



Dossier d'accompagnement

La Fin *Koniec* *en polonais surtitré*

Théâtre de l'Odéon 6^e
4 – 13 février 2011

d'après Bernard-Marie Koltès, Franz Kafka, John Maxwell Coetzee
mise en scène Krzysztof Warlikowski

L'équipe des relations avec le public :
scolaires et universitaires, associations d'étudiants

Réervations et Actions pédagogiques

- Christophe Teillout 01 44 85 40 39
christophe.teillout@theatre-odeon.fr
- Anne-Bénédicte Lebeau 01 44 85 41 17
anne-benedicte.lebeau@theatre-odeon.fr

Dossier également disponible sur theatre-odeon.eu

La Fin **Koniec**

en polonais surtitré

d'après *Nickel Stuff*. Scénario pour le cinéma de Bernard-Marie Koltès,
Le Procès et *Le Chasseur Gracchus* de Franz Kafka,
Elizabeth Costello de John Maxwell Coetzee
mise en scène Krzysztof Warlikowski

4 – 13 février 2011
Théâtre de l'Odéon 6^e



adaptation Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński
dramaturgie Piotr Gruszczyński
décor & costumes Małgorzata Szczęśniak
lumière Felice Ross
musique Paweł Mykietyn
chorégraphie Claude Bardouil
vidéo Denis Guéguin

avec

Stanisława Celińska, Magdalena Cielecka,
Ewa Dalkowska, Wojciech Kalarus, Marek Kalita,
Mateusz Kościukiewicz, Zygmunt Malanowicz,
Maja Ostaszewska, Magdalena Popławska,
Jacek Poniedziałek, Anna Radwan, Maciej Stuhr

production Nowy Teatr – Varsovie
coproduction Odéon-Théâtre de l'Europe, Théâtre de
la Place – Liège, La Comédie de Clermont-Ferrand –
Scène nationale, Hebbel am Ufer – Berlin

créé le 30 septembre 2010 au Nowy Teatr, Varsovie

Représentations

Odéon-Théâtre de l'Europe / Théâtre de l'Odéon
Du mardi au samedi à 19h30, dimanche à 15h, relâche le lundi
Place de l'Odéon, Paris 6^e
Métro Odéon (lignes 4 et 10) et RER B Luxembourg

Location individuelle : de 6€ à 32€

01 44 85 40 40, du lundi au samedi de 11h à 18h30

Tarif groupe des publics de l'enseignement : 12€ en 2^e série, 8€ en 3^e série

01 44 85 40 39

«Je crée du théâtre pour mieux comprendre la vie», confie Krzysztof Warlikowski. «Pour trouver ce qu'il y a en moi.» Trois ans après Krum, un an après la création d'Un Tramway, l'Odéon accueille à nouveau l'étoile montante du théâtre polonais. La Fin part de trois grands textes, signés Kafka, Koltès, Coetzee. Ils nous conduisent, dans la lecture très personnelle qu'en propose le metteur en scène, jusqu'au seuil «de la loi, de la vie, de la mort». La Fin retrace le portrait-labyrinthe d'un rêve où nous nous débattons tous – mais justement, conclut Warlikowski, «là où la sortie n'existe pas, il faut passer par le théâtre».

Daniel Loayza

Sommaire

Krzysztof Warlikowski

Qu'est-ce que le théâtre pour Krzysztof Warlikowski ?

Entretien

Présentation

Thématiques

Kafka

Le Procès

Le Chasseur Gracchus

Coetzee

Koltès

Repères biographiques

Après *Krum* en 2007, et *Un Tramway la saison dernière*, Krzysztof Warlikowski revient sur la scène du Théâtre de l'Odéon pour une nouvelle création : *La Fin* (Konic), d'après quatre œuvres de Kafka, Coetzee et Koltès.

Krzysztof Warlikowski



© Stefan Okolowicz

«L'un des metteurs en scène les plus fascinants de la scène européenne, semant scandale ou larmes d'émotion dans des spectacles d'une densité sonore et visuelle peu commune. Son théâtre (...) est un laboratoire de vérité. Il y scrute les zones d'ombre de l'humain, traque toujours plus loin l'altérité, le désir en même temps que les désarrois de l'être.»¹

Krzysztof Warlikowski naît en 1962 à Szczecin (Pologne). Il suit des études d'histoire et de philosophie à Cracovie, et effectue une année d'études à Paris sur l'histoire du théâtre à l'École pratique des Hautes études de la Sorbonne.

Il commence l'étude de la mise en scène en 1989 à l'Académie du théâtre de Cracovie. Son retour en Pologne marque ses débuts comme metteur en scène : il devient l'assistant de Krystian Lupa, et signe ses premiers spectacles : *Nuits blanches* de Dostoïevski et *L'Aveuglement d'Elias Canetti* en 1992. Dès ses début, dans *Le Marchand de Venise* (1994) notamment, apparaît l'un des plus importants thèmes de son théâtre : l'intérêt pour la question juive, lue à travers la perspective de l'Holocauste.

