 20ème siècle. La dernière scène semble faire le lien entre les deux parties. Cependant, dès la deuxième scène, Agamemnon prend en charge un discours tenu par le narrateur des *Bienveillantes*, Maximilian Aue. Nous comprenons d'emblée que Warlikowski choisit de croiser les histoires, de mêler l'antique au contemporain.

La deuxième partie ne compte que quatre scènes et montre des personnages du 20ème siècle. Warlikowski reprend des textes de John Maxwell Coetzee, Jonathan Littell ou encore Hanna Krall. Sujet : Juifs. Lieu : Pologne. Date : de 1942 à nos jours.

Enfin, l'épilogue reprend une partie de « La vie des animaux » (Coetzee).



La pièce

Partie I

Prologue

Amal – héros de la pièce de Rabindranath Tagore *Le Bureau de Poste* – confie à sa tante son désir de voyager qu'elle n'approuve pas. Elle essaye de le persuader que le monde n'a rien d'intéressant. Le véritable sujet de cet échange lourd de non-dits, avec le garçon atteint d'une maladie incurable, est la mort. Quelques jours après avoir porté sur la scène *Le Bureau de poste*, les enfants de l'orphelinat du ghetto de Varsovie et leur tuteur, Janusz Korczak, sont envoyés au camp de Treblinka.

Scène 1

Le sacrifice d'Iphigénie se prépare.

Scène 2

Clytemnestre accueille Agamemnon revenu de la guerre en héros de la nation et l'assure de son amour d'épouse fidèle. Agamemnon, qui prononce le discours de Maximilien Aue (*Les Bienveillantes* – J Littell), fait un exposé sur l'arithmétique guerrière de la mort. Il est convaincu de la contingence de la destinée humaine et soutient que tout un chacun peut devenir un meurtrier et que personne ne peut prétendre à l'innocence. Lui-même n'a jamais voulu tuer personne, son seul souhait étant de jouer du piano.

Scène 3

Clytemnestre, fière de son acte, raconte comment elle a tué Agamemnon.

Scène 4

Projection du film précédant la noce d'Alceste et Admète. Parmi les nombreuses questions posées aux futurs époux, il y a celle-ci : « Serais-tu prêt(e) à sacrifier ta vie pour moi ? »

Scène 5

Se faisant passer pour un employé de service de soutien psychologique aux familles, Oreste arrive chez Clytemnestre pour lui annoncer la mort de son fils. Clytemnestre lit un fragment du conte d'Andersen *La Mère*, provenant d'un livre qu'on aurait trouvé sur le défunt. Oreste tente de tuer sa mère.

Scène 6

Apollon subit sa peine à la maison d'Alceste et Admète. Il effectue des travaux domestiques, tout en assurant une protection à son hôte pour lequel il obtient le don de « non-mourir », à condition que quelqu'un d'autre donne sa vie pour lui. Apollon raconte comment Admète a demandé à ses parents de se sacrifier pour lui et a vu sa demande refusée ; il raconte également le « oui » prononcé tout bas par sa femme, Alceste. La peine d'Apollon arrivant à son terme, il fait ses adieux à la Terre pour reprendre la vie bien ennuyeuse des dieux.

Scène 7

Survient Thanatos. Apollon l'informe que la personne qu'il aura à faire mourir est non pas Admète mais Alceste. En même temps, il annonce l'arrivée prochaine de quelqu'un qui sortira Alceste de l'Hadès.

Scène 8

Alceste se prépare à la mort. Durant le dîner d'adieux, elle raconte un film documentaire qu'elle a vu la nuit précédente à la télé. Le sujet de ce film est la relation d'un homme avec une femelle dauphin, relation sexuelle autant qu'émotionnelle. La mère d'Admète réclame d'en finir au plus vite avec « l'affaire » d'Alceste. Admète tente de se retirer du pacte en vertu duquel il continuera à vivre en échange de la vie d'Alceste. Alceste meurt en écoutant les déclarations d'amour d'Admète. Arrive Héraclès qui s'étonne du silence qui règne dans la maison. On lui répond : « Nous avons un enterrement. »

Scène 9

Oreste discute sur Skype avec Clytemnestre qui poursuit son fils marricide. Athéna émet un jugement le disculpant. Oreste reproche à Héraclès d'avoir tué ses enfants et sa femme. Oreste termine la discussion sur Skype par la phrase : « Dès qu'elle aura ouvert les yeux, moi j'ouvrirai le feu. »

Scène 10

Admète n'ose pas avouer à Héraclès la mort d'Alceste. Héraclès jure qu'il arrachera Alceste des bras de la mort. Le père d'Admète dit à son fils qu'il n'avait pas le droit d'exiger de quiconque le sacrifice de la vie. Après l'enterrement d'Alceste, Admète prononce un discours dans lequel il explique que tout le monde aurait fait la même chose à sa place. Héraclès ramène Alceste, ressuscitée, et la rend à Admète.

Scène 11

L'interrogatoire d'Apolonia Machczynska est en cours. Cette femme, habitante de la ville de Kock, a essayé de cacher chez elle vingt-cinq Juifs durant la deuxième guerre mondiale. Le SS qui mène l'interrogatoire veut savoir qui exactement est responsable de ses actes. Apolonia se déclare entièrement coupable. Si le père de cette jeune femme avait pris la responsabilité sur lui, elle aurait eu la vie sauve et il aurait été tué à sa place. Le silence tombe.

PARTIE II

Scène 1

Elizabeth Costello donne une conférence sur la faute et la peine. Elle compare la situation des Juifs exterminés à Treblinka à un holocauste d'animaux jamais interrompu. Elle évoque la disparition de l'empathie et le fait que l'homme agit en toute impunité, malgré toutes les horreurs qu'il commet. C'est Héraclès qui l'interrompt pour dire que même si les Juifs furent traités comme des bêtes, cela ne veut pas dire que les bêtes sont traitées comme des Juifs. Il annonce une chose impossible qui va se produire – cette chose sera magique, tel un saut quantique de l'imagination.

Scène 2

Héraclès interroge Ryfka Goldfinger, une femme sauvée par Apolonia Machczynska. Cet entretien précède la remise de la médaille de « Juste parmi les Nations ». Ryfka raconte son chemin de rescapée. Elle met l'accent sur le rôle de l'Allemand qui était un ami d'Apolonia. Un fils d'Apolonia, avant la remise de la médaille, fait la lecture d'un poème d'Andrzej Czajkowski qui, lui aussi, perdit sa mère dans une chambre à gaz. Le poème exprime le vif regret qu'elle soit morte avec son compagnon et non pas avec son fils. Réapparaît Elizabeth Costello qui se dit entièrement préoccupée par les petits crapauds qui naissent massivement en période d'inondations et périssent en saison sèche en Australie, totalement ignorants des préoccupations des humains.



