

LE GRAND THÉÂTRE D'OKLAHAMA

MADELEINE LOUARN

MER 20 MARS (20H30)
JEU 21 MARS (19H30)

PETIT THÉÂTRE

1H30

PLEIN TARIF : 21€
TARIF RÉDUIT : 15€
CARTE : 14€
CARTE + : 11€

LE QUARTZ
SCÈNE NATIONALE BREST

DOSSIER DE
PRESSE

Mise en scène
Madeleine Louarn
Jean-François Auguste

Texte
**Librement inspiré des œuvres
de Franz Kafka**

Dramaturgie
Pierre Chevallier

Scénographie
Hélène Delprat

Musique
Julien Perraudau

Chorégraphie
Agnieszka Ryszkiewicz

Lumière
Mana Gautier

Costumes
Clair Raison

Avec les comédiens
de l'atelier Catalyse
Tristan Cantin
Rougeaud
Manon Carpentier
Fanny
Cuillaume Drouadaine
Karl Rosmann
Christian Lizet
Le secrétaire
Christelle Podeur
Joséphine la cantatrice
Jean-Claude Pouliquen
Karo, l'artiste de la faim
Sylvain Robic
Le directeur et les chefs
de service

Accompagnement pédagogique
Erwana Prigent
Mariwenn Guernic

Couturières, couturiers
Yolande Autin
Ludivine Mathieu
Magali Perrin Toinin
Armando Sanchez

Régie générale
Thierry Lacroix

Régie son
Cyrille Lebourgeois

Régie lumière
Bastien Petillard

Construction décor
Atelier de la MC93
Maison de la Culture
de Seine-Saint-Denis, Bobigny

Assistant construction décor
Yulong Son

Production déléguée
Théâtre de l'Entresort
For happy people & Co

Coproduction
MC93 – Maison de la Culture
de Seine-Saint-Denis, Bobigny
Le Quartz – Scène nationale
de Brest
MC2 – Scène nationale
de Grenoble
CDN Besançon Franche-Comté
Théâtre National de Bretagne
Festival d'Avignon
Théâtre du Pays de Morlaix
– Scène de territoire
pour le théâtre
L'ÉSAT des Genêts d'Or

Avec le soutien de
La Ferme du Buisson
L'Adami pour la 72^e édition
du Festival d'Avignon

Avec la participation du
Jeune Théâtre National

Ce spectacle est subventionné par
La Drac Bretagne
Le Conseil régional
de Bretagne
Le Conseil régional
d'Ile de France
Le Conseil départemental
du Finistère
Morlaix communauté
La Ville de Morlaix.

Durée
1h20

Création en résidence
Le Quartz
La Ferme du Buisson
La MC 93

★

Saison 2018/19

Sam 7 → Jeu 12 juillet 2018
Création Festival d'Avignon
L'autre Scène du Grand
Avignon – Vedène (relâche
le lundi 9 juillet)

Jeu 4 → Jeu. 11 octobre 2018
Théâtre National de Bretagne
(relâche le dimanche 7
et lundi 8 octobre)

Jeu. 31 janvier → Sam 9 février
2019
à la MC93 Maison de la culture
de Seine Saint-Denis, Bobigny
(relâche le lundi 4 février)

Mer 13 février 2019
La Ferme du buisson – Scène
nationale de Marne-La-Vallée

Mer 20 → Jeu 21 mars 2019
Le Quartz – Scène Nationale
de Brest

Saison 2019/2020

MC2 – Scène nationale
de Grenoble
Centre Dramatique National
Besançon Franche-Comté
Théâtre du Pays de Morlaix –
scène de territoire pour le théâtre

★

Mise en page
Agnès Le Cam,
Rodhamine

Impression
Imprimerie de Bretagne

* * *

CHOISIR KAFKA, APRÈS * LEWIS CAROLL

*

Il y a dix ans, *Alice, ou le monde des merveilles* marquait la première co-mise en scène des acteurs de Catalyse par Madeleine Louarn et Jean-François Auguste. Depuis, les collaborations artistiques se sont poursuivies, sur *L'Empereur de chine* en 2010, *Les Oiseaux* en 2012, et plus récemment en 2016 sur *Ludwig, un roi sur la lune*.

L'œuvre de Kafka s'est imposée car elle rencontre les acteurs de Catalyse d'une manière très forte. Ses textes ouvrent en grand le champ de l'improvisation et de l'exploration. Sa relation avec la réalité nous permet de la mettre en regard avec celle des acteurs, et cela fait friction...

Une des grandes questions qui traverse son œuvre est celle de l'issue, de la recherche d'une issue. Comment se sortir d'une situation qui nous emprisonne ? Des impératifs ou des contraintes contre lesquels chacun bute ? L'issue c'est un point de fuite, une manière de déconstruire ce qui nous contraint, c'est réussir à créer du possible — c'est une manière extrêmement concrète de poser la question de la liberté.

Cette question du possible est au cœur de son écriture. Du possible comme de l'obstacle. Kafka nous permet de réfléchir sur notre propre aliénation, sur ce qui nous entrave, et sur ce que nous acceptons sans nous en rendre compte.

En reprenant ses textes à notre compte, en les retravaillant avec et pour les acteurs de Catalyse, nous voulons voir comment sa manière singulière de traiter le réel ouvre un champ de réflexion pour chacun, sans pour autant donner de réponse. Ce spectacle sera tout sauf une conclusion, une morale. ★

* * *

« Nous sommes cinq amis, un jour nous sommes sortis d'une maison l'un derrière l'autre, d'abord le premier est venu et s'est mis près de la porte, puis le second est venu ou plutôt a glissé par la porte cochère aussi légèrement que glisse une boule de mercure, et il s'est mis pas loin du premier, puis le troisième, puis le quatrième, puis le cinquième.

À la fin nous formions une seule rangée. Les gens nous ont remarqués, nous ont pointés du doigt, et ils ont dit : ces cinq là sont sortis de cette maison. Depuis nous vivons ensemble, ce serait une vie tranquille s'il n'y avait pas toujours un sixième qui ne cessait de se mêler à nous. Il ne nous fait rien, mais il nous gêne, c'est suffisant ; pourquoi est-ce qu'il s'incrute alors qu'on ne veut pas de lui ? Nous ne le connaissons pas et nous ne voulons pas l'avoir parmi nous. C'est vrai que nous cinq on ne se connaissait pas non plus avant, et si l'on veut nous ne nous connaissons toujours pas aujourd'hui, mais ce qui est possible à cinq et ce qui est toléré n'est pas possible avec ce sixième et n'est pas toléré. En plus nous sommes cinq et nous ne voulons pas être six. Et puis quel sens peut donc avoir cette vie commune à longueur de journées, à cinq elle n'a déjà pas de sens, mais comme maintenant nous sommes ensemble nous restons ensemble, et ne voulons pas d'une nouvelle association, justement en raison de nos expériences. Mais comment pouvons-nous faire comprendre ça au sixième, de longues explications seraient presque perçues comme une admission dans notre groupe, nous préférons ne rien expliquer en ne l'intégrant pas. Il peut faire la moue autant qu'il veut, nous le repoussons du coude, mais nous pouvons le repousser autant que nous voulons, il revient. »

TRADUCTION, LAURENT MARCANTIN



UNE POSITION INTENABLE

« Le vieux Prague autrichien était une ville où non seulement les individus étaient en polémique les uns contre les autres, mais où les trois nations combattaient entre elles : les Tchèques, en tant que majorité, les Allemands, en tant que minorité, et les Juifs en tant que minorité à l'intérieur de cette minorité. »

MAX BROD, UNE VIE COMBATTIVE

« Un livre doit être la hache qui fend la mer gelée en nous »

LETTRE À OSKAR POLLAK, JANVIER 1904

Kafka était un juif pragois de langue allemande. Dans l'association de ces termes, et l'écheveau de tensions et de contradictions qu'elle recouvre, réside déjà une première entrée pour comprendre son œuvre. Il naît, dans cette petite bourgeoisie juive qui, une génération plus tôt, avait quitté les campagnes de Bohême. Il naît donc dans une famille en pleine ascension sociale, qui tourne progressivement le dos à son judaïsme à mesure qu'elle endosse les usages de la bourgeoisie germanophone et qu'elle s'assimile à la société pragoise. L'espace dans lequel naît Kafka est tramé de conflits, parce qu'il est construit hiérarchiquement : domination politique, sociale, symbolique et linguistique de la population allemande, à laquelle s'opposent de plus en plus violemment les revendications des nationalistes tchèques. Les populations juives, elles, prennent majoritairement le parti de la bourgeoisie germanophone, sans pour autant y appartenir complètement.

Durant sa vie il assiste au renversement de ces équilibres : la montée des nationalismes allemands, tchèques, ou juifs, l'effondrement de l'Empire Austro-Hongrois et sa décomposition en États-Nations.

De culture germanophone, il maîtrise la langue, les références et les codes du milieu dominant. Mais il appartient à la minorité juive, dont il n'a pourtant reçu en héritage qu'un « judaïsme fantôme », ensemble de prescriptions formelles et de rituels vidés de sens que son père continue de pratiquer. Il se trouve dans une position d'impossible appartenance : ne pouvant être reconnu comme allemand par son ascendance juive, ne se sentant pas totalement juif à cause de sa culture allemande. Appartenant à la fois à l'univers de la culture dominante, et à une minorité menacée et stigmatisée, son écriture est marquée par cette double appartenance : attrait pour les formes populaires du fantastique et du conte, et en même temps extrême exigence littéraire.

