

› Théâtre de l'Odéon / 6<sup>e</sup>

8 > 16 décembre 2007

# Krum

en polonais surtitré

d'HANOKH LEVIN

mise en scène KRZYSZTOF WARLIKOWSKI



› Location

01 44 85 40 40

› Prix des places : 30€ - 22€ - 12€ - 7,50€ (séries 1, 2, 3, 4)

› Horaires

du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h (relâche le lundi)

› Odéon-Théâtre de l'Europe

Théâtre de l'Odéon

Place de l'Odéon - Paris 6<sup>ème</sup>

Métro Odéon - RER Luxembourg

› Service de presse

Lydie Debièvre, Jeanne Absil

Tel : 01 44 85 40 73 - Fax : 01 44 85 40 01

presse@theatre-odeon.fr

dossier également disponible sur [www.theatre-odeon.fr](http://www.theatre-odeon.fr)

# Krum

d'HANOKH LEVIN

mise en scène KRZYSZTOF WARLIKOWSKI

scénographie **Malgorzata Szczesniak**  
lumières **Felice Ross**  
musique **Pawel Mykietyn**  
son **Lukasz Falinski**

avec **Magdalena Cielecka**  
**Malgorzata Hajewska-Krzysztofik**  
**Miron Hakenbeck**  
**Marek Kalita**  
**Redbad Klijnstra**  
**Pawel Kruszelnicki**  
**Zygmunt Malanowicz**  
**Adam Nawojczyk**  
**Jacek Poniedzialek**  
**Anna Radwan-Gancarczyk**  
**Malgorzata Rozniatowska**  
**Danuta Stenka**

coproduction TR Warszawa et Stary Teatr de Cracovie  
créé le 20 juillet 2005 au Festival d'Avignon

Hanokh Levin (1943-1999), homme de théâtre auteur d'une cinquantaine de pièces, a été révélé en France en 2000 par le Festival d'Avignon. Son audience internationale ne cesse de s'étendre. *Krum* (publié en français sous le titre de *Kroum l'ectoplasme*) est l'une des meilleures introductions qui soient à son univers. La scène est située dans un quartier populaire d'une ville non identifiée, qui pourrait se trouver n'importe où dans le monde. Les quelques spécimens d'humanité que l'on y croise n'ont jamais fait grand-chose pour en sortir. Question de tradition familiale, d'origine, d'éducation, de circonstances sociales ou de simple hasard. En tout cas, ils en sont convaincus, les destins dont ils portaient la promesse n'auront pas été pleinement accomplis ; comme on dit, ils ne se seront pas pleinement «réalisés». On se marie, on meurt ; on reste là, englué dans une sorte de paralysie, tout en rêvant d'une vraie vie qui serait, c'est sûr, tellement mieux, ailleurs...

*Krum* a été publié en français sous le titre de *Kroum l'ectoplasme*, éditions Théâtrales, Maison Antoine Vitez, 2001, traduit de l'hébreu par Laurence Sendrowicz.

## › Entretien avec Krzysztof Warlikowski

*Dans une interview, vous avez dit que le théâtre ne devait pas être beau et que la beauté au théâtre endort...*

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

*La beauté serait trop confortable pour le spectateur ?*

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

*Vous ne travaillez que sur des textes dramatiques ? Jamais sur des adaptations d'oeuvres romanesques ?*

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

*Le théâtre doit-il être ritualisé ?*

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

*Croyez-vous qu'il soit possible et parfois nécessaire de transformer des textes dramatiques, d'ajouter ou de retrancher ?*

Quand on a un texte ancien ou un texte comme *Kroum*, il ne faut pas s'obliger à respecter l'esthétique dans laquelle cela a été écrit. Il ne faut pas suivre les règles du théâtre élisabéthain parce que c'était la mode à l'époque de Shakespeare. De même, je ne respecte pas toujours les didascalies parce que j'ai de l'imagination. Mais si Sarah Kane écrit que, entre deux scènes, les corps humains sont mangés par les rats, cela nourrit mon imagination et me pousse vers un certain absolu que je cherche. Il n'y a donc pas de principes valables à tous les coups.