© Magdalena Huekel

(A)pollonia : un titre à deux dimensions

Les dimensions juive et antique

Comme il le dit dans une interview, les quatre piliers du théâtre de Warlikowski sont l'Antiquité, la Bible, l'Holocauste et Shakespeare.

(A)pollonia repose sur l'Antiquité et l'Holocauste. Le titre joue sur ces deux dimensions. Nous pouvons le lire Apollonia, comme le personnage principal de la nouvelle d'Hanna Krall, Pola, qui nous plonge au cœur de la Pologne en 1942. Nous pouvons aussi lire pollonia, une référence directe à la Pologne. Enfin, une troisième lecture nous plonge au cœur de l'antiquité, en résonnant comme le nom d'un dieu.

Dernièrement, au Festival d'Avignon, Jean-François Perrier posait la question du titre à Warlikowski.

« Au 19e siècle, le prénom Apollonia était donné aux enfants pour faire acte de résistance contre l'occupant russe car il y a « Pologne » inclus dedans. Il n'a aucun rapport avec Apollon. Ici, c'est une femme polonaise devenue l'héroïne d'une nouvelle d'Hanna Krall : une mère de trois enfants, enceinte du quatrième, dont le mari est parti dans les maquis du mouvement polonais de résistance au nazisme. Elle cache et veut sauver 25 enfants juifs. Dénoncée, elle se sauve et va trouver refuge chez son père. Après avoir réussi à sauver encore une petite Juive, elle est exécutée, son père ayant refusé de se dénoncer à sa place. On rejoint ici l'idée du sacrifice familial tel qu'il se développe dans les grandes tragédies grecques. La petite fille juive a obtenu la médaille des Justes pour Apollonia, médaille qui est remise à un de ses fils : celui qui a assisté à l'interrogatoire de sa mère et qui a vu son grand-père refuser de se sacrifier. Ce beau geste de sacrifice est donc très ambigu pour lui, abandonné par sa mère et devenu orphelin. Il ne s'est jamais remis de l'absence de sa mère, ni de ce sacrifice qui se retourne contre lui. C'est le thème central de notre travail, cet héritage terrible qui pèse sur les descendants de ces héros ou de ces bourreaux. Apollonia devient donc un archétype, elle s'éloigne de cette femme polonaise et son histoire devient universelle. Nous ne faisons pas dans le politiquement correct puisque nous envisageons tous les aspects de ce sacrifice qui peut apparaître comme un acte héroïque. En grattant où ça fait mal, c'est-à-dire dans les conséquences de cet acte, nous dérangeons forcément les bonnes consciences. »

Propos recueillis par Jean-François Perrier, Avignon 2009.



Les œuvres de référence :

1 - «Les Bienveillantes» de Jonathan Littell

Jonathan Littell

Jonathan Littell est né d'une famille d'origine juive émigrée de Russie aux Etats-Unis à la fin du 19^{ème} siècle. Il est le fils de l'écrivain Robert Littell. Aujourd'hui domicilié à Barcelone avec son épouse belge et ses deux filles, il a passé son enfance en France, pays qu'il ne quittera qu'au moment d'entrer à l'université de Yale après avoir passé son bac au lycée Fénelon en 1985. Même si sa famille n'a pas vécu de façon directe le sort réservé aux juifs en Europe, Jonathan Littell a grandi avec cette histoire, qui sera le thème central de sa première œuvre. Marqué durant son enfance par la guerre du Viêt Nam, il partira, après 3 années passées à Yale, dans les Balkans, alors en conflit. Il s'investit dans l'action humanitaire, au sein de l'ONG *Action contre la faim* dans laquelle il travaillera sept ans, notamment en Bosnie-Herzégovine, mais aussi en divers endroits du monde tels que la Tchétchénie, l'Afghanistan, le Congo ou encore Moscou. En 2001, il décide d'arrêter ses actions humanitaires et de s'atteler à l'écriture des *Bienveillantes*. Ce livre recevra le Prix Goncourt 2006, et sera un événement littéraire vendu à plus de 700 000 exemplaires fin 2007, même s'il est également à l'origine de plusieurs polémiques.

Son ouvrage précédent, *Bad Voltage*, est paru en 1989 aux éditions Signet Book. Il s'agit d'un essai de science-fiction qui se déroule dans l'univers du cyberpunk. Ce livre ne comporte aucune biographie de l'auteur. Il fait référence à la France et à des auteurs tels Jean Genet et Charles Baudelaire, ainsi qu'à la ville de Paris.

Littell a également publié en 2006 un rapport long et détaillé sur les Services Secrets de la Fédération de Russie entre 1991 et 2005.

En mars 2008, c'est la parution d'*Etudes* : quatre nouvelles écrites entre 1995 et 2002.

En avril 2008, il publie *Le Sec et l'Humide*, une lecture analytique des textes du leader d'extrême droite belge Léon Degrelle. J. Littell explique s'être inspiré de ces recherches pour le personnage de Max Aue des *Bienveillantes*.

Les Bienveillantes

Cet imposant roman de près de 900 pages est constitué par le récit rétrospectif à la première personne de Maximilian Aue qui, des décennies plus tard, se penche sur une période cruciale de sa vie : sa participation aux massacres de masse en tant qu'officier SS, entre vingt-cinq et trente ans. Il assume, au-delà du bien et du mal, son engagement nazi pour le peuple allemand conduit par le Führer, en ayant d'ailleurs le plus souvent une position d'observateur – il écrit des rapports aux autorités supérieures de la SS – plutôt que d'exécuteur, même s'il lui arrive de tuer.

Le narrateur raconte – tout en effectuant de fréquents retours en arrière sur son enfance et sa jeunesse, ses années de criminel de guerre, sans désarroi moral, même s'il semble somatiser, accumulant vomissements et diarrhées.

Le récit des horreurs de la guerre nazie suit la chronologie des massacres sur le front de l'Est. Suivant le rythme des œuvres au clavecin de Jean-Philippe Rameau, compositeur apprécié du narrateur, l'auteur a divisé le roman en 7 parties : après une toccata introductive, se succèdent 6 danses du 18^{ème} siècle (allemande I et II, courante, sarabande, menuet en rondeaux, air, gigue) qui s'enchaînent en une danse macabre cynique, un Crépuscule des dieux que colorent le rouge des meurtres de masse et le noir de l'uniforme SS.