C'est peut-être dans cet ensemble d'impératifs contradictoires et dans cette impossible appartenance à un groupe que l'on peut découvrir la sensibilité et la révolte qui nous ont le plus intéressés chez lui : sa recherche de la vérité, ou plutôt, sa tentative pour dévoiler tous les mécanismes sociaux dans lesquels les individus sont pris et qui les aliènent. ★



UN COMBAT ★

★ POUR LA VÉRITÉ

«Le travail narratif et fictionnel de Kafka consiste, dans bien des cas, à miner de l'intérieur des évidences sociales, une doxa, une croyance collective.»

PASCAL CASANOVA, KAFKA EN COLÈRE

Ce qui nous intéresse chez Kafka est l'intelligence aigüe qu'il déploie dans l'analyse des rapports de domination et dans la manière dont cette domination est incorporée par ceux qui la subissent. Honte, quête d'une reconnaissance impossible, acceptation d'une place subalterne comme un traitement de faveur, ses récits sont parcourus de personnages dominés mais qui souvent l'ignorent ou même l'acceptent. Ce que Kafka met en scène et ce qu'il cherche à rendre visible ce n'est pas la révolte, mais justement l'acceptation, la soumission, tout ce que l'on n'interroge pas dans notre vie et qui pourtant nous aliène et nous emprisonne.

«Il a recours notamment à la mise en cause de l'un des principes sur lesquels repose l'édifice de la narration littéraire occidentale : la fonction de narrateur — instance à laquelle le lecteur doit pouvoir s'identifier.»

— KAFKA EN COLÈRE

Ce qui rend délicate et subtile l'écriture de Kafka est la manière dont il organise ce processus de dévoilement des rouages de la domination. Les personnages qu'il met en scène ne sont pas des héros. Accusés, stigmatisés, écartés, en quête d'une chose qu'ils ne trouvent jamais, ils sont d'éternels rejetés. Mais ce que Kafka cherche à faire avec ces personnages, ce n'est pas à émouvoir le lecteur, à soulever une quelconque empathie vis-à-vis d'eux. Il cherche à déconstruire l'habitude d'identification, pour stimuler et réveiller l'intelligence du lecteur, cherchant à lui rendre visible les mécanismes que le personnage lui-même ignore.

«Ce que je propose d'appeler un «narrateur-menteur». Il est donc un véritable piège tendu au lecteur. [...] Non pas, comme le croit tout lecteur accoutumé aux codes du récit naturaliste, le point de vue de l'auteur sur lequel peut s'appuyer le lecteur pour déchiffrer le récit, mais, bien au contraire, la perspective que Kafka veut dénoncer.»

— KAFKA EN COLÈRE

La littérature est pour Kafka un lieu d'émancipation, le champ d'une bataille pour la vérité.

«Chaque mot, retourné dans la main des esprits — ce tour de main est leur geste caractéristique — se transforme en lance dirigée contre celui qui parle. Une remarque comme celle-ci, tout particulièrement. Et ainsi de suite à l'infini. La seule manière de se consoler serait de se dire : cela arrivera, que tu le veuilles ou non. Et ce que tu veux ne fournit qu'une aide imperceptible. Plus qu'une consolation serait : toi aussi, tu as des armes.» ★

— KAFKA, JOURNAL, 12 JUIN 1923





LE GRAND THÉÂTRE D'OKLAHAMA

Le Grand Théâtre d'Oklahoma est le nom donné par Max Brod au dernier chapitre du roman inachevé de Frank Kafka *Le Disparu* (Amerika). Il est la conclusion du parcours de Karl Rossmann, le personnage principal du roman. Le lecteur suit Karl depuis son arrivée sur les côtes américaines, après avoir été banni de chez lui. Le trajet de Karl est une progressive descente de l'échelle sociale. D'abord recueilli par son oncle sénateur et homme d'affaires, il est finalement jeté sur les routes, travaille comme liftier au Grand Hôtel Occidental, puis finit par être engagé comme domestique par une cantatrice énorme et tyrannique, Brunelda. La Grand Théâtre d'Oklahoma arrive alors, comme la promesse d'un monde meilleur, d'un monde où il serait enfin accepté.

« Sur le champ de courses de Clayton, on embauchera aujourd'hui de six heures du matin à minuit pour le théâtre d'Oklahoma. Le grand théâtre d'Oklahoma vous appelle ! Il ne vous appellera qu'aujourd'hui ; c'est la première et la dernière fois ! Qui laisse passer cette occasion la laisse passer pour toujours ! Si vous pensez à votre avenir vous êtes des nôtres ! Chacun est le bienvenu chez nous. Rêvez-vous de devenir artiste ? Venez ! Notre théâtre emploie tout le monde et met chacun à sa place. Êtes-vous décidé ? Nous vous félicitons. Mais hâtez-vous de vous présenter. Avant minuit ! Car à minuit, nous fermerons et nous n'ouvrirons plus jamais. Malheur à qui ne nous aura pas cru. Tout le monde debout ! En avant pour Clayton ! »

« Je n'ai pas dessiné des êtres, j'ai raconté une histoire »

KAFKA, CONVERSATIONS AVEC GUSTAV JANOUCH,
TRADUCTION BERNARD LORTHOLARY

Mais ce théâtre, qui se révèle être une image de la société elle-même, ne fait que reconduire sous des dehors bienveillants la stigmatisation qu'il subit depuis son arrivée en Amérique. L'étrangeté et l'angoisse montent, à la lecture du récit et à mesure que les détails inquiétants se multiplient. Karl progressivement placé tout en bas de la hiérarchie du théâtre, arrivé premier et engagé dernier, n'en finit pourtant pas de se réjouir. Il monte finalement dans un train, sans bagage, et part pour Oklahoma, traversant des paysages hostiles et désolés.

« Il y eut encore un léger contretemps quand on lui demanda son nom. Il ne répondit pas tout de suite, il avait de la réticence à dire son vrai nom et à le laisser recopier. Une fois qu'il aurait obtenu même un emploi très modeste et qu'on serait satisfait de lui, on pourrait avoir son nom, mais pas maintenant. Il l'avait d'ailleurs caché trop longtemps pour pouvoir maintenant le révéler. Comme sur le moment aucun autre nom ne lui venait à l'esprit, il se contenta de donner celui qu'il avait porté dans ses derniers emplois : Négro. »

Ce que Kafka nous raconte ici s'enracine dans une histoire bien particulière et qu'il connaissait bien : l'émigration juive aux États-Unis. L'image de Karl Rossmann chassé de chez lui, perdant ses bagages, s'enfonçant dans l'Amérique, est bien l'image du juif exilé, qui cherche à s'assimiler et à intégrer la société, acceptant les positions les plus subalternes dans l'espoir d'une vie meilleure. Que Karl craigne de donner son nom aux consonnances juives, et choisisse celui de Négro nous montre clairement l'ambition de l'écriture de Kafka : il ne cherche pas à décrire seulement l'oppression des émigrés juifs, mais tous les types d'oppression. Et ce nom de Négro, que Karl semble avoir l'habitude de porter, signe comme une communauté de condition et de classe. Ce que Le Grand Théâtre d'Oklahoma décrit, et ce pour quoi l'on veut s'emparer de lui, c'est la société elle-même, dans tous ses mécanismes de domination et de sujétion et dans la manière qu'elle a de faire accepter sa domination à ceux qui la subissent.