Il travaille aussi avec de grands noms de la scène européenne : en 1992-93, il est l'assistant de Peter Brook sur *Impressions de Pelléas* présenté aux Bouffes du Nord à Paris et au Wiener Festwochen (Autriche). Il est l'assistant de Krystian Lupa pour sa mise en scène de *Malte* de Rainer Maria Rilke au Stary Teatr de Cracovie en 1992. Giorgio Strehler supervise son travail pour l'adaptation et la mise en scène de *À la recherche du temps perdu* de Proust au Piccolo Teatro de Milan, en 1994. Il met en scène de nombreux textes de Sophocle, d'Euripide et de Shakespeare, mais également de nombreux textes contemporains : Franz Kafka, Bernard-Marie Koltès, Mátéi Visniec, Witold Gombrowicz, ou Sarah Kane.

En 2005 il présente *Krum* d'Hanokh Levin au festival d'Avignon, suivi d'*Angels in America*, de Tony Kushner en 2007 et d'*(A)pollonia* en 2009. Dans *Un Tramway*, créé à l'Odéon en 2010, d'après la pièce de Tennessee Williams, il met en scène Isabelle Huppert et Andrzej Chyra. Il fait également partie des metteurs en scène associés au réseau Prospero (projet pluriannuel de coopération culturelle 2008/2012, entre Rennes – Liège – Modène – Berlin – Lisbonne et Tampere). Krzysztof Warlikowski s'intéresse également à la mise en scène d'opéras : *Le Programme Musical* de Roxanna Panufnik, *Don Carlos* de Giuseppe Verdi (2000), *L'Ignorant et le fou* du livret de Pawel Mykietyn d'après l'œuvre de Thomas Bernhard (2001), et *Ubu Roi* de Krzysztof Penderecki (2003).

¹ Programme de la Comédie de Clermont-Ferrand

Qu'est-ce que le théâtre pour Krzysztof Warlikowski ?

Extrait d'un entretien réalisé par Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, 2005

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... 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.

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 le temps nécessaire. La description ou la narration des univers ne m'intéresse pas... Je l'ai tenté avec *À 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...



© Magda Hueckel

Entretien avec Krzysztof Warlikowski

Propos recueillis par Katarzyna Janowska

«Les apparitions m'inspirent plus que les lieux»

La pièce intitulée «La Fin» va parler de vous ?

Dans une certaine mesure, oui.

Cela fait un certain temps que vous parlez de vous-même dans vos spectacles. Nous en sommes à quel chapitre aujourd'hui ?

Un chapitre qui reflète le passé. Le milieu de ma vie, quand je suis devenu metteur en scène, quand j'ai commencé à faire surgir intensément des natures mortes en moi-même. Actuellement j'éprouve quelque chose que j'appelle «la première prémonition de la fin» et en même temps je suis encore une personne que j'aurais pu être si je n'avais pas échappé à Szczecin. Après (*A*)*pollonia* j'ai eu du mal à trouver une nouvelle matière sur laquelle je pourrais vouloir travailler. J'ai recouru à l'auto-analyse et dégagé certains traits qui m'ont conduit à trois textes sur lesquels *La Fin* se fonde. Le premier est un scénario jamais produit, de Bernard-Marie Koltès, *Nickel Stuff*. Koltès y parle d'un homme qui, tout comme moi, est né au mauvais endroit. Tony, le personnage principal, correspond à mon enfance et à ma jeunesse à Szczecin. Il travaille dans un supermarché et gagne des concours de danse. Voilà son contact avec l'art. Je me suis souvenu de mes premières années, de mes parents qui rêvaient de me voir devenir un chauffeur de poids lourds, voyageant dans de nombreux pays. Il croyaient que ce serait là une vie formidable. Ce destin – cette menace inaccomplie – vit encore en moi. Le deuxième texte est *Le Procès* de Kafka et ses quelques pages sur *Le Chasseur Gracchus*. Ces textes correspondent à la période de ma vie où je devenais metteur en scène. Notre histoire commence à l'envers. Le moment-carrefour de notre spectacle est un moment de réveil ou de rêve éveillé, celui où Joseph K. apprend son arrestation. Kafka a écrit *Le Procès* contre lui-même alors qu'il était persécuté par son sentiment croissant de culpabilité. L'histoire nous montre un homme innocent qui ne comprend rien de ce dont on essaie de le convaincre. Ce sentiment d'innocence face à la dégénérescence du monde, à laquelle on est livré sans défense, je l'ai moi-même éprouvé. En même temps, je me rends compte qu'au fond, toute situation, tout sentiment d'autosatisfaction s'accompagnent de culpabilité. Kafka s'est aperçu que la tuberculose était un bon moyen d'éviter le mariage et de se retrouver pris dans les filets d'une vie à laquelle il ne voulait pas être confronté. Sa culpabilité doit l'avoir torturé. Elle concernait son père, les femmes. Dans (*A*)*pollonia*, j'ai aussi creusé un problème de culpabilité à l'égard des femmes, exploré la complication des rapports entre hommes et femmes. Je me demande encore dans quelle mesure ce complexe me concerne. Ce doit être le cas, puisque quelque chose m'a attiré vers ce texte.