Le titre *Les Bienveillantes* renvoie à une tragédie d'Eschyle, *Les Euménides*. Les Erynies étaient les déesses vengeresses qui persécutaient les hommes coupables de parricide ou matricide, le pire des crimes. Oreste, qui a tué sa mère Clytemnestre pour venger son père Agamemnon, est poursuivi par les Erynies ; mais la déesse Athéna plaide en sa faveur et les Erynies se changent, pour Oreste, en Euménides, c'est-à-dire en Bienveillantes. L'auteur reconnaît que la portée de l'œuvre dépasse le seul génocide des Juifs pour revêtir une dimension plus universelle. Il révèle que « *ce qui l'intéressait, c'était la question des bourreaux, du meurtre d'Etat* ».

[Wikipedia](#)

2 - «Elizabeth Costello» de John Maxwell Coetzee

J.M. Coetzee

Coetzee naît au Cap dans une famille boer. Son père était avocat et sa mère institutrice. Il ne semble d'abord pas se destiner à un cursus universitaire et étudie un temps les mathématiques à l'université du Cap. En 1960, il part pour l'Angleterre et poursuit à Londres des études en linguistique et en informatique. Après avoir travaillé chez IBM comme programmeur, puis pour International Computers, Coetzee nourrit des ambitions littéraires mais il est tenaillé entre le besoin financier et sa passion pour les livres et l'écriture. L'attribution d'une bourse d'étude lui permet de reprendre des études d'anglais à l'université du Texas à Austin. Il publiera son premier roman, « *Terres de Crépuscule* » en 1974. En 1984, il obtient une chaire de professeur en littérature au département d'anglais de l'Université du Cap. Coetzee s'installe en Australie en 2002 pour enseigner à l'université d'Adélaïde. Il est maintenant Professeur émérite à l'université de Chicago (Illinois), aux États-Unis.

L'auteur a reçu de nombreux prix littéraires de premier ordre : il a notamment été le premier écrivain et, à ce jour, encore le seul avec l'auteur australien Peter Carey à obtenir deux fois le prestigieux Prix Booker, en 1983 pour *Life and times of Michael K (Michael K, sa vie, son temps)* et en 1999 pour *Disgrace (Disgrâce)*. La plus importante de toutes les distinctions internationales, à savoir le Prix Nobel de Littérature, vient couronner en 2003 l'ensemble de son œuvre.

Elizabeth Costello

Elizabeth Costello est une romancière australienne fictive. Au fil de ses conférences, qui composent les huit chapitres du livre, se dessine le portrait d'une femme vieillissante et désespérée qui déçoit son auditoire. A travers ses prises de position sur les droits des animaux, dans lesquelles elle ose des comparaisons avec la Shoah, se devine son éloignement des humains.

Avec la distance ironique qu'on lui connaît, l'auteur fait le portrait douloureux de l'artiste rongé par le doute et l'interrogation. Quel est le pouvoir de l'écriture littéraire face au mal et à la mort ? Insolent, sulfureux, irrespectueux, subversif, voici un ouvrage qui dérange le monde des bien pensants. Il donne un grand coup de pied dans la fourmière des préjugés ambiants et des certitudes consolatrices. Un précieux éloge de l'incrédulité, dans une époque paranoïaque, malade de ses dogmes, où le doute dérange, provoque, sème la subjectivité aux quatre coins du monde en lâchant ses petites bombes contre les idées reçues.

www.lafabrique.com

3 - «Pola» de Hanna Krall

Hanna Krall

Hanna Krall est née en 1937 à Varsovie. Journaliste, elle a travaillé entre autres à Polityka, où elle s'est spécialisée dans le reportage décrivant la vie quotidienne et le destin des gens (apparemment) communs. En 1977, paraît son livre le plus célèbre, *Arriver avant le Bon Dieu*, une transcription personnalisée de ses conversations avec Marek Edelman, médecin et dernier dirigeant survivant du soulèvement dans le ghetto de Varsovie. Dès lors, le chapitre des sujets juifs rythmera toute son oeuvre.

De livre en livre, Hanna Krall s'évertue à témoigner de la sombre histoire de ce siècle, parcourant inlassablement depuis des années la Pologne et le monde pour recueillir les derniers témoignages des survivants de la Shoah.

« *Je n'ai pas le devoir d'informer. Je ne saurais plus parler de six millions de morts, sinon pour dire qu'untel portait un pull rouge le jour de l'insurrection du ghetto et qu'untel aimait danser le fox-trot, ou raffolait du muguet* », confie-t-elle, à sa traductrice.

Dans l'écriture d'Hanna Krall s'entremêlent constamment motifs fictifs et personnages réels. Ainsi, les récits qui composent *Preuves d'existence*, le livre d'où est extraite la nouvelle reprise par Krysztof Warlikowski pour son célèbre *Dybuk*, retrace des destinées individuelles fondées sur des faits et des personnages réels, des survivants de l'Holocauste. L'approche, d'abord journalistique puis littéraire de l'auteur projette ce petit livre vers une dimension métaphysique. Ces destins individuels ordinaires revêtent soudain une importance symbolique, devenant des pièces éparses de la condition humaine.

www.theatredunord.fr

Pola

Pola est une nouvelle de Hanna Krall, issue d'un recueil publié chez Gallimard en 2000 : *Là-bas, il n'y a plus de rivière*, écrite à partir d'une histoire vraie.

Il y est question de Apolonia Machzynska-Swiatek, qui a reçu à titre posthume la médaille des Justes parmi les Nations décernée par l'Insitut Yad Vachem à Jérusalem, de son père Henryk, de ses fils Wojtek et Slawek.

www.ombres-blanches.fr

4 - «L'Orestie» d'Eschyle

Eschyle (526-456 ACN)

Né à Eleusis (Attique) et mort à Géla (Sicile). Le plus ancien des trois grands tragiques grecs. Il participe à la naissance du genre grâce à certaines innovations, comme le nombre d'acteurs qu'il porte à deux. Treize fois vainqueur du concours tragique, il est l'auteur d'une centaine de pièces dont sept seulement nous sont parvenues.

Le théâtre d'Eschyle est essentiellement remarqué par sa force dramatique, la tension, l'angoisse qui habite ses pièces, dont la cohérence se comprend surtout par la progression qui les reliait au sein de trilogies « liées », dont ne subsiste aujourd'hui que l'*Orestie*. S'il ne développe pas la psychologie des personnages, ses choix lui permettent de mettre en valeur ses conceptions puissantes sur l'équilibre de la cité, le dégoût de l'hybris qui met en danger cet ordre, et le poids de la décision des dieux dans la conduite des affaires humaines, notamment à travers le sort militaire, ou la malédiction familiale.