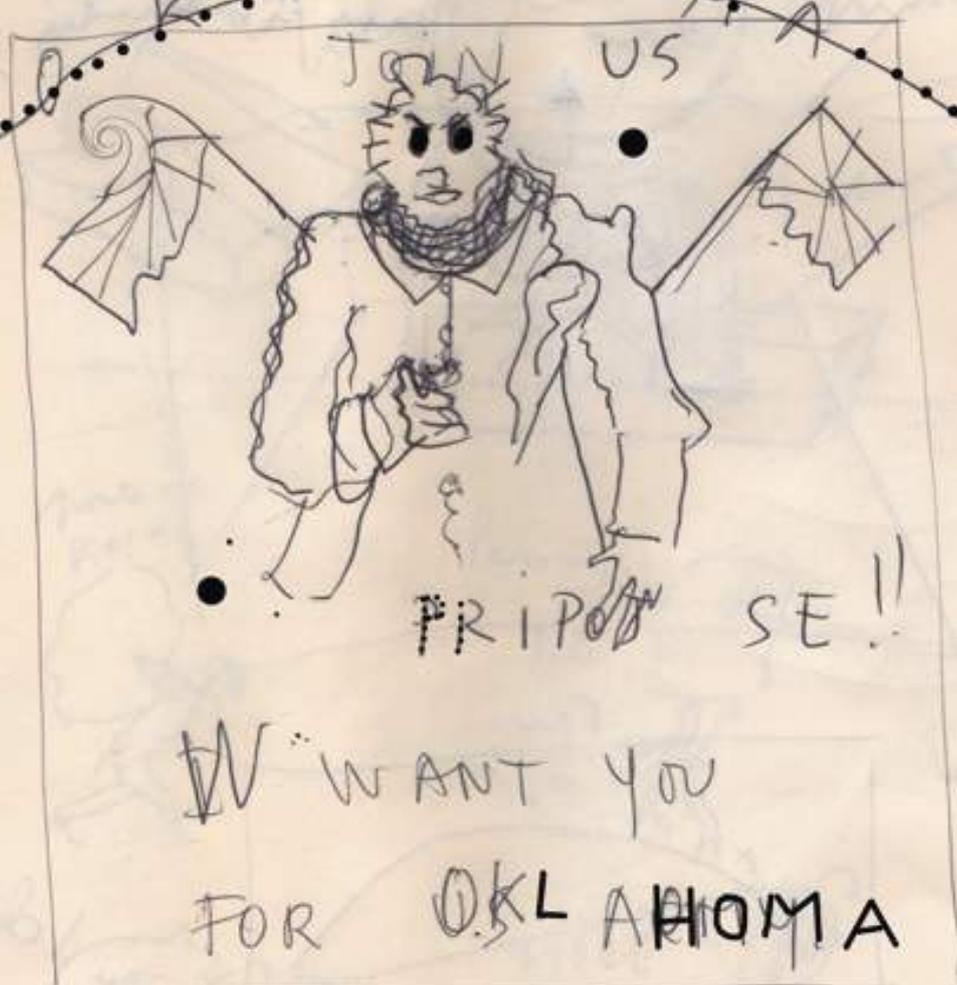
Ce récit sera la trame narrative du spectacle, mais dont nous comptons nous emparer par un travail de la langue, en y faisant apparaître d'autres personnages de l'univers de Kafka. ★

AFFICHE
NEONS / LAMPES
INVRAISSEMBLABLE
HORLOGE ?

~~400~~ BORD SCENE

Affiches
avec dough

Toile



Toutes les promesses -

LES PERSONNAGES DU GRAND THÉÂTRE D'OKLAHAMA

« Les héros de Kafka ne sont pas des personnes réelles avec lesquelles il serait monstrueux de s'identifier, [...] ils ne sont que des modèles qui restent dans l'anonymat »

HANNA ARENDT, KAFKA

Les personnages sont chez Kafka un autre type de piège tendu au lecteur. Ils n'ont pas de biographie, pas à proprement parler de caractère et d'intériorité, ils sont des modèles : l'incarnation d'un problème social, d'une dynamique ou d'un type de relation. Nous avons voulu pour le Grand Théâtre d'Oklahoma créer autour de chaque acteur un nœud, ou une question qu'il puisse porter en propre. Nous avons ainsi choisi plusieurs personnages et plusieurs textes à l'intérieur d'autres œuvres de Kafka. Chaque acteur sera à la fois partie prenante du Grand Théâtre, demandeur d'emploi ou employé de son administration, et portera en même temps sa propre problématique, qui va croiser l'intrigue principale et parfois surgir pour créer des espaces-temps parallèles à l'intrigue, comme son négatif ou sa basse continue.



ROUGEAUD

— **Tristan Cantin** : construit à partir du personnage de Rapport pour une académie et du narrateur de l'Artiste du jeûne, Rougeaud est un singe humanisé, devenu artiste et impresario. Capturé lors d'une expédition scientifique dans les forêts d'Afrique il nous raconte comment, pour survivre et pouvoir échapper à la cage, il a dû apprendre à imiter les hommes et renier sa nature simiesque. C'est en imitant les hommes qu'il a pu sortir de sa cage, demeurant cependant toujours à la frontière du groupe des hommes, marqué par sa fourrure. Portrait fantastique d'un individu, à la fois fier et triste, qui s'est complètement assimilé, qui a dû laisser derrière lui ce qu'il était et tout son passé pour pouvoir vivre dans la société des hommes — devenu artiste puis impresario de l'artiste du jeûne, il l'exhibe alors à son tour comme une attraction, reproduisant les mêmes mécanismes de domination qui définissent sa condition.

KARL ROSSMANN

— **Cuillaume Drouadaine** : personnage principal de l'Amérique, Karl est le type même de l'immigré qui croit aux promesses qui lui sont faites. Attiré par l'annonce du Grand Théâtre d'Oklahoma, il s'y précipite et en vient même à convaincre d'autres de le suivre. Espérant pouvoir enfin peut-être trouver une place, il se laisse rabaisser sans voir la violence qu'on lui fait subir, il monte finalement dans le train pour Oklahoma heureux, sans bagage, et porteur d'une nouvelle identité : Nègro, agent technique.





FANNY ✦

— **Manon Carpentier** : ancienne connaissance de Karl, elle est déjà presque embauchée par le Grand Théâtre d'Oklahoma quand Karl s'y présente. Déguisée en ange, elle lui explique comment cela se passe et lui raconte ses espoirs. Espérant elle aussi se faire embaucher, elle ne cesse d'exprimer son enthousiasme et son admiration pour le Grand Théâtre d'Oklahoma, dont elle connaît et répète à l'envie tout ce que l'on raconte sur lui. Elle a notamment entendu parler d'un de ses grands numéros, que l'on appelle La Chevauchée des rêves...

★ JOSÉFINE LA CANTATRICE

— **Christelle Podeur** : Joséfine est une souris. Une souris qui se veut exceptionnelle par son chant, au spectacle duquel tout le monde se précipite — même sans comprendre exactement ce qu'elle chante, ou même si elle chante vraiment. Ce personnage est inspiré de la dernière nouvelle publiée par Kafka de son vivant, où l'on suit les questions et débats d'un narrateur à propos de Joséfine, souris à la fois autoritaire et charismatique qui, sans talent particulier, peut-être même par imposture, réussit à prendre une place exceptionnelle — sans pourtant réussir à prendre la place exacte qu'elle désire. Réflexion sur la figure de l'orateur comme du tyran, sur la fonction des groupes, ce personnage questionne la manière dont fonctionnent ensemble deux désirs apparemment contradictoires, celui de se distinguer et celui de se fondre dans la masse.

★ L'ARTISTE DU JEÛNE

— **Jean-Claude Pouliquen** : Inspiré de Un artiste du jeûne, et de Recherches de chien, l'artiste du jeûne excelle dans son art. Un art qui est en même temps plus qu'un art, puisqu'il est le terrain même sur lequel se joue son existence aux yeux du monde. L'artiste du jeûne veut être reconnu comme le plus grand artiste du jeûne, mais en même temps personne ne le croit réellement, et finalement tout le monde se désintéresse de lui. Kafka construit ici une bien étrange allégorie, que celle d'un homme qui cherche la reconnaissance en excellant à se faire disparaître — un homme qui pour prouver sa valeur exhibe la faiblesse de ses bras et de ses côtes. Un personnage qui a tellement intériorisé sa propre infériorité, qu'il ne peut chercher la vérité de ce qu'il est qu'en s'effaçant, reproduisant sans s'en rendre compte la loi qui le maintient à l'extérieur du groupe des hommes.

★ LE DIRECTEUR ET SA PETITE FEMME

— **Sylvain Robic** : Sylvain Robic va interpréter tous les rôles d'autorité de l'administration du Grand Théâtre d'Oklahoma, du plus petit chef de bureau au directeur du 10^e bureau d'embauche. Présent à chaque échelon de la hiérarchie, il sera comme autant de variations à partir d'un même type. Il portera néanmoins une autre parole, qui ne sera pas immédiatement reliée à ses différents rôles de chef, inspiré d'un texte posthume de Kafka : Cette petite femme. Long monologue d'un homme détesté par sa logeuse sans raison apparente, Cette petite femme, nous fait plonger dans les méandres de la pensée d'un homme pourtant bien intégré, mais qui est pourtant marqué aux yeux de cette femme. L'on suit les effets de cette haine que rien ne motive, tellement impersonnelle qu'elle évoque le racisme ou l'antisémitisme. La honte progressivement naît chez cet accusé pourtant innocent, il se remet en cause, commence à craindre l'intervention du « tribunal de l'opinion publique », mais surtout réussit à se convaincre qu'en même temps rien ne va se passer, sans doute, et que la vie peut continuer telle qu'elle est. Portrait type d'un homme assimilé que pourtant quelque chose distingue, et qui choisit malgré tout de ne rien faire, de ne pas répondre, attendant que — le plus probablement — rien n'arrive.

★ LE SECRÉTAIRE ET SA CHIMÈRE ✦

— **Christian Lizet** : va lui, interpréter un autre rôle type dans l'administration du Grand Théâtre d'Oklahoma : celui du subalterne. Assistant du directeur, il va être le guide de Karl Rossmann de bureau en bureau, au fur et à mesure de sa lente déchéance sociale. Subalterne à l'intérieur de cette hiérarchie, il est de ceux qui participent néanmoins à son respect, pressant Karl, le mettant en doute, critiquant ce qu'il peut dire ou faire. Comme le directeur, il va porter lui aussi une parole propre, en léger décalage de son rôle : il va endosser le rôle du narrateur d'Un croisement. Courte nouvelle, Un croisement nous raconte l'existence d'un homme qui a hérité de son père une étrange chimère, mi-chaton mi-agneau. Une étrange créature sautillante, jamais vue ailleurs, et qui amuse tout le voisinage. Une créature solitaire, tout en contradiction, qui fuit les agneaux, craint les chats, et qui parfois semble pleurer. Étrange allégorie de celui qui a renié ce qu'il était et se trouve dans la dépendance complète d'un autre.