«(A)pollonia» se conclut sur un extrait d'«Elizabeth Costello», le roman de J. M. Coetzee.

Est-ce que «La Fin» va repartir du point où votre dernier spectacle s'achevait ?

Dans une certaine mesure, oui. (*A*)*pollonia* est encore proche dans le temps, toutes ces réalités se superposent. Elizabeth est une écrivain, une artiste. Dans ce spectacle, elle soulève une question qui porte sur la responsabilité de l'artiste – et nous parle de l'angoisse qu'on éprouve à errer aux

abords de la porte qui nous cache l'invisible. Un tel personnage témoigne de la lucidité d'un être humain qui doit sa maturité à l'art, lequel à son tour l'a délivré de la peur du réel. Pour moi – comme pour le protagoniste de *Koltès* – la réalité était affreuse, me forçait à m'en évader dans mes fictions, dans ma manière de parler d'elle. Coetzee, tout en se riant de lui-même en tant qu'auteur, choisit une femme pour devenir son alter ego. Cet artiste vénérable, en pleine maturité, cette autorité mondiale qui pendant sa visite en Pologne n'a rencontré que Kapuscinski, s'est mis un costume, un peu de rouge à lèvres et est devenu Elizabeth Costello. Grâce à cette mascarade il ose créer cet extrême coup d'éclat artistique – une vision de sa fin, ou de la fin de quiconque. Il doit avoir supposé qu'une femme peut souffrir cette dérision alors que les hommes ne le pourraient pas. Coetzee a même pris le risque de jeter un coup d'œil au-delà du seuil. Costello nous dit que la lumière est brillante, sans plus – ce n'est pas la lumière que Dante a vue au Paradis. Je promets que dans ce spectacle je m'arrêterai en-deçà du seuil, je n'irai pas plus loin. [...]

Le théâtre, l'art et son illusion, sont-ils la seule vraie possibilité de sortir de la cage de la vie ?

Ce n'est pas une nouveauté. Je parle seulement du caractère inévitable de cette réflexion. À qui avons-nous donné le prix Nobel au cours du XX^e siècle ? À des auteurs qui décrivent des mondes en voies de disparition. Pour un monde juif disparu nous avons donné les Nobel à Singer. Pour un monde blanc disparu, celui où le latin et le grec étaient enseignés en Afrique du Sud, nous avons donné le prix à Coetzee, qui a consigné ce monde par écrit. Beaucoup de mondes ont ainsi disparu, et c'est peut-être là l'héritage le plus important du XX^e siècle.

[...]



Présentation

«Là où la sortie n'existe pas, il faut passer par le théâtre»

Après l'inoubliable (*A*)*pollonia*, Krzysztof Warlikowski, poursuit sa réflexion pointue sur la condition humaine. Perfectionniste et pertinent, il articule son nouveau spectacle en puisant dans trois références littéraires : *Le Procès* de Franz Kafka, des extraits du roman de J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, et le projet de scénario de Bernard-Marie Koltès *Nickel Stuff*. En effet, une étape existentielle commune réunit leurs protagonistes : tous sont confrontés au face à face avec la porte, celle de la loi, de la vie, de la mort. L'attrait de l'inconnu les conduit à convoiter le franchissement de la porte, à explorer la dimension mystérieuse que recèle «l'autre côté» et à y défricher un chemin. Depuis la nuit des temps, l'homme n'a pu imaginer ce passage obscur qu'à sa propre mesure, en tentant de l'enfermer dans un langage qui lui soit accessible, dans des expériences connues de sa corporalité. Pour le metteur en scène, nous sommes, ne fût-ce que pour cette raison, voués à l'échec. Il se fie à Orson Welles qui s'est attaqué au *Procès*, à l'histoire d'un homme arrivant devant la porte cochère de la loi : «Le vrai mystère est insondable, et rien n'y est caché. Il n'y a rien à expliquer... Il a été dit que la logique de cette histoire est une logique de rêve. Tu te sens perdu dans le labyrinthe ? Ne cherche pas la sortie. Tu ne parviendras pas à la trouver... La sortie n'existe pas.»

Là, où il n'y a pas d'issue, il faut passer par le théâtre.

Dossier d'information du Théâtre de la Place – Liège



© Magda Hucckel

Joseph K., le matin de son trentième anniversaire, se retrouve à son réveil mis en accusation ; à l'issue d'une procédure incompréhensible, il est exécuté par deux comparses sans avoir jamais pu présenter sa défense ni même savoir de quoi il était accusé.

Tony, manutentionnaire dans un magasin et danseur «incroyablement doué», gravite silencieusement autour d'un crime possible et cherche son passeport pour s'arracher à son existence («il y a deux rues dans chaque rue», dit l'un des personnages de *Nickel Stuff*, «une rue secrète qui se cache sous l'autre, une rue de complots et de mort»).