L'Orestie

L'*Orestie* est une trilogie dramatique. Les trois parties sont centrées sur la geste des Atrides.

Première partie : Agamemnon

On assiste à la chute de Troie et au retour d'Agamemnon victorieux, accompagné de sa captive Cassandre, à Argos où l'attend sa femme Clytemnestre. Celle-ci espère venger le sacrifice de sa fille Iphigénie par Agamemnon. Malgré les prédictions de Cassandre annonçant sa propre mort, le roi et la prophétesse sont tués. Clytemnestre et Eghiste (cousin d'Agamemnon) prennent le contrôle d'Argos.

Deuxième partie : Les Choéphores

À la mort de son père, Oreste revient à Argos pour le venger. Il tue sa mère Clytemnestre, réveillant ainsi la soif de justice des Erinyes, déesses vengeresses. À la fin, Argos est détruite.

Troisième partie : Les Euménides

Après une longue errance, Oreste, toujours poursuivi par les Erinyes, arrive au sanctuaire d'Apollon à Delphes où il est purifié. Il est ensuite présenté devant l'aréopage (tribunal athénien) et jugé par Athéna. Elle lui donne raison et les Erinyes deviennent les Euménides (les Bienveillantes). La malédiction qui pesait sur les Atrides est ainsi levée.

5 - «Iphigénie à Aulis» et «Alceste» d'Euripide

Euripide

Célèbre poète grec, Euripide naquit à Salamine en l'an 480 av. J.-C., le jour même où les Athéniens remportèrent une victoire sur les Perses à l'embouchure de l'Euripe (d'où lui vint son nom Euripide). Il se livra d'abord à l'athlétisme, puis étudia la philosophie sous Anaxagore, et se consacra enfin à la poésie. Il devint le rival de Sophocle et fut couronné cinq fois. Cependant, se voyant en butte à des accusations d'impiété et à des attaques personnelles, il quitta Athènes et se retira en Macédoine auprès du roi Archélaüs qui l'éleva aux plus hautes dignités. Il y mourut à l'âge de 78 ans.

Euripide opéra dans le théâtre une révolution importante : il réduisit le rôle du chœur et ne le fit intervenir que d'une manière conforme à la vraisemblance; en outre, à l'aveugle loi du Destin il substitua l'empire des passions. Ce poète, dont le style est un modèle d'élégance, brille surtout par le pathétique ce qui l'a fait proclamer par Aristote le plus tragique des tragiques. Il règne dans ses tragédies une philosophie hardie, ce qui lui a valu le surnom de Philosophe du théâtre; mais il abuse quelquefois des sentences et des tirades philosophiques. Il dirige souvent de dures attaques contre les femmes.

Euripide aurait composé 84 tragédies; seulement 18 nous sont parvenues, plus un drame satirique, le *Cyclope*. Les plus estimées de ses tragédies sont : *Hécube*, *les Phéniciennes*, *les Troyennes*, *Médée*, *Alceste*, *Hippolyte*, *Iphigénie*, *Iphigénie en Tauride*. Plusieurs ont inspiré Racine, dont Euripide était le poète favori.

Iphigénie à Aulis

Nérée, père de toutes les Néréides, déploie ses violences dans les eaux d'Aonie et refuse de transporter les guerriers, en route pour Troie. Il demande le sacrifice d'Iphigénie, fille d'Agamemnon, pour apaiser sa colère. Lorsque l'intérêt public a vaincu la tendresse d'Agamemnon pour sa fille, lorsque le roi a vaincu le père et qu'Iphigénie, prête à donner son sang pur, a pris place devant l'autel parmi les prêtres en larmes, la déesse est vaincue à son tour ; elle étend un nuage devant tous les yeux et pendant la cérémonie, au milieu du tumulte du sacrifice, elle remplace, dit-on, par une biche la jeune fille de Mycènes. Alors, les mille vaisseaux bénéficient des vents et, après bien des périls, ils abordent sur la plage de la Phrygie.

www.cosmovisions.com

Alceste

Le sujet de cette tragédie est le sacrifice d'Alceste qui accepte de mourir pour sauver son époux (Admète). Admète est destiné à mourir prochainement. Comme il est encore jeune, il obtient de son protecteur Apollon la permission de se faire remplacer : c'est une autre âme que la sienne qui ira aux Enfers. Alceste se propose donc et Admète réalise trop tard l'ampleur du sacrifice de son épouse. Héraclès survient et demande l'hospitalité. Admète la lui accorde et lui cache le drame qui vient d'avoir lieu. Mais le fils de Zeus apprend bientôt le deuil et, sans rien dire à Admète, va chercher Alceste aux Enfers. Quand Héraclès réapparaît, accompagné d'une femme voilée, il déclare à Admète qu'il vient de gagner cette dernière à un concours d'athlétisme. Héraclès finit par rendre à son ami Alceste qu'il a miraculeusement ressuscitée en la ramenant des Enfers.

www.etudes-litteraires.com

6 - Marcin Swietlicki

Né à Piaski, près de Lublin (Pologne)

Poète, écrivain et leader du groupe rock Swietlicki (Les mouches à feu).

[Wikipedia](#)

7 - Andrzej Czajkowski

Andrzej Czajkowski (aussi André Tchaikowsky), né Robert Andrzej Krauthammer (1935- 1982) était un compositeur et pianiste polonais

[Wikipedia](#)

On peut entendre un de ses poèmes dans la dernière scène du spectacle. Il est lu par un fils d'Apolonia.

8 - Rabindranath Tagore

Rabindranâth Thâkur dit Tagore (6 mai 1861 - 7 août 1941), connu aussi sous le surnom de Gurudev est un compositeur, écrivain, dramaturge et philosophe indien dont l'œuvre a eu une profonde influence sur la littérature et la musique du Bengale à l'orée du XXe siècle et a été couronnée par le Prix Nobel de littérature en 1913.

[Wikipedia](#)

Amal et la lettre du Roi

Drame en 2 actes traduit de l'anglais par André Gide.