« Il a les deux espèces de nervosité en lui, celle du chat et celle de l'agneau, si différentes soient-elles. C'est pourquoi il se trouve à l'étroit dans sa peau.

— Il saute parfois à côté de moi sur le fauteuil, s'appuie avec ses pattes de devant contre mes épaules, et colle son museau contre mon oreille. On dirait alors qu'il me parle, et en effet il se penche ensuite vers moi et me regarde dans les yeux pour observer l'impression que son message a faite sur moi. Et moi, pour être aimable, je fais comme si j'avais compris quelque chose et je hoche la tête. — Alors il saute par terre et sautille de-ci, de-là. « Peut-être le couteau du boucher serait-il une délivrance pour l'animal, mais puisqu'il s'agit d'un héritage je dois lui refuser. Il lui faut donc attendre le moment où il cessera lui-même de respirer, même s'il me regarde parfois avec des yeux humains doués de raison qui m'exhortent à agir de manière raisonnable. » ★

— KAFKA, UN CROISEMENT



« Si l'on ne voulait pas participer à toutes ces réjouissances, on pouvait regarder des vues du théâtre d'Oklahoma qui étaient empilées à un bout de la table, destinées à passer de main en main. Mais on ne se souciait guère de ces photos, et Karl qui était le dernier n'en vit arriver qu'une jusqu'à lui. Mais à en juger d'après cette photo, toutes devaient valoir la peine d'être vues. Elle représentait la loge du président des États-Unis. À première vue, on pouvait penser que ce n'était pas une loge, mais la scène, tant l'arrondi de la balustrade avançait dans le vide. Toutes les parties de cette balustrade étaient en or. Entre les colonnettes qui semblaient découpées avec les ciseaux les plus fins, des médaillons étaient disposés côte à côte, qui représentaient d'anciens présidents ; l'un avait un nez remarquablement droit, des lèvres épaisses et, sous des paupières bombées, les yeux fixés sur le sol. Tout autour de la loge, des côtés et du plafond, tombaient des rayons de lumière ; une lumière blanche et pourtant douce découvrait le premier plan, tandis que le fond de la loge, sous les nombreuses nuances d'un velours rouge qui retombait sur les côtés en un drapé retenu par des cordons, ressemblait à un vide aux sombres lueurs rougeoyantes. On avait peine à imaginer des gens dans cette loge, tant tout cela avait un air souverain. »

LE GRAND THÉÂTRE D'OKLAHAMA,
TRADUCTION FRANÇOIS MATHIEU



METTRE EN JEU

LA LITTÉRATURE

La difficulté d'un tel projet est de réussir à mettre sur un plateau des univers et des œuvres pensés pour être lus. Trouver l'espace du théâtre implique dans une telle recherche de ne pas être trop littéral, mais de chercher de véritables transpositions. C'est pour cela que nous n'avons pas choisi d'adapter un de ses grands romans, comme *Le Procès* ou *le Château*, mais pris comme trame narrative le dernier chapitre du *Disparu* — une telle forme nous permet de travailler la mécanique de la domination si intéressante chez Kafka, tout en nous appropriant son récit, en y ajoutant des personnages empruntés à d'autres de ses œuvres et en trouant la narration de moments chorégraphiques ou musicaux.

Le dispositif que nous concevons avec **Hélène Delprat** répond à cette recherche. Affirmer une esthétique du plateau et ne pas neutraliser la langue par une proposition décorative ou illustrative. Hélène Delprat, grâce à son univers, va nous permettre de trouver de véritables entrées de jeu : des installations mécaniques qui activent le jeu des acteurs ou qu'ils peuvent eux-mêmes activer ; des mécanismes de dévoilement, et surtout des portes, beaucoup de portes, car si nous parlons de mise en jeu nous parlons de seuils, d'entrer, de sortir.



Le travail chorégraphique mené par **Agnieszka Ryszkiewicz** va aussi être essentiel pour nous approprier cette langue. Kafka voit le corps dans ses détails, dans le mouvement d'une main, une tête penchée, la lourdeur d'un pas. Ses détails sont autant de manière d'approcher les personnages, de sentir ce qu'ils font, ce qu'ils cherchent à faire, comment ils se placent par rapport aux autres. Une recherche autour de chaque personnage comme autour de moments chorégraphiques, transpositions de scène décrite par Kafka, va nous permettre d'entrer plus en profondeur dans son univers.

Le travail musical mené par **Julien Perraud** avancera aussi dans cette même veine, créant des objets sonores activables par les acteurs, et créant à partir du paysage sonore qui entourait Kafka à son époque, une musique qui puisse accompagner le développement de l'intrigue, comme empêcher de s'y plonger, créant des effets d'étrangeté, voire des arrêts — ménageant des espaces de silence pour qu'une parole puisse surgir, révélant subitement l'origine d'un son, ou travaillant dans une couleur inverse que celle mise en jeu par les acteurs. ★



ENTRETIEN AVEC * JEAN-FRANÇOIS AUGUSTE & MADELEINE LOUARN

PIERRE CHEVALIER Étiez-vous familiers de l'œuvre de Kafka avant cette création ?

JEAN-FRANÇOIS AUGUSTE Pas du tout, j'avais lu *La métamorphose*, *Le procès*.

MADELEINE LOUARN J'avais lu déjà une bonne partie, il y a longtemps, mais de là à avoir conscience de l'œuvre, pas du tout, loin s'en faut.

P.C. Quelles intuitions vous ont fait choisir Kafka comme champs d'exploration ?

M.L. Il y avait un sujet, récurrent chez Kafka, qui nous intéressait énormément et qui a été la première piste suivie sur la question de la culpabilité et de la faute. Comment l'individu est écrasé par une norme qui le rejette, qu'il ne comprend pas et en vient à se sentir coupable. On pensait que ce sujet pouvait toucher les acteurs, faire friction avec leur propre situation, d'individu ayant du mal à trouver leur place, ne se sentant pas comme il faut. Ça a été notre première entrée.

P.C. Vous vous appuyez sur des textes de Kafka très méconnus, loin des œuvres phares que sont *Le château* ou *Le procès*. Est-ce que vous avez été surpris en rentrant plus en profondeur dans l'œuvre de Kafka ?

M.L. Découvrir Kafka a été un vrai travail, de soutier comme il aurait dit. C'est une écriture qui déplace beaucoup le lecteur, le perd, lui donne peu de réponses. Il faut se l'approprier. Ce qui m'a le plus surpris c'est son caractère atemporel. Son écriture est très ouverte, hors de toute culture orientée ou définie. On a l'impression qu'elle pourrait parler à tout le monde.

J.F.A. Il y a deux choses qui nous ont amenées à ne pas adapter une des grandes fables de Kafka. D'abord tous ces textes, posthumes, fragments inachevés, nouvelles..., sont très méconnus et très éloignés des clichés kafkaïens. La deuxième chose, ce sont les acteurs de *Catalyse*, nous nous sommes très vite rendu compte que ces grandes œuvres ne permettaient pas de créer des connexions avec ces sept acteurs. Si nous avons trouvé des connexions très fortes, c'est justement dans ses derniers textes ou dans son journal. Nous avons alors décidé de faire une adaptation qui mêlerait ensemble plusieurs œuvres de Kafka.

P.C. Comment est-ce que vous avez procédé pour faire cette adaptation avec les acteurs ?

M.L. Assez vite certaines figures nous ont beaucoup plu. Joséphine la souris dans *Joséphine la cantatrice*. Rougeaud, le singe qui n'avait d'autre choix que de devenir humain, dans *Rapport pour une académie*.

On s'est aussi rapprochés, petit à petit, du dernier chapitre d'*Amerikka*, *Le grand théâtre d'Oklahoma*, comme étant une sorte d'armature, une situation kafkaïenne qui permettait d'insérer des figures empruntées à tout l'univers de Kafka — puisqu'elle met en scène des demandeurs d'emploi, des gens qui rêvent simplement d'avoir une place. L'univers kafkaïen dans son ensemble a été dominant pour la question. Un livre aussi, nous a beaucoup nourri. Kafka en colère de *Pascale Casanova*. Quand on l'a découvert, il rassemblait des textes que l'on avait déjà choisis, par chance, et il nous a permis de mieux comprendre les questions politiques et sociales qui s'y tramaient — comment un mécanisme de domination se met en place sur les gens qui ne sont pas d'emblée inclus ou intégrés, l'extrême violence de l'assimilation.

J.F.A. On pensait au début appeler le spectacle *La Maison Kafka*, parce qu'on se demandait quelle forme choisir si l'on n'adaptait pas un de ses grands romans. Est-ce que ce serait un patchwork de textes ? Finalement on a choisi de raconter l'histoire de ce grand théâtre, aussi en pensant aux acteurs. Là où on en est, dans le travail avec eux, la fiction et la narration sont importantes pour pouvoir s'ancrer quelque part et ne pas rester dans l'abstrait. Et puis suivre un fil narratif permet aussi que les spectateurs qui ne sont pas des passionnés de Kafka puissent entendre une histoire. Cette porte d'entrée du grand théâtre, cette situation ou ce système kafkaïen, a permis que toutes les thématiques auxquelles nous tenions chez Kafka : la honte, la faute, l'assimilation comme outil de domination ; puissent rentrer dans la dramaturgie. Tous les acteurs y ont leur place, comme autant de figures traversées par les problématiques de Kafka.