Elizabeth Costello se veut «secrétaire de l'invisible», prête à écrire sous la dictée de toutes sortes de voix, y compris celles des assassins, peut-être, si elle vient à les entendre, «depuis les flammes où ils brûlent». Mais tandis que Joseph K. (qui entend seulement raconter par un prêtre le fameux apologue de la porte de la Loi) ne parvient jamais à rencontrer ses juges, Elizabeth C., elle, a droit à plusieurs audiences, et se retrouve devant la porte qu'elle ne peut traverser, contrainte de subir l'épreuve kafkaïenne du plus implacable des examens de conscience précisément parce qu'elle n'aime pas Kafka... K., Tony, Costello errent sans espoir dans un labyrinthe sans issue, celui d'un rêve où nous nous débattons tous – mais justement, conclut Warlikowski, «là où la sortie n'existe pas, il faut passer par le théâtre».

Daniel Loayza

Dans chacun de ces récits, les héros atteignent une situation limite, au seuil de la loi, de la vie, de la mort. Alors qu'ils tentent de la franchir, ils se heurtent à un mystère insondable, un labyrinthe sans issue. Warliḱowski imagine le théâtre comme une sortie possible. Mais pour cela, il nous faudra éprouver les affres de la condition humaine : absurde et non-sens de l'existence, inaccessibilité de l'Autre, et surtout, culpabilité d'être au monde.

Thématiques

«Le Procès» de Franz Kafka

«Je tente toujours de communiquer quelque chose qui n'est pas communicable, et d'expliquer quelque chose qui n'est pas explicable.»

extrait du *Journal* de Franz Kafka

Nous rencontrons Joseph K. le jour de son trentième anniversaire. Réveillé de bon matin par des policiers mystérieux, on ne veut rien lui dire de la faute pour laquelle il est accusé. Il reste libre de ses mouvements, mais apprend qu'un procès lui est intenté par des instances qui resteront inconnues. Dès lors, il met tout en place pour tenter de comprendre sa situation. Il essaie de voir des juges, des avocats, de prouver rationnellement son innocence. Mais la logique ne lui est d'aucun secours face à l'absurde de la machine bureaucratique à laquelle il est confronté. Au contraire ce recours à la logique le perd et le discrédite, car il reste incompris. Étant dans l'incapacité d'expliquer l'absurde, la faculté d'expression du personnage connaît soit l'altération, soit la disparition ; c'est ce qu'on appelle une crise du langage. Il tourne donc en rond, croyant remuer ciel et terre. Employé carriériste, il laisse même son travail au second plan pour comprendre de quoi on l'accuse. Après l'échec de la raison, Joseph K. décide de passer sa vie au peigne fin en se livrant à un examen de conscience des plus exhaustifs, véritable quête intérieure. Pour découvrir ce «crime», il va se rappeler sa vie dans ses moindres détails, l'exposer dans tous ses replis, la discuter sous tous ses aspects. K. donne l'impression de tâtonner dans un monde ténébreux, dénué de sens. Il ne trouvera donc pas l'origine de sa culpabilité, la faute n'est jamais explicitement donnée. Pourtant, c'est sans aucune réticence qu'il accepte de suivre ses bourreaux, bien plus, il les attendait. Il se plie à un verdict qui ne lui a jamais été signifié, comme s'il était évident. Cette situation l'accable tellement qu'il finira en quelque sorte par penser que sa faute c'est lui-même ; c'est ainsi que, se sentant plus frustré et plus angoissé que jamais, il se laisse tuer pour en finir au plus vite avec ses problèmes. Comme s'il finissait par se reconnaître coupable, coupable d'être Joseph K.

«En l'absence de toute information claires sur la culpabilité de J. K., on ne peut que faire des suppositions. La parabole de la porte de la loi peut toutefois nous aider à comprendre. En effet, une lecture allégorique s'impose comme la représentation de la condition humaine. Comme l'homme de la campagne, J. K. est condamné pour n'avoir pas osé franchir la porte. Au delà de tout contexte religieux, la prêtre parle davantage en qualité de représentant de la justice qu'en celle de représentant de l'église, d'autant qu'il n'y a aucune référence à Dieu, cette porte ouvre sur le salut, la liberté, la vie, bien que sur la mort. Elle représente l'impossibilité pour l'homme d'accéder, au sens de sa vie, à la vérité, à sa vérité. Le gardien de la porte, représente la justice : il est aussi vénal qu'elle, et aussi mystérieux, et aussi secret qu'elle, quand il dit enfin «Personne que toi n'avait le droit d'entrer ici, car cette entrée n'était faite que pour toi.» (265) Les mécanismes de la justice, loin d'être une aide pour J. K. sont autant d'obstacles qu'il ne parvient pas à franchir. Comme l'homme de la campagne il est condamné à attendre le verdict sans appel de juges qu'il ne voit jamais. Comme l'homme de la campagne il n'aura été confronté qu'à des officiers subalternes, mais suffisamment puissants pour lui imposer leur pouvoir car ils représentent une loi, inaccessible et incompréhensible mais qui justifie que J. K. meure. La mort de J. K. illustre l'impossibilité, ou l'incapacité, même s'il a essayé d'être plus actif que l'homme de la campagne qui lui se contente d'attendre passivement, d'imposer sa propre loi. Il meurt «comme un chien», déshumanisé à l'extrême, contraint d'accepter son sort sans même espérer la moindre dignité.»