Amal est un orphelin adopté par son oncle qui ne peut engendrer. Amal pourrait être heureux mais il est malade et doit rester dans sa chambre. Il rêve d'en sortir et de voyager. Ah... si le Roi pouvait l'ordonner facteur royal, il pourrait enfin sortir et voir du pays ! Mais ce n'est que par la fenêtre de sa chambre qu'il se lie d'amitié avec quelques passants bienveillants : le laitier, le veilleur avec son gong, Gaffer qui se déguise en fakir, les enfants à qui il offre des jouets pour ne pas s'amuser seul et Sudha la jeune marchande de fleurs. Un soir pour qu'Amal s'endorme en paix, le prévôt lui fait croire que le Roi va venir le voir dans la nuit avec son médecin particulier.

<http://laculturesepartage.over-blog.com/article-6165291.html>

9 - Hans Christian Andersen

Hans Christian Andersen, (1805 à Odense, Danemark - 1875) fut un auteur et poète danois, célèbre pour ses nouvelles et ses « contes de fées » (« *La petite fille aux allumettes* », « *Le vilain petit canard* », ...)

[Wikipedia](#)

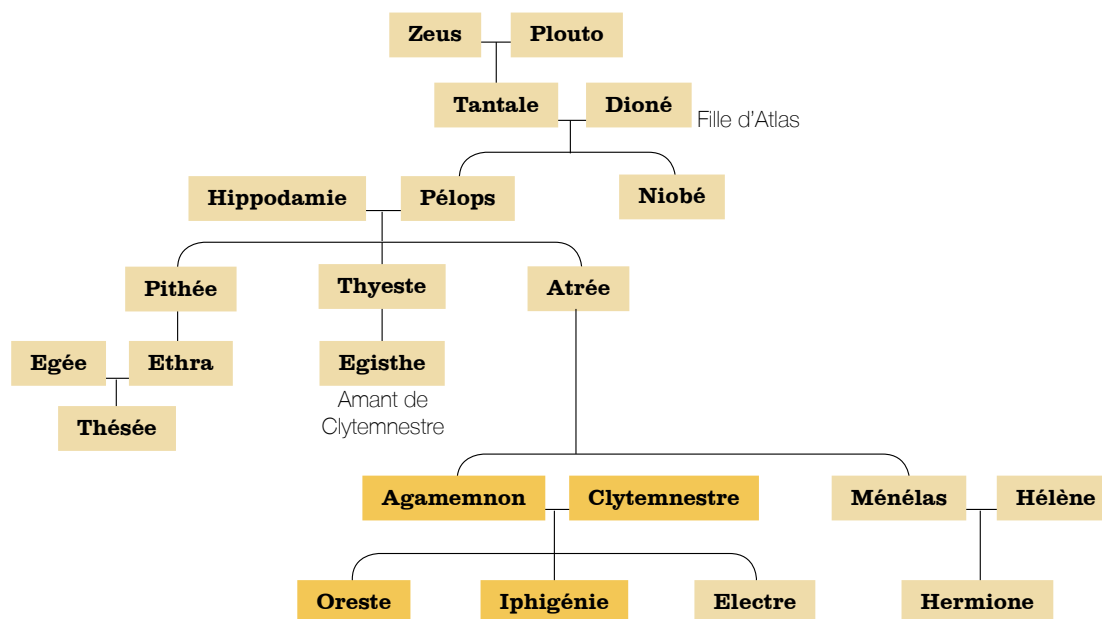


© Magdalena Huekel

Petit index des familles antiques

La Famille des Atrides : Clytemnestre, Agamemnon et Iphigénie

Arbre généalogique



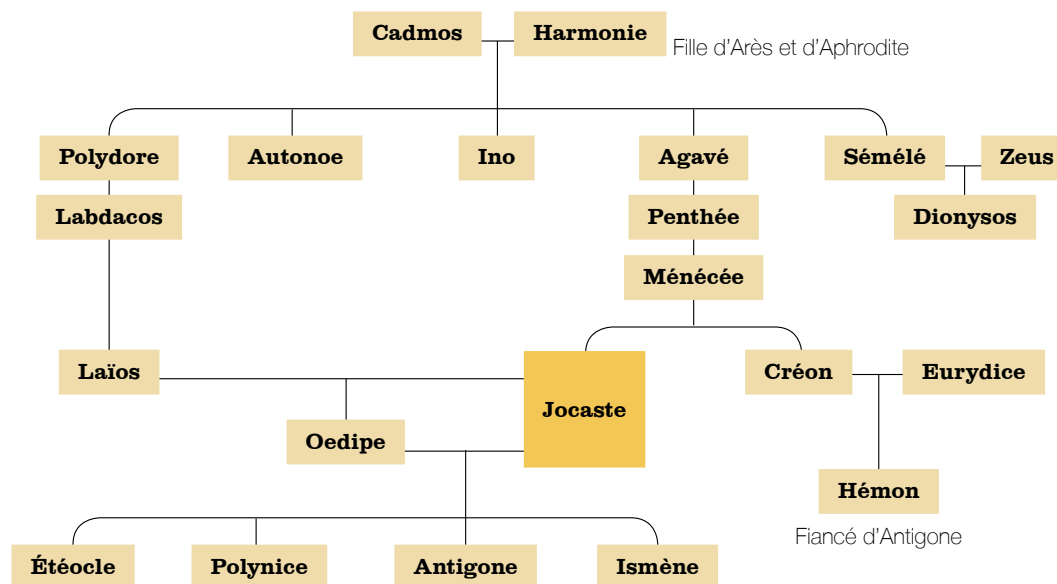
La cause des malheurs qui s'abattirent sur la famille fut le comportement de Tantale, roi de Lydie, qui offensa les dieux et fut envoyé pour toujours dans le Tartare. Son fils Pélops fut maudit par le conducteur de char Myrtilos, mais eut une existence heureuse. Niobé, fille de Tantale, fut punie par les dieux pour son arrogance.

Atrée, fils de Pélops, ses enfants et petits-enfants subirent le poids de la vengeance divine. Avec son frère Thyeste, et sur l'instigation de leur mère, il tua son demi-frère Chrysippos. Leur père les bannit. Ils se réfugièrent à Mycènes, où Atrée devint roi. Thyeste, frère d'Atrée, séduisit la femme de celui-ci. Pour se venger, Atrée mit à mort deux fils de Thyeste et servit leur chair à leur père lors d'un banquet. Le troisième fils de Thyeste, Égisthe, tua plus tard Atrée pour venger ce crime. Des fils d'Atrée, Agamemnon et Ménélas furent les plus célèbres. L'enlèvement de la femme de Ménélas, Héléne, fut la cause de la guerre de Troie. Après la guerre, Ménélas et Héléne se réconcilièrent et, après de nombreuses aventures, revinrent à Sparte où ils vécurent heureux. Agamemnon, par contre, fut tué le jour de son retour triomphant à Mycènes par sa femme, Clytemnestre, et par Égisthe, qu'elle avait pris pour amant. La mort d'Agamemnon fut vengée sept ans plus tard par ses enfants Électre et Oreste. Lorsque Oreste fut enfin acquitté par l'aréopage d'Athènes du crime de sang dans le meurtre de sa mère, la malédiction des Atrides disparut enfin.