P.C. Vous dites avoir pensé votre adaptation en fonction des acteurs. Comment avez-vous travaillé avec eux la langue de Kafka ?

M.L. *Annah Harendt* écrit que si l'on devait comparer l'écriture de Kafka à une boisson, ce serait de l'eau. Claire, simple et limpide. Mais on n'a pas du tout trouvé cette limpidité dans les traductions françaises. On a décidé de se forger notre propre langue. On a essayé de garder la rhétorique de Kafka, cette manière d'avancer d'un pas et de reculer d'un autre, de toujours balancer le propos, mais on a essayé d'en faire une langue pour le plateau, une langue orale. Presque tout est au présent par exemple, pour garder ce côté spontané de la langue. Il s'agit plus d'une réécriture que d'une adaptation en vérité.



J.F.A On a aussi très souvent demandé aux acteurs comment ils le diraient, eux. C'était important qu'ils en fassent leur propre langue.

P.C Est-ce que vous avez eu peur de ne pas être fidèles à Kafka ?

J.F.A Est-ce que l'auteur fait autorité ou pas ? Lire Gilles Deleuze sur Kafka nous a beaucoup aidé. Pour lui, Kafka est plein de rhizomes, il ne faut pas chercher une vérité mais une issue, car c'est à la fois une chose et son contraire... ce propos sur l'œuvre de Kafka décomplexé et permet de s'en emparer.

M.L On a essayé d'être fidèles au noyau de sens que l'on avait saisi, ainsi qu'à la manière dont les acteurs se réappropriaient ou étaient touchés par les questions qui se posaient. On a gardé certains paradoxes, la simplicité et la puissance de certaines images : le chat-agneau, le singe qui pour sortir de sa cage devait imiter les hommes...

J.F.A Ce qui est passionnant c'est que l'on découvre toujours de nouvelles choses, de nouveaux sens possibles. Être vraiment fidèle ici, c'est être fidèle

à ce que l'on comprend, ouvrir au maximum le sens de ses mots — et non pas définir une vérité ou un dogme.

M.L C'est aussi pour ça que la rencontre entre Catalyse et Kafka a été si forte. Ce ne sont pas des acteurs qui clôturent le sens. Ce n'est pas la compréhension parfaite d'une phrase qui meut leur geste théâtral, c'est autre chose.

P.C Cette rhétorique dont vous parlez, d'avancer puis de reculer, de saper ce que l'on vient de construire, c'est quelque chose qui vous a inspiré dans votre travail de mise en scène ?

M.L Oui, car Kafka en écrivant, essaye de désciller les gens. Il ne leur donne pas d'autorité ou de morale, il met en place une machinerie qui produit des questions et du doute. Je crois que c'est exactement ce qu'on essaye de faire, faire surgir l'idée que les places qu'occupent les gens sont plus tremblantes qu'on ne le croit...

Avec Catalyse, c'est particulièrement bienvenu d'être à cet endroit-là. ★

✱

ENTRETIEN AVEC HÉLÈNE DELPRAT

✱

PIERRE CHEVALIER Ce n'est pas ta première scénographie pour le théâtre ?

HÉLÈNE DELPRAT J'en fais régulièrement, mais pas souvent. La scénographie me fait sortir du travail que je fais seule et en même temps elle le nourrit. La scénographie a aussi à voir avec l'exposition et puisque je m'intéresse de plus en plus à la scénographie des expositions... ça marche ensemble.

P.C. Tu sens que ton imaginaire travaille différemment ?

H.D. Oui, déjà parce qu'il y a un texte. Il faut faire attention à ne pas illustrer et à ne pas être trop présent. Quand je vais au théâtre parfois je ne regarde que la scénographie et elle m'empêche complètement d'écouter le texte. Au début pour ce projet, j'avais tendance à vouloir être discrète, presque à me couper les ailes.

P.C. Est-ce que tu es une lectrice de Kafka ?

H.D. Je suis une lectrice du *Château*, qui me met très mal à l'aise, et que je n'arrive jamais à finir. Je suis aussi une spectatrice, du *Procès* d'Orson Wells surtout. J'ai beaucoup d'images de Prague en tête, juste après la chute du Mur, le cimetière juif, les maisons cubistes, le pont Charles...

P.C. Ce sont des choses qui t'ont inspirées pour *Le Grand Théâtre d'Oklahoma* ?

H.D. Pas du tout. Ce qui m'a attiré et ce qui m'a inspiré c'est toute la machinerie de ce grand théâtre, les anges, les diables, les trompettes. Ce qui est difficile avec Kafka c'est de ne pas être dans l'illustration du thème kafkaïen, l'absurde et l'absurde et l'absurde. Il faut être plus subtile. Finalement par exemple, ce qui me reste du *Procès* d'Orson Wells, c'est sa manière de placer la caméra, qui rend tout, soit trop grand, soit trop petit.

P.C. Tu parles des anges et des diables. Quelles images t'ont frappées à la lecture du *Grand Théâtre* ?

H.D. Ce ne sont pas les images qui m'ont d'abord frappé à la lecture, c'est la sensation de tourner en rond et de ne pas comprendre ce qui se passe. Si, quand même, il y a l'hippodrome — mais c'est un peu la même sensation. Presque tout *Le Grand Théâtre d'Oklahoma* se passe dans un hippodrome. Je me suis d'abord demandé s'il fallait montrer cet hippodrome. Pour voir un peu à quoi ça ressemble je suis allé un jour à l'hippodrome d'Auteuil. C'est immense un hippodrome. Au début cette sensation

d'extérieur me plaisait. Aussi le côté détruit de certaines tribunes, les bas-reliefs de chevaux, le podium, ces immenses espaces vides où il peut se passer n'importe quoi, où une foule immense peut se rassembler. Mais ces histoires de tribune et de stade ça évoque beaucoup de choses désagréables qu'on a connues dans le passé. C'est un monde où tout d'un coup on va te désigner. Désigner quelqu'un qui ne fera rien, ou quelqu'un qui devra attendre d'être désigné à nouveau sans que l'on comprenne pourquoi. C'est cette sensation, qui me dérange si fort quand je lis *Le château*, qui est absolument insupportable, et qui très importante pour notre Grand théâtre : se sentir enfermé mais sans voir les barrières. C'est comme une claustrophobie que l'on ressentirait en marchant dans la rue. L'impression que les extérieurs sont des extérieurs de cinéma, des extérieurs à l'intérieur, de la fausse nature, des fausses pentes, des fausses perspectives.

P.C. C'est une sensation qui t'a guidée dans ton travail ?

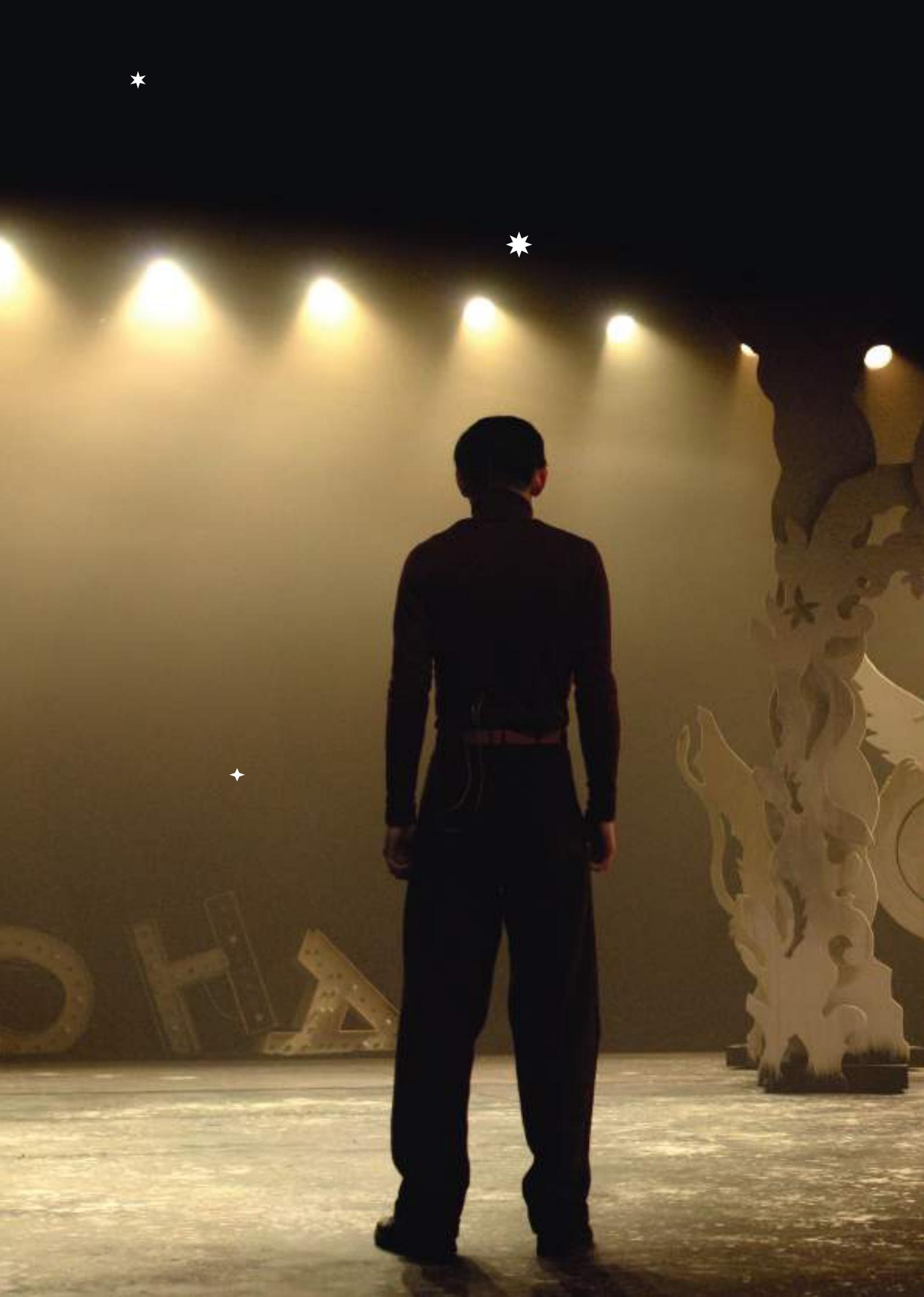
H.D. Oui, je voulais que tout soit factice et déglingué. Que le spectateur puisse avoir l'idée d'un théâtre abandonné. Comme s'il y avait les traces d'un autre spectacle, ou du même qui se rejouerait, mais un peu usé. Il ne faut pas que ce soit trop propre ou trop bien fait. Et en même temps, le risque de trop abîmer, c'est de devenir pittoresque. J'ai voulu rester dans un univers dépouillé, abstrait, ne pas trop contextualiser. Ce monde que l'on montre est extrêmement violent, et il parle de beaucoup de situations différentes. Les personnages rêvent d'un avenir, mais en vérité il n'y a pas d'avenir. Personne ne sait pourquoi il est exclu, personne ne sait pourquoi il est accepté. Tout est mouvant, il est impossible de se repérer.