Élisabeth Kennel-Renaud

«Kafka dont l'œuvre si singulière a l'air tombée du ciel est-il un maître ? Oui. Le maître se reconnaît à ce qu'il apporte aux hommes une nouvelle façon de regarder. Si nouvelle que souvent le public crie au scandale. Dans *Le Procès* il se débat contre la justice. Où est la justice ? Qu'est la justice ? J. K., son héros principal, est arrêté un beau matin par des policiers mystérieux, pour une faute qu'on ne veut pas lui dire. Il reste libre de ses mouvements. Mais il ne peut plus ignorer qu'un procès lui est intenté par des instances énigmatiques. Il essaiera de voir des juges, des avocats. Il tourne en rond, il perd sa peine. Il apprend qu'il ne peut être gracié. À l'aube, un jour, deux messieurs en frac et en gibus l'exécutent dans une carrière, en lui sciant le cou dans un mouvement de ballet. Quelle est cette justice étrange ? Quel est ce Procès qu'on ne peut jamais gagner ? J. K. n'est-il pas l'homme tout court, condamné à mort de naissance, et qui s'agite vainement du néant à la tombe ?»

Alexandre Vialatte

«Le Chasseur Gracchus» de Franz Kafka

«Le meilleur de ce que j'ai écrit se fonde sur cette aptitude à mourir content.»

extrait du *Journal* de Franz Kafka

Le Chasseur Gracchus (*Der Jäger Gracchus*) est une histoire courte, proche de la fable, écrite en 1917 et publiée dans le recueil intitulé *La Muraille de Chine*. Tombé du haut d'un rocher en poursuivant un chamois dans la Forêt Noire, le chasseur Gracchus est mort depuis longtemps. Pourtant il erre sans but sur les eaux terrestres, condamné à une «entre-vie» éternelle. De ports en ports, les pigeons le précèdent et annoncent l'arrivée de sa barque funéraire. Au maire de Riva, il confie son histoire : quelle faute a-t-il commise ? Nul ne le sait. «Un faux mouvement du gouvernail, un appel un peu trop pressant de ma merveilleuse patrie, je ne sais trop ce qu'il y a eu». Sa barque de mort s'est trompée de route pourtant, et rien ne pourra dévier à nouveau son chemin. Le personnage n'en finit pas de mourir, et la mort attendue n'est plus ici une coupure mais un désir douloureux qui la désacralise, un apprivoisement à distance.

«Le chasseur Gracchus, dont le nom porte d'une certaine manière la signature de son créateur (graculus' signifie, comme ,kavka' le choucat), est accidenté lors d'une chasse aux chamois dans la Forêt Noire. Gai comme la mariée dans son habit de noces, il enfle son suaire et s'étend sur la civière qui le portera jusqu'à l'au-delà – la vraie patrie des hommes. Il est étendu et attend, lorsque «se produit le malheur» : l'embarcation funéraire – réminiscence mythologique évidente [...] – le cercueil flottant suit durant un certain temps le cours conduisant à la patrie céleste pour être cependant détourné ; il manque donc son but et doit poursuivre sur les «eaux terrestres», sans repos et sans perspective de salut ou d'anéantissement [...]. Voyez d'abord avec quelle habileté le récit de Kafka renverse une opposition classique : en général, on utilise l'expression de «temporalité» dans un sens se rapprochant de «finalité» – les deux concepts étant opposés à «éternité». Or ce qu'il y a justement d'absurde dans la rupture de temporalité dont Kafka fait le récit, c'est que le temps n'amène pas de fin. Le chasseur accepte la fin de la vie comme l'«ordre» des choses. Mais ce qui touche à sa fin dans le récit n'est rien de moins que le but transcendant/supra-sensible de l'existence humaine même. Sa perte ne permet en aucune manière à la réalité humaine de s'installer dans la patrie de l'ici-bas : sous un ciel sombre qui ne fait place à aucun espoir, croît une aspiration insatisfaite qui empêche au vaisseau de la vie d'atteindre la paix. Le chasseur pose (et cela trois fois) la question mythique du péché originel. Certes, il ne veut pas se l'attribuer. Il interprète néanmoins la catastrophe du détournement à travers une catégorie religieuse. Il s'était en réalité préparé pour se défendre contre les loups de la Forêt Noire. [...] Le chasseur soupçonne la connexion entre son agissement et sa souffrance. Comment pourrait-il sinon clamer son innocence tout en exigeant un droit à la patrie céleste ? En dernier ressort, la faute est le complément du salut : seul celui pour qui le schéma religieux a encore un sens peut y aspirer. Ainsi en va-t-il du chasseur : il est clair qu'il y a culpabilité pour lui, même si c'est la culpabilité d'un autre : du capitaine du navire – allusion évidente au «pilote du Christ» qui,