Le destin tragique des Atrides est un sujet exploité par un grand nombre d'auteurs grecs anciens, entre autres par Homère, Eschyle, Euripide, Sophocle, Apollonius de Rhodes et Pindare.

La famille des Labdacides

Arbre généalogique



Laïos, Jocaste et Œdipe

Laïos et Jocaste, le roi et la reine de Thèbes, sont prévenus par une prédiction que s'ils avaient un fils, ce dernier tuerait son père et épouserait sa mère. A la naissance de ce fils redouté, Laïos et Jocaste décident d'abandonner leur fils, en prenant soin de lui attacher les pieds. Un jour, un berger le trouve et le confie au roi de Corinthe qui l'élève comme son propre fils, sans lui confier le secret de ses origines. Il lui donne le nom d'Œdipe qui signifie *celui qui a les pieds enflés*.

Œdipe apprend, en consultant Apollon, qu'il est victime de cette malédiction. Il décide alors de s'écarter de sa famille afin d'échapper à son destin. Pour cela, il quitte Corinthe sans but précis. En chemin, il rencontre un homme avec ses serviteurs. Œdipe tue l'homme, pensant que c'était le chef d'une bande de voleurs (selon d'autres versions, il est question d'un conflit de priorité à une intersection où les chars se croisèrent). L'homme était Laïos, son père biologique.

Lorsqu'il arrive à Thèbes, Œdipe se trouve confronté au Sphinx qui assiège la ville. Ce dernier lui pose une énigme : «Qu'est-ce qui marche à quatre pattes le matin, à deux le midi et à trois le soir ?» Œdipe répond juste : c'est l'homme. Les habitants, pour le remercier d'avoir débarrassé le pays du Sphinx, en font le roi de Thèbes et lui donnent la main de la reine qui est veuve. Œdipe a donc tué son père, et épousé sa mère comme l'avait prédit l'oracle ! Œdipe et Jocaste vivent heureux pendant de nombreuses années, ignorant leur véritable lien de parenté.

Un jour, une épidémie de peste contamine Thèbes. L'oracle de Delphes annonce que cette épidémie durera tant que le tueur de Laïos ne se serait pas dénoncé. Œdipe alors fait rechercher le coupable, mais il ne tarde pas à réaliser que c'est lui le meurtrier de son père. Jocaste, malheureusement, apprend bientôt la nouvelle et se suicide de désespoir par la pendaison. Quant à Œdipe, il comprend que leurs enfants, Étéocle, Polynice, Antigone et Ismène sont maudits (cf: *Antigone* (Sophocle), *Antigone* (Anouilh) et *Antigone* (Cocteau)) Il décide de se crever les yeux et renonce à la royauté. Pour cette raison, il est chassé de Thèbes quelques années plus tard.

Après avoir longtemps erré avec Antigone sa fille qui lui était utile comme guide, il arrive dans un lieu de culte non loin d'Athènes, où l'on vénère les Érinyes. C'est là qu'il meurt, juste après qu'Apollon lui eut promis que sa sépulture resterait un lieu sacré et bénéfique pour Athènes.

Alceste, Admète et Apollon

Lorsque Zeus tue Asclépios pour avoir ressuscité Hippolyte, Apollon, le père d'Asclépios, furieux du traitement infligé à son fils, se venge en tuant les Cyclopes, qui avaient fabriqué la foudre de Zeus. Pour lui faire expier ce crime, Zeus le condamne à être le serviteur d'Admète pendant un an. Admète le traite avec bonté et, en témoignage de gratitude, Apollon l'aide à gagner la main de sa fiancée Alceste.

Lors du festin nuptial, on apprend qu'Admète est destiné à mourir sous peu, mais Apollon intervient à nouveau : et il enivre les Muses et les persuade d'accorder à Admète une vie plus longue, à condition qu'il réussisse à persuader quelqu'un d'autre de mourir à sa place à l'heure où il aurait dû mourir.

Le père et la mère d'Admète ayant refusé de se sacrifier, son épouse Alceste accepte et meurt.

Juste après, Héraclès visite le palais d'Admète. Obéissant aux lois de l'hospitalité, celui-ci ne dit rien de la mort de sa femme et accueille le héros comme il se doit. Héraclès ne tarde pourtant pas à découvrir la vérité, il part intercepter la Mort, se jette sur elle et lui reprend Alceste, qu'il rend ensuite à son époux.

Héraclès

Le plus célèbre et le plus populaire des héros grecs. Fils de Zeus et d'Alcmène. Le personnage qui émerge des traditions qui nous sont parvenues est dessiné avec netteté. On l'a doté des qualités les plus nobles, la vigueur, l'endurance, la bonne humeur, la pitié envers les faibles, la générosité et un tempérament audacieux. Ses défauts sont aussi nettement marqués : caractère violent (tout particulièrement à l'égard de ceux qui commettent une injustice), concupiscence, gloutonnerie.

La mythologie grecque lui prête un très grand nombre d'aventures qui le voient voyager à travers le monde connu des Doriens puis de toute la Méditerranée à partir de l'expansion de la grande Grèce, jusqu'aux Enfers, et dont les plus célèbres sont les douze travaux.

Athena

Déesse de la guerre, de la sagesse, des artisans, des artistes et des maîtres d'écoles.

Elle apaise la colère des Érinyes et fait acquitter Oreste par l'Aréopage.

Jocaste

Fille de Ménoikeos et soeur de Créon. Elle épouse le roi de Thèbes, Laiös, avec qui elle a un fils : Œdipe. Selon les prédictions de l'oracle, son fils tua son père et épousa sa mère, sans le savoir. Jocaste et Œdipe eurent quatre enfants : Eteocle, Polynice, Antigone et Ismène. Lorsque l'inceste fut découvert, elle se pendit.

Thanatos

Personnification de la Mort. Il était le fils de Nyx (La Nuit) et d'Érèbe, les Ténèbres, et le frère d'Hypnos (le Sommeil). Parmi les dieux, il apparaissait comme le génie ailé de la mort et venait trouver les mortels lorsque le temps de vie qui leur avait été alloué s'était écoulé. Il coupait une boucle des cheveux qu'il dédiait à Hadès, puis emportait le défunt.