P.C. C'est cette perte de repère qui t'a guidée vers la multiplicité d'éléments mobiles ?

H.D. Oui et en même temps c'est autre chose. Je ne voulais pas tomber dans l'esthétisme de la scénographie, avec de beaux objets dans la même gamme de couleurs que les costumes. Je voulais des objets qui n'illustrent pas Kafka, et en même temps sur lesquels le regard des spectateurs puisse se poser, rêver. Comme ce diable, avec la roue lumineuse qui tourne. Je voulais aussi des objets qui puissent disparaître, chaque élément a une face « décor » et une face « construction ». Ce sont des objets qu'on peut oublier, ça permet d'alléger le plateau, et d'écouter les acteurs. ✱







ENTRETIEN AVEC MANA GAUTIER ★

PIERRE CHEVALIER Tu as suivi les répétitions très en amont, pendant les premières résidences centrées sur la réécriture. Est-ce que cela t'a permis de rêver les lumières que tu réalises maintenant ?

MANA GAUTIER Je suis toujours les projets très en amont, pour être au plus tôt avec les acteurs. Ils m'inspirent beaucoup. Ce qui m'importe c'est de ne pas faire une lumière qui soit extérieure, une lumière qui vienne habiter l'espace sans avoir au préalable senti ce qui s'y passait. Je me pense plus comme une partenaire de jeu, qui en travaillant sur les interactions lumière-corps-espace, accompagne les besoins de respiration, les mouvements... C'est une manière d'écrire la lumière qui demande du temps.

P.C. Tu as aussi travaillé en amont avec Hélène Delprat ?

M.C. Oui, c'est une partie importante du travail. Je suis beaucoup parti des visions et de l'imaginaire d'Hélène. Par exemple quand j'ai vu tous les éléments différents qu'elle proposait, je me suis dit qu'il fallait quelque chose pour assurer la cohérence de l'ensemble, et j'ai pensé à ce carré de projecteurs en hauteur — qui est presque un objet scénographique. L'aspect visuel du dispositif lumineux est toujours très important : savoir si les sources sont visibles ou invisibles, l'impression qu'elles rendent... Pour ce carré de lumière par exemple, j'ai choisi une source très classique du théâtre, qui n'est pas en elle-même passionnante, mais qui m'intéressait pour le rond de sa lentille. Ça m'évoquait une sorte de présence constante...

P.C. Quelles sensations t'ont guidées dans ton travail ?

M.C. Il y a ces sensations que l'on a tous partagés : l'immensité écrasante de l'espace, se sentir enfermé sans pouvoir apercevoir les barrières... Et puis la question du rapport au monde de Kafka, l'intégration, l'exclusion, le normal et l'anormal... Tout ça a été un appui. Mais plutôt comme un bain diffus, comme un paysage. J'essaye toujours de ne pas renforcer la narration, de ne pas être dans le signe, mais de travailler plutôt la sensation. Il y a une citation de Tarkovski qui m'inspire beaucoup, où il parle de son travail de cinéaste face à des biographies ou à des événements historiques, et où il explique que son travail d'artiste n'est pas de redonner l'événement tel qu'il s'est passé, mais de partager la sensation de l'événement tel qu'elle existe dans une mémoire ou une conscience. ★

*

ENTRETIEN AVEC CLAIR RAISON

*

PIERRE CHEVALIER Madeleine est une metteuse en scène qui accorde beaucoup d'importance aux costumes.

CLAIR RAISON Pour chacune des créations de *Catalyse*, il y a une vraie recherche autour du costume et un long temps de collaboration en amont. Une vraie recherche et un espace esthétique : les scénographies de Madeleine sont souvent très épurées pour mettre en valeur les costumes et donc les acteurs. Ce qui est très agréable et luxueux, c'est de pouvoir réaliser du sur-mesure, même les pièces que l'on achète doivent être retouchées pour s'adapter à ces corps particuliers.

P.C. Comment avez-vous travaillé pour le Grand Théâtre d'Oklahoma ?

C.R. Ça a mis un peu de temps à se préciser, car il a d'abord fallu que le travail de réécriture se précise et se fixe sur certains textes et certains personnages. Mon premier point d'appui pour ce spectacle a été de chercher la proximité entre les acteurs et leur personnage de Kafka. Moi qui les connais très bien j'ai cherché les points de ressemblance, j'ai exagéré certains traits... Ce sont eux, mais sublimés dans un univers fantastique.

P.C. Est-ce que c'est un imaginaire que tu partages avec les comédiens ?

C.R. Oui, mais assez tard, quand les choses sont fixées. Sinon, c'est comme faire une promesse et ne pas la tenir. Quand je fais la présentation générale et les premiers essayages, je leur raconte ce que je vois dans leur personnage, pourquoi il y a telle ou telle chose... Les costumes sont un vrai appui pour les comédiens. Cela permet d'entrer dans un imaginaire, et de poser des repères.

P.C. Est-ce qu'il y a un principe qui unifie tous ces personnages ? Une époque par exemple ?

C.R. On n'a pas cherché à situer une époque. C'est même plutôt l'inverse, comme souvent dans les spectacles de *Catalyse* : on cherche un imaginaire plus onirique que réaliste, on cherche à déclassifier les textes, les personnages... Ici, pour créer l'unité, on s'est surtout inspirés de la sensation du faux. Comment au premier regard sur les costumes on peut être impressionnés, puis l'on se rend compte que quelque chose cloche. Tel tissu est élimé, tel costume est un costume de scène alors que le personnage qui le porte est dans la vraie vie... Ça laisse de l'espace au spectateur pour s'imaginer beaucoup de choses. D'autant plus qu'ici chaque personnage est important et raconte sa propre histoire — chacun porte avec lui son propre univers. ★





ENTRETIEN AVEC * * JULIEN PERRAUDEAU



PIERRE CHEVALIER Tu étais déjà présent au côté de Rodolphe Burger dans *Ludwig, un roi sur la Lune*, la création précédente. Le travail que tu mènes ici sur la musique est très différent ?

JULIEN PERRAUDEAU Oui, et à double titre car j'écris une musique qui sera enregistrée et diffusée, dans le déroulé d'une conduite son. C'est quelque chose de plus traditionnel au théâtre que le travail d'accompagnement live que nous faisons avec Rodolphe dans *Ludwig*. Pour moi c'est complètement nouveau, cela s'apparente plus au travail sur la musique de film, comme si on était convié pendant la fabrique même du film.

P.C. Tu participes aussi à la réflexion sur la structure du spectacle ?

J.P. Oui, au même titre que tout le monde. Chaque élément peut en appeler un autre, ou faire bouger tout le monde, mais tout n'est pas permis, et tout ne marche pas. J'avais prévu au début des dispositifs pour que les acteurs soient actifs musicalement, même s'ils ne sont pas tous instrumentistes, mais finalement ça s'insère très peu dans l'écriture que l'on est en train de faire. Kafka c'est tellement vertigineux que ça se prête bien à imaginer des tonnes de choses, même si, à la fin elles ne marchent pas toutes.



P.C. Tu tiens à un travail très mélodique ?