dans la poésie lyrique du Moyen-Âge protège le vaisseau du voyage de la vie contre les écueils et le conduit sous la garde divine. Le capitaine a donc – par mégarde ? par attachement à la patrie aimée qui est naturellement un symbole du monde ici-bas ? – écarté le chasseur du cours conduisant à l'éternité. Cette éternité est peut-être devenue inexistante depuis le moment où l'homme moderne a adopté à l'égard de la nature l'attitude du chasseur, du chercheur et de l'explorateur : elle n'a pourtant de toute évidence pas cessé d'orienter, telle un focus imaginarius, la compréhension que les hommes ont d'eux-mêmes.»

Manfred Frank

«Elizabeth Costello» de John Maxwell Coetzee

«Secrétaire de l'invisible»

Elizabeth Costello, écrivaine, a accédé à la renommée grâce à la parution de son roman, *La maison de la rue Eccles*. Elle prêtait alors sa plume à Molly Bloom, héroïne marginale du chef-d'œuvre de Joyce, *Ulysse*. Des années plus tard, alors qu'écrire appartient pour elle au passé, elle se voit décerner à l'âge de soixante-six ans le prix Stowe. Cet événement la relance sur la scène médiatique et littéraire. Répondant alors à différentes invitations à l'étranger, la vieille dame donne huit conférences internationales. De l'une à l'autre, on voit de quelle manière les écrivains, en tant que personnalités publiques, sont manipulés, et leurs discours récupérés. Costello, bien que fatiguée, n'est pas dupe de ce manège. Elle ne se raconte pas d'histoires. Elle se sait «congelée dans ses œuvres de jeunesse» et voit le centre de sa vie disparaître derrière un fatras de mots qu'elle prononce de façon de plus en plus incohérente.

Butée, elle évite obstinément de satisfaire la curiosité du public à propos du sens et des implications de son œuvre. Au contraire elle raconte des histoires que les personnes qui viennent l'écouter ont rarement envie d'entendre, elle affronte des sujets inquiétants, aborde des questions difficiles et controversées. C'est ainsi qu'en plusieurs «leçons», elle parle du réalisme dans la littérature au public d'une université américaine, du roman en Afrique aux retraités aisés d'une croisière, des disciplines de l'humanisme dans une mission sud-africaine, de la responsabilité des écrivains quand ils racontent «le mal» à Amsterdam... portant toujours aux limites de l'absurde les certitudes complaisantes des discours actuels.

Jusqu'à la scène finale, une fable où Costello, pour franchir une porte vers l'au-delà, doit expliquer ses croyances. Elle affirme que l'écrivain n'en a pas, et ne doit pas en avoir. Qu'il doit être un secrétaire de l'invisible, à l'écoute des voix qui lui parviennent. Toutes les voix, autant celles des victimes que celles des bourreaux...

«L'œuvre de Coetzee, c'est du napalm. Elle brûle plus qu'elle n'éclaire. Elle inquiète au lieu de rassurer. (...)

Elizabeth Costello, le nouveau livre de Coetzee, est tout aussi iconoclaste que *Disgrâce*. Et difficile à définir. Roman ? Non, trop cérébral. Essai ? Non, trop ludique. Quoi, alors ? Quelque chose qui s'apparente aux dialogues socratiques, au théâtre d'ombres (où la vérité est toujours l'envers de l'illusion) et, surtout, à l'un des textes les plus sulfureux de notre littérature : *Le Neveu de Rameau*. Comme Diderot, l'auteur d'*Au cœur de ce pays* ne cesse en effet de tirer le tapis sous les pieds de son lecteur, pour lui apprendre à désapprendre. Et pour enfoncer le glaive du doute au plus profond de sa cervelle.

Éloge de la dissidence mentale

Elizabeth Costello, l'héroïne de Coetzee, est une romancière australienne vieillissante. Son œuvre passe pour dérangeante, voire indécente. Elle se sent mal dans son siècle, parce que son siècle lui fait mal. Mais, comme elle est célèbre, on l'invite dans le monde entier pour donner des conférences, assister à des colloques ou à des tables rondes. (...) À ses auditeurs, cette petite sœur de Diogène offre le spectacle d'une vieille dame indigne qui prétend être une «secrétaire de l'invisible». Qui sème une sacrée zizanie sur les paisibles plates-bandes du prêt-à-penser de son temps. Et qui assaisonne vertement les têtes diplômées, en les accusant d'être des fossoyeurs du savoir... Résultat : *Elizabeth Costello* est un livre voltairien, dévastateur. Un vibrant éloge de la dissidence mentale et de l'incrédulité, dans une époque gavée de certitudes et de préjugés.»