Phérès

Fils de Créthée et de la nymphe Tyro, qui fonda la ville mythique de Phérès en Thessalie. On lui attribue la descendance suivante : Admète, l'époux d'Alceste, Lycurgue, roi de Némée, Idoménée et Périopis. C'est Phérès qui, bien que parvenu à un âge avancé, refuse de mourir à la place de son fils Admète.



L'Histoire : un éternel recommencement

1 - Le sacrifice

Plusieurs héros convoqués par Krzysztof Warlikowski sont confrontés à la douloureuse expérience du sacrifice. Iphigénie, Alceste et Apollonia, trois personnages féminins au cœur de situations cornéliennes. Iphigénie contre le salut d'un peuple, Alceste contre la vie de son aimé, Apollonia ou une vie contre plusieurs. Trois destins. Alceste et Apollonia décident de donner leur vie, contrairement à Iphigénie, qui est « donnée en sacrifice » par son père, au nom de son peuple. Iphigénie ne lutte pas et semble accepter ce sort : « *C'est un bonheur pour moi de sauver la Grèce* » lui fait dire Warlikowski. Plus loin, en parlant de son père : « *C'est malgré lui qu'il m'a sacrifiée, et pour la Grèce* ».

Toutes trois semblent en pleine compréhension des enjeux de la situation et des conséquences de leur acceptation. Leur décision dépasse le raisonnement individuel, et leur personne n'est plus au centre de leurs préoccupations. Elles agissent pour une cause qui leur est noble, et qui les grandit.

Note d'espoir de Warlikowski en l'humanité.

2 - Bourreaux et victimes

On peut lister les bourreaux et les victimes. Parfois, ce sont les mêmes. Le bourreau devient victime, et inversement. Par exemple, Agamemnon sacrifie Iphigénie aux vents. Plus tard, il est lui-même victime de sa femme Clytemnestre. Clytemnestre passe donc du rang de victime à celui de bourreau.

Warlikowski brouille les frontières entre bourreaux et victimes. Non pas en classant les bons d'un côté et les méchants de l'autre, mais en montrant que ce sont les situations qui font passer l'homme d'une catégorie à l'autre. Agamemnon prend à son compte les mots de Maximilien Aue, narrateur des *Bienvueillantes* : « *Si vous êtes nés dans un pays ou à une époque où non seulement personne ne vient tuer votre femme, vos enfants, mais où personne ne vient vous demander de tuer les femmes et les enfants des autres, bénissez Dieu et allez en paix. Mais gardez toujours cette pensée à l'esprit : vous avez peut-être plus de chance que moi, mais vous n'êtes pas meilleurs.* » Il remet en cause le libre arbitre et la bonté humaine : certainement aurions-nous fait la même chose que lui...

3 - Vengeance et punition

Le sacrifice d'Iphigénie donne suite à une série de meurtres « expiatoires » : Clytemnestre tue son mari pour venger sa fille, et se fait assassiner à son tour par son fils, qui par cet acte venge son père... La vengeance est froide et semble se répercuter sur les générations suivantes. On ne se débarrasse pas du poids du meurtre. Le meurtre appelle le meurtre.

Elizabeth Costello semble déplorer le fait que les hommes puissent agir en toute impunité : « *Nous montrons du doigt les Allemands et les Polonais et les Ukrainiens qui étaient et n'étaient pas au courant des atrocités commises autour d'eux. Nous aimons penser qu'ils furent intérieurement marqués après coup par les effets de cette forme spéciale d'ignorance. Nous aimons penser qu'ils se réveillèrent hagards tous les matins et moururent rongés de cancers. Mais sans doute n'en est-il pas allé ainsi. **Les faits indiquent plutôt le contraire : que nous pouvons faire ce que bon nous semble et cependant nous en sortir sans dommage. Que la punition n'existe pas.*** »

4 - La question du prix de la vie

La question du prix de la vie est au centre des préoccupations du metteur en scène polonais dans sa dernière création. Toutes les histoires, de l'Antiquité à nos jours, tournent autour de cette question. Elle revient comme une litanie en filigrane de l'histoire de l'humanité.

Cela commence avec Iphigénie. Son père est en proie à un questionnement intérieur : « *Je sais jusqu'où doit aller la pitié, où elle doit se taire, et j'aime mes enfants. Je ne suis pas un homme insensé. Je tremble, ma femme, à faire cet acte inouï, et je tremble à le refuser, car je sais que je dois l'accomplir.* »

Toujours au sein de la famille des Atrides, on assiste à des meurtres en cascade : Iphigénie, Agamemnon, Clytemnestre. Oreste dira « *Les morts tuent les vivants* ». Une vie contre une vie. La loi du Talion.

Une vie pour une vie... Alceste et Apollonia en font le triste constat : Alceste est prête à donner sa vie pour que son bien aimé vive. Apollonia pour sauver de jeunes enfants juifs.

Dans son interrogatoire, l'officier allemand ne laisse aucun doute à ce sujet : celle de son père ou la sienne, mais il lui faut une vie !

Agamemnon (Maximilien Aue) prononcera ces paroles si belles et empreintes d'une grande humanité : « *D'une certaine manière, la guerre n'est jamais finie, ou alors elle ne sera finie que lorsque le dernier enfant né le dernier jour des combats sera enterré sain et sauf, et même alors elle continuera, dans ses enfants puis dans les leurs... En temps de guerre le citoyen, mâle du moins, perd un de ses droits les plus élémentaires, celui de vivre. Ce citoyen perd en même temps un autre droit, tout aussi élémentaire : le droit de ne pas tuer.* »

5 - Des sentiments nobles et purs

Elizabeth Costello, dans sa *Vie des animaux*, distille l'essence du message de Warlikowski. Elle évoque les expériences menées par les hommes avec le singe Sultan : « *A chaque étape, Sultan est poussé à la pensée la moins intéressante. Il est impitoyablement écarté de la pureté de la spéculation (pourquoi les hommes se comportent-ils de la sorte ?) et poussé vers une forme de raison plus basse, pratique, instrumentale (Comment utilise-t-on ceci pour obtenir cela ?), et donc vers une acceptation de soi comme un organisme primordialement doté d'un appétit qui doit être satisfait.* »

Bel écho aux paroles de Janusz Korczak qui ouvrent le spectacle : « *Et nous sommes certains qu'une heure de conte merveilleux d'un grand sage et poète vous procurera une vive émotion, du plus haut de l'échelle des sentiments.* »

Voilà ce que cherche désespérément Warlikowski : des sentiments purs, une noblesse du cœur jamais départie...