J.P. J'ai plus un rapport harmonique, mais je n'aime pas faire l'impasse sur la mélodie. C'est là que se passe vraiment la musique. Par contre la mélodie peut être bavarde. Dans ces cas-là mieux vaut complètement autre chose. Ce que j'aime dans ce qu'on est en train de faire c'est tout un travail, à la demande de Madeleine et Jean-François, où l'on ne sait pas s'il s'agit de musique concrète ou de bruitage. C'est étrange, mais ça ne prend pas le pas sur la scène qui est en cours, et ce n'est pas non plus une simple musique d'attente entre deux moments forts.

P.C. Le Grand Théâtre d'Oklahoma travaille sur le contrepoint et le dévoilement, comment une machine horrible se présente comme quelque chose de merveilleux.

J.P. Dès le début on sent que ça cloche. Ça m'a inspiré un travail sur le burlesque, l'emphatique, les cuivres exagérés jusqu'au grotesque : entre nous on appelle ça les péplums. Ça nous installe directement dans le second degré — mais c'est à un moment où tout le plateau raconte ce second degré, donc ce n'est pas vraiment un contrepoint.

P.C. Tu cherches parfois de vrais contrepoints ?

J.P. Pour rechercher ce contrepoint, je me suis inspiré du « narrateur-menteur » de Pascale Casanova. Travailler sur une double lecture possible, sur une impossible identification. La piste qui s'est ouverte c'est la musique américaine des années 1910, 1920 : ce qui est fort, c'est que ça peut fonctionner comme un premier degré et comme un contrepoint pour appuyer et soutenir le mensonge. Alors que les moments de péplum par exemple révèlent directement la supercherie. Le travail sur la spatialisation du son va aussi dans le sens du « narrateur-menteur » : l'idée que la voix off et le son puissent venir du plateau, dans des dispositifs médiocres, ou être vraiment premier degré, et venir de la façade et des enceintes du théâtre. Est-ce que c'est une voix objective, ou bien un commentaire plus ou moins trompeur qui cherche à prendre au piège le public ? Ça permet de créer du doute. ★

ENTRETIEN AVEC ★ AGNIESZKA RISKIEWICZ



PIERRE CHEVALIER C'est ton deuxième projet avec l'équipe de *Catalyse*, après *Ludwig*, un roi sur la Lune. Est-ce que tu as l'impression

de continuer le travail que vous aviez commencé?
AGNIESZKA RISKIEWICZ Pas en termes de création, puisqu'on travaille d'une autre façon et que l'on cherche quelque chose de complètement différent. Mais en termes d'accompagnement d'acteurs, oui. Ma méthodologie reste la même et c'est même plus facile puisqu'on se connaît. Je sais qu'il faut approcher chacun différemment. Dans un premier temps il est important de se rendre compte de sa physicalité, de ce que le corps peut exprimer. Ils n'ont pas tous la même conscience de leurs limites, de ce que veut dire lever un bras ou un pied. Une fois qu'on a parcouru ces questions on peut rentrer dans l'imaginaire et essayer de nourrir le spectacle.

PC Est-ce que tu as des espaces d'écriture de chorégraphie?

AC L'écriture du plateau se fait de manière très collaborative. C'est là où le travail est intéressant : les disciplines ne sont pas séparées. La chorégraphie est une organisation dans l'espace et le temps et c'est quelque chose que l'on partage chacun à son endroit. Madeleine creuse plus au niveau du texte, Mana de la lumière, Jean-François du plateau, moi du corps... Tout avance en temps réel. Parfois c'est une discipline qui propose, et les autres qui s'en nourrissent — par exemple quand les premiers croquis de costumes sont arrivés, pour Julien et moi, ça a précisé et défini l'univers dans lequel on allait évoluer.

PC Tu me disais un jour, chercher à ne pas écrire ou plaquer des mouvements.

AC J'essaie de ne pas leur imposer des mouvements dansés, ou traditionnellement dansés, mais de créer de la danse avec leur façon de bouger, ou avec certains principes de cinéma ou de chorégraphie qui permettent d'organiser leur personnage, leur façon de se déplacer, d'être sur scène... Ce qui m'intéresse c'est de partir de la réalité de ces corps-là sur ce plateau-là. Je ne veux pas imposer des choses qui ne viendraient pas de cette réalité là, je pars donc de ce qu'ils proposent — parfois malgré eux.

PC Quelles sont ces principes cinématographiques ou chorégraphiques dont tu parles ?

AC Ce sont des outils que l'on utilise en chorégraphie très facilement, que j'utilise aussi beaucoup dans mon travail. Par exemple, qu'est-ce qu'un gros plan sur un corps ou une scène, qu'est-ce qu'un arrêt sur image... Comment tout ce qui se pratique au cinéma peut exister sur scène par le travail du corps et de la lumière. C'est peut-être un des principes fondateurs de l'écriture de ce spectacle.

PC C'est un principe que la lecture de Kafka vous a inspiré ?

AC Notre univers kafkaïen est nourri de beaucoup de choses, de films, de radio... C'est à force de se nourrir et de recoller ensemble toutes les pièces que certaines nécessités apparaissent très clairement. Le travail que l'on fait avec Guillaume par exemple, autour de l'expressionnisme de certaines postures, l'exagération, l'emphase. Ça vient de tout ce qu'on a regardé, mais aussi de ce que les acteurs ont proposé.

PC Dans cette galaxie Kafka, quelles sont les premières choses qui t'ont intéressées, pour le travail du corps, du mouvement ?

AC La répétition, la mécanique. Ce sont des principes que j'aime beaucoup chez Kafka. Je trouve qu'on n'a pas besoin de créer toujours du nouveau. Kafka répète toujours certains mots, certaines scènes. La variation est chez lui un outil d'écriture et d'imaginaire.

PC Comment se passe le travail individuel, vous cherchez à composer des silhouettes ?

AC Oui. Cette fois chaque acteur tient un seul personnage, donc c'est plus facile de chercher et de définir le vocabulaire physique de chacun. C'est quelque chose qui leur parle beaucoup plus. On s'amuse à discuter de Rougeaud, comment il peut marcher avec sa blessure à la cuisse... Ce n'est jamais évident de tenir un corps différent du sien, mais ils ont plaisir à le chercher et à chercher ses états. Qu'est-ce que c'est être dans un corps optimiste, un corps fatigué, un corps déchiré par des pulsions ? La recherche est joyeuse. Et en plus, ça permet d'ouvrir les corps, de se découvrir des nouvelles possibilités, parfois à l'inverse de son caractère.

PC Comment vous construisez le parcours de chaque acteur ?

AC Toujours d'une manière différente. C'est là que se trouve la pression, il faut dans un temps très limité, trouver ce qui fonctionne avec chacun. Avec Guillaume par exemple on nomme des qualités ou des émotions. On n'a pas besoin de poser des jalons chorégraphiques ou physiques, on se dit à quel moment ça bascule, à quel moment il y a des changements. Mais si on lui donne des mouvements ou une partition trop précise, alors il se ferme et il a tendance à faire des choses plus mécaniques. Manon à l'inverse a besoin de points de repère très précis dans le texte et dans le corps pour pouvoir s'engager — et ça marche très bien avec elle. ★







«GRAND THEATRE D'OKLAHAMA»

Les affranchis sorciers

Invités au in d'Avignon, les comédiens handicapés mentaux du groupe Catalyse, avec qui Madeleine Louarn travaille depuis trente ans, s'emparent de Kafka. Fils conducteurs : l'émancipation et la métamorphose.

Par
AURÉLIE CHARON
Envoyée spéciale à Avignon

S'en tenir à être soi-même, quel ennui. Il faudrait permettre à chacun d'endosser un costume plus grand que soi. C'est là que le théâtre intervient. Pour Madeleine Louarn, il est d'abord l'art de la métamorphose : «*Il nous apprend que nous sommes plusieurs.*» Chacun est multiple, avoir un handicap n'est pas une raison d'y renoncer. Louarn met en scène avec Jean-François Auguste les acteurs handicapés mentaux de son atelier Catalyse, créé en 1984 dans l'Etablissement et service d'aide par le travail (Esat) de Morlaix. Après deux ans d'immersion dans l'œuvre de Kafka, ils présentent le Grand théâtre d'Oklahoma, titre du dernier chapitre du roman inachevé *l'Amérique*.

POUVOIR INFERNAL

Ça commence par une offre d'emploi et une promesse : le théâtre d'Oklahoma «*emploie tout le monde et met chacun à sa place*». Le décor est onirique, le théâtre supposé être un re-

fuge. Le jeune Karl Rossmann y croit, mais chacun des cinq candidats se heurtera au pouvoir infernal d'un lieu qui domine et écrase les désirs des humains. Il faudra montrer ses papiers, Karl l'immigré se retrouvera agent technique, l'impresario devient liftier et la cantatrice, lingère. La question «*comment trouver une*

RÉCIT

issue?» n'est pas résolue. C'est l'émancipation qui intéresse Madeleine Louarn, souci central de ces vies à handicaps : «*Une vie soumise à une organisation qui n'est pas soi, en collectivité. Ça ressemble à ce qu'on a vécu enfant.*»

Si Madeleine Louarn avait acquiescé à l'ordre des choses, elle serait restée à l'écart de l'art. Elle grandit à Lannilis, village de 5 000 habitants du Nord Finistère, avec un père paysan «*qui a dû quitter la ferme. Il a eu la tuberculose, comme Kafka*». A 18 ans, la mort de son père l'oblige à trouver de l'argent et donc un travail : elle commence à être éducatrice. C'est aussi l'âge où d'autres vies entrent dans la sienne : «*Je me suis aperçue que le monde était plus grand que mon village. J'ai compris qu'il y avait des vies différentes, des homo-*

sexuels...» Etre artiste restait inenvisageable : aucun exemple autour d'elle. Elle a mis du temps à considérer qu'elle avait pu le devenir, elle se l'est autorisé «*vers 50 ans, après vingt-cinq ans de pratique*».