André Clavel, *L'Express*, 31/05/04

«Nickel Stuff» de Bernard-Marie Koltès

Dans la banlieue sombre d'une grande ville (Koltès imaginait Londres), deux hommes s'affrontent pour gagner le titre du meilleur danseur du Nickel. Le Nickel est une boîte de nuit, «Nickel Stuff» le pas de danse, inspiré des mouvements de break danse, que Tony a inventé pour embraser la nuit. Deux hommes, un Blanc, un Noir. Le désœuvrement et la vacuité transforment cette passion pour la danse en une véritable obsession.

Le récit est noir, d'ailleurs Koltès avait cette vision de l'image : il voulait un film en noir et blanc dans lequel la couleur pouvait apparaître ponctuellement, mais pas sur un objet, il voulait alors que l'image soit d'une seule couleur. Un récit noir donc, évoluant entre un supermarché miteux, des zones délabrées et une boîte de nuit vaguement branchée. C'est un récit de fierté, celle de Baba, que Tony a accusé de ne «pas avoir de jambes» alors que le petit noir vient de remporter la coupe de meilleur danseur du Nickel...

Tony est l'ex-double champion du Nickel, et sans doute encore son meilleur danseur, mais il ne combat plus. Tony se contente d'être dans un supermarché minable, de draguer la caissière, et de se perdre dans la ville. Son désespoir ? Celui d'avoir gagné, et ne plus avoir grand chose à atteindre, d'être condamné à vivre sa petite vie, dans sa petite ville. Autour gravitent Gourian et sa fille simplette, Jackie et son fils détruit par l'alcool, sa mère solide mais désabusée, E.E. le vieur du Nickel, qui n'aime rien tant que faire rouler sa voiture... Et puis Robert qui s'ennuie et monte un coup.

Bernard-Marie Koltès ne laisse pas, uniquement, une œuvre théâtrale, mais œuvre une pensée de l'altérité radicale. La «figure de l'étranger» qu'il place au centre de ses écrits, de manière anthropologique autant que dramatique, dévie les règles de la scène classique. Ce n'est pas un simple défi à la représentation, mais la description éthique, d'un monde dont la globalisation a engendré conflits et luttes, «chocs» des destins pris dans les mouvements de l'histoire du Nord et du Sud.

Privilégiant le «noir» ou plutôt les «blacks», le «chant des Arabes entre eux», c'est-à-dire le Coran, l'immigré, le réfugié ou le déplacé par l'exil, Bernard-Marie Koltès regarde notre univers occidental, depuis son envers, sa part maudite.

Vingt ans après sa disparition, presque jour pour jour, le chaos des fractures des identités différentes n'a fait que s'accroître.

Hervé Guibert lui demanda, dans une interview au journal «Le Monde», s'il n'avait pas substitué «la lutte des races à la lutte des classes». La religion catholique, la formation jésuite, n'expliquent pas à elles seules la spiritualité mystique qui s'est révélée, en pleine lumière, depuis la parution de ses premières pièces, après sa mort.

Jusqu'à sa correspondance *Lettres* et un scénario inédit *Nickel Stuff* que publient aujourd'hui les éditions de Minuit, l'écrivain superpose à l'hypothèse christique, l'hypothèse communiste au sens messianique et évangélique.

Ce versant inaperçu durant la première période de sa «gloire théâtrale», dans les années quatre-vingt, vient nous rappeler qu'il conçut l'écriture comme une mission, un sacerdoce, une vocation au don suprême, à la manière de son maître Dostoïevski ou du *Journal* du cinéaste Andreï Tarkovski (...).

Yan Ciret

Repères biographiques

Franz Kafka

Issu d'une famille juive, naît à Prague le 3 juillet 1883. Il étudie le droit, la langue germanique et l'histoire de l'art, avant de se consacrer très vite à la littérature. Il commence son *Journal* en 1909 et publie ses premiers ouvrages en 1912, *Regards* et *Le Verdict*. S'en suivent *La Métamorphose* en 1913 et *Le Procès* en 1914. La même année, sa tuberculose est diagnostiquée. Rédaction de *Lettre au père* en 1919 suite à la rupture de ses fiançailles avec Julie Wohryzek. En 1920, il rencontre Milena Jesenska qui entreprend de traduire ses textes en tchèque. Rédaction du *Château* en 1922. En 1923, Kafka fait la connaissance de Dora Dymant qui sera sa dernière compagne. Ils s'installent à Berlin, où Kafka rédige plusieurs textes. En 1924, devant la dégradation de son état de santé, Kafka est ramené à Prague, puis transporté dans un sanatorium près de Vienne. Il meurt le 3 juin 1924.