Illusion toujours déçue.

Décor sonore : intervention de la musique « live »

L'orchestre se fait entendre à plusieurs reprises. Accompagné de la chanteuse Renate Jenet, l'orchestre joue des œuvres originales de Pawel Mykietin.

Les moments musicaux se révèlent être de véritables respirations au coeur d'une pièce longue et difficile. Comme Warlikowski l'explique, pour lui, la musique sert de consensus, elle empêche de réfléchir à ce qu'on a vu, elle emmène le spectateur dans d'autres sphères, lui permettant de se « vider » la tête avant de replonger dans la fureur du récit.



Scénographie de (A)pollonia

Les dimensions de la scène sont telles qu'elles permettent la simultanéité de plusieurs scènes. Malgorzata Szczesniak nous donne à voir un dispositif scénique sobre : deux grandes boîtes vitrées, une meublée façon années cinquante (moquette mauve,...) dans les pays de l'Est, et l'autre munie de deux cuvettes, deux lavabos, une table de conférence et un banc sur lequel sont assis trois mannequins de jeunes enfants. Au centre de la scène, un plancher couvert de feuilles d'aluminium brillant où l'orchestre se tient. Dans le fond, un mur de bois, qui sert d'écran lors des projections vidéos.

Le temps ne se déroule pas de façon linéaire. Plusieurs univers et plusieurs époques peuvent cohabiter. Cela a aussi des répercussions sur le rythme du spectacle.

Chaque spectateur choisit ce qu'il va regarder. Ils deviennent donc des spect-acteurs.



Distribution

Durée du spectacle : 4h30, entracte compris

Spectacle en polonais, surtitré en français

Création 2009

Mise en scène
Adaptation
Scénographie et costumes
Musique
Lumière
Dramaturgie

Krzysztof Warlikowski
Krzysztof Warlikowski , Piotr Gruszczynski, Jacek Poniedzialek
Malgorzata Szczesniak
Pawel Mykietyn, Renate Jett, Piotr Maslanka, Pawel Stankiewicz
Felice Ross
Piotr Gruszczynski

Avec

Andrzej Chyra
Magdalena Cielecka
Ewa Dalkowska
Wojciech Kalarus
Marek Kalita
Zygmunt Malanowicz
Adam Nawojczyk
Monika Niemczyk
Jacek Poniedzialek
Magdalena Poplawska
Maja Ostaszewska
Malgorzata Hajewska-Krzysztofik
Maciej Stuhr
Tomasz Tyndyk

Héraclès / Le juge
Alceste / Apolonia
Ryfka
Thanatos / L'officier
Slawek
Phérès / Le père d'Apolonia
Apollon
Athéna / La mère
Admète
Iphigénie
Elizabeth Costello
Clytemnestre / La tante
Agamemnon / Oreste / Amal
Le petit-fils

Chansons / textes et voix

Musiciens

Vidéo

Assistanat à la mise en scène
et projections vidéo

Assistanat à la scénographie

Assistanat aux costumes

Direction technique

Assistanat à la direction technique

Régie plateau et cadrage

Son

Régie lumière

Maquillage

Coiffures

Accessoires

Habilleuses

Maquilleuse

Production

Production (France, Belgique, Suisse)

Traduction française

Machinistes

Renate Jett

Pawel Bomert, Piotr Maslanka, Pawel Stankiewicz, Fabian Wlodarek
Pawel Lozinski, Kacper Lisowski, Rafal Listopad

Katarzyna Luszczuk

Magdalena Hueckel

Aleksandra Marczevska

Pawel Kamionka

Marcin Chlanda

Lukasz Jozkow

Lukasz Falinski

Dariusz Adamski

Gonia Wielocha

Robert Kupisz

Tomasz Laskowski

Elzbieta Fornalska, Ewa Sokolowska

Monika Kaleta

Adam Sienkiewicz

Nicolas Roux

Margot Carlier

Tadeusz Tomaszewski, Kacper Maszkiewicz, Maciej Zurczak



Extraits de

L'Orestie d'**Eschyle**, traduction polonaise Stefan Srebrny

Histoire d'une mère d'**Hans Christian Andersen**, traduction polonaise Cecylia Niewiadomska

Mamo, gdzie jesteś ? d'**Andrzej Czajkowski**

Elisabeth Costello de **John Maxwell Coetzee**, traduction polonaise Zbigniew Batko

Iphigénie à Aulis et *La folie d'Héraclès* d'**Euripide**, traduction polonaise Jerzy Lanowski

Alceste d'**Euripide**, traduction polonaise Michał Walczak

Pola, tiré du recueil *Là-bas, il n'y a plus de rivière* et *Narozny dom z wiezyckka*, tiré du recueil *Zal* d'**Hanna Krall**

Les Bienveillantes de **Jonathan Littell**, traduction polonaise Katarzyna Kaminska-Maurugeon

Pobojowisko, tiré du recueil *Zimne Kraje* de **Marcin Swietlicki**

Amal et la lettre du roi de **Rabindranath Tagore**, traduction polonaise Elzbieta Walter

Production Nowy Teatr, **Coproduction** Théâtre de la Place / Liège, Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, Festival d'Avignon, Théâtre National de Chaillot, Comédie de Genève - Centre Dramatique, Narodowy Stary Teatr w Krakowie

Spectacle créé en 2009 au Nowy Teatr à Varsovie

Dates de tournée

Du 29 au 31 octobre 09 au Théâtre de la Place (Liège)

Du 6 au 12 novembre 09 au Théâtre National de Chaillot (Paris)

Du 4 au 6 décembre 09 au Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles)

Les 14 et 15 décembre 09 au Festiwal Boska Komedia / Narodowy Stary Teatr (Cracovie)

Du 12 au 15 janvier 2010 à la Comédie de Genève

Bibliographie / Sources

Encyclopédie libre Wikipedia

Encyclopédie Encarta

documents du Nowy Teatr

www.comedie.ch

www.lafabrique.com

www.theatredunord.fr

www.ombres-blanches.fr

www.cosmovisions.com

www.etudes-litteraires.com

www.festival-avignon.com

Programme de salle (A)pollonia Avignon 09

GRUSZCZYNSKI, Piotr. Krzysztof Warlikowski, théâtre écorché. Paris, Actes Sud. (Coll. Le Temps du théâtre), 2007, 213p.