Dans les années 90, Madeleine Louarn quitte l'éducation spécialisée pour se consacrer au théâtre. «*Une des grandes secousses, c'est ma première fois à Paris, en 1980. J'ai vu Wielopole Wielopole de Kantor. Je me suis dit : on peut faire du théâtre autrement.*» Elle se met à lire Pica-bia, les dadaïstes, et ne s'arrête plus de rêver à toutes les langues qu'elle va pouvoir donner à découvrir à ses acteurs de la troupe Catalyse. Dans le spectacle, ils sont impeccables d'exigence. On les a réunis pour évoquer les thèmes de la pièce. Selon eux, «*ça parle des artistes*». «*C'est politique*», dit Guillaume. Christian ajoute : «*C'est un monde impitoyable.*»

Pendant les répétitions, ils ont tenu un journal intime. Il a fallu expliquer le mot «*abandon*» à Jean-Claude, «*qui lui-même est parmi les êtres les plus abandonnés*», dit Jean-François Auguste. Lors de notre ren- ●●●



●●● contre, on évoque la liberté: «C'est quoi "être libre" ?» Manon répond: «La liberté, c'est quand je suis seule.» Pas de tutelles, pas d'autorité quand elle est sur scène. Un collègue leur a demandé si on les regardait bizarrement dans la rue. «Oui, mais ce n'est pas notre faute», ont-ils répondu.

Ils ont retenu des phrases du spectacle. Pour Sylvain c'est: «On restera toujours ensemble.» Pour Guillaume: «Ce que je suis à présent m'apparaît clairement.» Après une longue hésitation, Christelle opte pour le monologue qu'elle a écrit: «Je remercie la vie de m'avoir sauvée quand je suis née prématurée.» Enfin Tristan retient la scène où il sort de sa cage: «Derrière la planche, commence la forêt.» Ce n'est que quelques jours avant la première que ça a été décidé: le souffleur est à vue. Jean-François Auguste joue le rôle, mégaphone à la main. Ce qui permet aux acteurs de chercher son regard, et au metteur en scène de sourire calmement: oui, oui, tout va bien. «C'est un placebo, ils savent que je peux les rattraper.»

VIVANT SUR SCÈNE

Madeleine Louarn se défend de faire du «théâtre du réel». «Les textes sont très importants. Ce n'est pas parce qu'on ne sait pas lire qu'on ne peut pas dire les mots d'un autre. Le langage a un effet puissant sur les gens.» Sur scène ils deviennent d'autres, ce qui la différencie du travail de Jérôme Bel avec *Disabled Theater* en 2012: il portait sur scène la singularité des acteurs handicapés de l'ensemble Theater Hora. Louarn explique: «C'est autre chose que Jérôme Bel ou Pippo Delbono, qui demandent aux personnes d'être ce qu'elles sont. Ils "utilisent" leur aura comme un élément théâtral. Jérôme Bel continuerait de penser qu'on fait du vieux théâtre, mais moi je suis pour ce vieux théâtre!»

L'art de la métamorphose agit. Guillaume «ne parle pas vraiment dans la vie», mais se sent vivant sur scène, joue un Karl Rossmann fantastique. Tous ont créé des personnages sur mesure. Madeleine Louarn avoue que dix ans plus tôt, elle n'aurait jamais imaginé monter Kafka. Trop compliqué. Chaque fois,

des limites sont franchies. Chaque fois, un pas de plus: «On ne voit pas où ça peut s'arrêter.» Le théâtre est puissant, l'émancipation a eu lieu sous nos yeux. ◀

LE GRAND THÉÂTRE

D'OKLAHAMA d'après FRANZ KAFKA m.s. MADELEINE LOUARN et JEAN-FRANÇOIS AUGUSTE.

Du 4 au 11 octobre au TNB à Rennes, du 31 janvier au 9 février à la MC93 de Bobigny.



LA CHRONIQUE DE FABIENNE PASCAUD

T

De Dingen die voorbijaan (Les Choses qui passent)

Drame

D'après

Louis Couperus

| 2h10 | Mise en scène Ivo van Hove. Spectacle présenté au Festival d'Avignon. Bientôt en tournée.

TT

Le Grand Théâtre d'Oklahoma

Conte fantastique

D'après

Franz Kafka

| 1h20
| Mise en scène Madeleine Louarn et Jean-François Auguste.
Du 4 au 11 octobre, Théâtre national de Bretagne; du 31 jan. au 9 fév., MC 93, Bobigny (93).

Grands gestes de mise en scène, amples mouvements et architectures scéniques... Dans quelle angoissante salle d'attente convie donc le Flamand Ivo van Hove dans *De Dingen die voorbijaan* (*Les Choses qui passent*)? Concoctées avec le complice Jan Versweyeld, ses scénographies – de shakespeariennes *Tragédies romaines* en *Damnés viscontiens* – sont volontiers spectaculaires. Celle-ci inquiète d'emblée par le vide qu'elle souligne, et ce miroir au fond qui renvoie au public son image, derrière une petite table qui abrite instruments de musique et machines à mesurer le temps. Un musicien vient régulièrement y chercher de quoi accompagner, en solo, cette plongée au cœur d'une famille rongée par un secret dont les effluves contaminent la descendance...

Passionné par les relations de pouvoir, publiques ou privées, les violences politiques ou intimes, le directeur du Toneelgroep d'Amsterdam nous fait cette fois explorer, grâce au romancier néerlandais Louis Couperus (1863-1923), les labyrinthes mortifères des familles bourgeoises. L'impériale grand-mère de 97 ans, Ottilie, trônant bientôt au centre de la scène avec son vieil amant, a en effet massacré avec celui-ci son mari voilà soixante ans. Sous le regard d'un fils qui ne s'en est jamais remis... Personne dans la famille ne s'en est d'ailleurs remis. Même Ottilie qui voit constamment lui apparaître le fantôme du défunt. A sa suite, enfants et petits-enfants traînent d'inguérissables problèmes d'amour, de sexualité, d'abandon et de solitude. Sans parvenir non plus à accepter le vieillissement, la séduction en faillite, face à cette aïeule qui défie les ans.

Ivo van Hove dirige la troupe avec une rigueur d'enfer tout en la laissant superbement exister dans sa singularité. Dans des costumes noirs mi-XIX^e, mi-XX^e qui évoquent la peinture mélancolique du Flamand Léon Spilliaert (1881-1946), les comédiens se métamorphosent parfois en chœur antique, glissant aussi sur le plateau... Sauf que

la magnificence de la mise en scène fait apparaître plus fort encore la médiocrité de l'adaptation – entre Strindberg et Tchekhov – du roman de Louis Couperus. On le compare à Proust ou à Oscar Wilde dans son pays, où il fut des premiers à dénoncer les contraintes mortifères de la vie familiale. Mais on ne sent guère l'originalité et la force de ce propos – aujourd'hui cliché – dans le spectacle...

De spectacle en spectacle, avec les acteurs handicapés de la troupe Catalyse, Madeleine Louarn et Jean-François Auguste nous font, eux, (re)découvrir, toujours autrement et avec un humour décalé et tendre, grands textes, grandes émotions, grandes réflexions. Après avoir conté le destin tragique de Louis II de Bavière dans le bouleversant et drôle *Ludwig, un roi sur la lune*, ils nous entraînent du côté de Kafka (1883-1924). Dernier chapitre d'un roman inachevé de l'auteur de *La Métamorphose*, *Le Grand Théâtre d'Oklahoma* achève le douloureux parcours du jeune Juif exilé Karl Rossman. Réfugié en Amérique, il y traverse l'enfer avant d'être admis, enfin, dans ce curieux théâtre où se répètent, sans qu'il s'en rende toujours compte, stigmatisations, exclusions et mépris. Et où l'on apprend même à les accepter... Le destin de Karl renverrait-il à celui des handicapés dans le monde d'aujourd'hui? Sans doute. Mais jamais pesamment, ni sans bonne conscience artistique... L'exigeant duo Louarn-Auguste cultive trop le goût du fantastique et du rêve. Et c'est merveille de voir comment, dirigés par eux, les comédiens de Catalyse font dégorgier au texte son esprit même et la bonne volonté bouleversante de son héros, avide de s'insérer. On entend Kafka autrement. Mieux. Plus fort. Plus cruellement encore. D'une beauté scénographique qui flirte avec le cirque comme avec le surréalisme, ce spectacle-là, admirablement incarné par des comédiens au fait de leur responsabilité et de leur différence, restera l'un des chocs de la soixante-deuxième édition du Festival d'Avignon ●