John Maxwell Coetzee

Naît au Cap dans une famille boer. L'anglais est sa langue maternelle et il suit sa scolarité dans une école anglophone. Il ne semble d'abord pas se destiner à un cursus universitaire dans les lettres et étudie les mathématiques au Cap. En 1960, il part pour l'Angleterre et poursuit à Londres des études de linguistique et d'informatique. Après avoir travaillé comme programmeur pour IBM, et International Computers, Coetzee nourrit des ambitions littéraires. L'attribution d'une bourse d'études lui permet de reprendre des études d'anglais à l'université du Texas, où il soutient une thèse de doctorat en 1965 sur les romans de Samuel Beckett. Il se voit ensuite proposer un poste à l'université de Buffalo où il enseigne jusqu'en 1971. L'année suivante, il obtient une chaire de professeur en littérature au département d'anglais de l'université du Cap. Son premier roman, *Terres de crépuscule*, y est publié en 1974. Coetzee s'installe en Australie en 2002 pour enseigner à l'université d'Adélaïde. Il est maintenant professeur émérite à l'université de Chicago. L'auteur a reçu de nombreux prix littéraires, il a notamment été le premier écrivain à obtenir deux fois le prestigieux Prix Booker, en 1983 pour *Michael K, sa vie, son temps* et en 1999 pour *Disgrâce*. Le prix Nobel de littérature, vient couronner en 2003 l'ensemble de son œuvre «qui, dans de multiples travestissements, expose la complicité déconcertante de l'aliénation.»

Bernard-Marie Koltès

Né dans une famille bourgeoise de Metz, en 1948. Après avoir vu, à l'âge de vingt ans, Maria Casarès dans *Médée*, il rencontre Hubert Gignoux, alors directeur du Théâtre National de Strasbourg, qui lui propose d'intégrer l'école du TNS. Il y entre en section scénographie, puis y réalise une dizaine de mises en scène. Il commence alors à écrire pour le théâtre. En 1970, il monte sa propre troupe de théâtre, le «Théâtre du Quai» et écrit *L'Héritage* que Maria Casarès lit pour la radio. Entre un passage au Parti communiste français (1974-1978), de nombreux voyages en Amérique latine, en Afrique et à New York, Koltès crée de nombreuses pièces, comme le long monologue écrit pour Yves Ferry *La Nuit juste avant les forêts*, monté en off au festival d'Avignon en 1977. Au début des années 1980, il rencontre Patrice Chéreau qui devient son metteur en scène. L'écrivain, malade, décède à 41 ans du Sida. Bernard-Marie Koltès, dont les textes sont traduits dans une trentaine de langues, est un des dramaturges français les plus joués dans le monde. Homosexuel dans un monde hétérosexuel, exilé perpétuel, Koltès écrit un théâtre de révolte. En rupture avec la génération précédente du théâtre de l'absurde, son théâtre est une recherche permanente sur la communication entre les hommes. Fondé sur des problèmes réels, il exprime la tragédie de l'être solitaire et de la mort. En Afrique, il voit la culture africaine écrasée par les Européens. Ce sujet devient le thème de la pièce *Combat de nègre et de chiens*. Après une visite en Amérique, il écrit *Quai Ouest*. Dans *Prologue & autres textes*, il écrit de manière explicite son sentiment d'étrangeté face au théâtre et à la culture de son temps. Koltès se fonde sur des racines classiques : Marivaux, Shakespeare dont il traduit *Le Conte d'hiver*, que l'on retrouve dans *Roberto Zucco*.

10-11

ODÉON
Direction Olivier Py

il demoni la cerisaie hamlet

de Fedor Dostoïevski / mise en scène Peter Stein
18 – 26 septembre / Berthier 17*

d'Anton Tchekhov / mise en scène Julie Brochen
22 septembre – 24 octobre / Odéon 6*

de William Shakespeare / mise en scène Nikolai Kolyada
7 – 16 octobre / Berthier 17*

l'opérette imaginaire le petit

de & mise en scène Valère Novarina
9 – 13 novembre / Odéon 6*

chaperon rouge pinocchio

de Joël Pommerat d'après le conte populaire / mise en scène Joël Pommerat
24 novembre – 26 décembre / Berthier 17*

d'après Carlo Collodi / de & mise en scène Joël Pommerat
24 novembre – 26 décembre / Berthier 17*

dämonen le vrai sang le

de Lars Norén / mise en scène Thomas Ostermeier
3 – 11 décembre / Odéon 6*

de & mise en scène Valère Novarina
5 – 30 janvier / Odéon 6*

jeu de l'amour et du

de Marivaux / mise en scène Michel Raskine
12 janvier – 6 février / Berthier 17*

hasard la fin. scénarios ma

d'après Bernard-Marie Koltès, Franz Kafka & John Maxwell Coetzee / mise en scène Krzysztof Warlikowski
4 – 13 février / Odéon 6*

chambre froide adagio

de & mise en scène Joël Pommerat
2 – 27 mars / Berthier 17*

un spectacle d'Olivier Py
16 mars – 10 avril / Odéon 6*

trilogie eschyle noli me

d'après Eschyle / mise en scène Olivier Py
26 avril – 21 mai / Odéon 6*

de & mise en scène Jean-François Sivadier
27 avril – 22 mai / Berthier 17*

tangere mille francs de

de Victor Hugo / mise en scène Laurent Pelly
11 mai – 5 juin / Odéon 6*

récompense impatience

Festival de jeunes compagnies
9 – 18 juin / Odéon 6* & Berthier 17*

01 44 85 40 40 / theatre-odeon.eu