*Il y a deux thèmes qui reviennent souvent dans votre travail : le spirituel et l'identité sexuelle...*

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

*Et maintenant, quinze ans après ?*

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

*Vous avez monté deux pièces de Bernard-Marie Koltès en disant qu'il avait été votre Racine, votre Antiquité, votre Bible. Qu'a-t-il représenté pour vous ?*

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

*Vous avez dit que le théâtre était « un moyen d'anticiper et de dire des choses justes au moment juste ». Que doit dire le théâtre aujourd'hui ?*

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

*Pensez-vous que le théâtre a changé qualitativement dans les dernières années en passant d'un théâtre de textes à un théâtre d'images ?*

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

*Comment vous est venu le désir de monter Kroum ?*

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

*Dans Kroum, c'est cette relation mère-fils qui vous apparaît comme le centre de la pièce ?*

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

*Il y a aussi deux thèmes très présents dans la pièce : la maladie et l'amour. Est-ce aussi cela qui vous a intéressé ?*

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

*Est-ce aussi un intérêt particulier pour Israël qui vous a entraîné vers Hanokh Levin ?*

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

*Ces images, ce film doivent-ils vous permettre de réintégrer le réel, le quotidien dans le spectacle ?*

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



*Comment travaillez-vous avec les acteurs ?*

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

*Propos recueillis par Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, 2005*

## › Krzysztof Warlikowski

Krzysztof Warlikowski naît en 1962 à Szczecin (Pologne). Il suit des études d'histoire et de philosophie à l'Université de Jagellonia de 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 se forme à la mise en scène en 1989 à l'Académie du théâtre de Cracovie et y signe ses premiers spectacles : *Nuits blanches* de Dostoïevski et *L'Aveuglement* d'Elias Canetti en 1992.

Il travaille ensuite avec de grands noms de la scène européenne : en 1992-1993, il est l'assistant de Peter Brook sur le spectacle *Impressions de Pelléas* présenté aux Bouffes du Nord à Paris et dans le cadre d'un atelier organisé par les Wiener Festwochen (Autriche). Il est aussi 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 de jeune metteur en scène pour l'adaptation et la mise en scène de *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust au Piccolo Teatro de Milan, en 1994.

Il met en scène des textes de Shakespeare - *Le Marchand de Venise* (1994), *Le Conte d'hiver* (1997), *Hamlet* (1997 puis 1999), *La Mégère apprivoisée* (1998), *La Nuit des rois* (1999), *La Tempête* (2003), de Sophocle - *Electre* (1996) et d'Euripide - *Les Phéniciennes* (1998), *Les Bacchantes* (2001), et des textes contemporains : Franz Kafka - *Le Procès* (1995), Bernard-Marie Koltès - *Roberto Zucco* (1995) et *Quai Ouest* (1998), Matéi Visniec ou Witold Gombrowicz.

Il aborde l'univers de Sarah Kane avec une mise en scène de *Purifiés* en 2001.

Il met également en scène des 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'oeuvre de Thomas Bernhard (2001), *Ubu Roi* de Krzysztof Penderecki (2003).

Krzysztof Warlikowski a travaillé dans de nombreuses villes polonaises (Cracovie, Poznan, Torun, Varsovie, Radom, Wrocław...) et dans toute l'Europe, en France aux Bouffes du Nord, en Italie au Piccolo Teatro, en Allemagne au Kammerspiele de Hambourg et au Staatstheater de Stuttgart, en Croatie à Zagreb, et également en Israël. Il a présenté *Hamlet* au Holland Festival et au Festival d'Avignon en 2001, et *Les Bacchantes* dans le cadre du Festival Europalia à deSingel (Belgique) la même année ; en Allemagne il a créé *A la recherche du temps perdu* de Proust au Schauspiel de Bonn et au Festival Theater der Welt en 2002.

En 2003, il crée *Le Songe d'une nuit d'été* avec des comédiens français au Centre dramatique national de Nice et *Le Dabbouk* au Festival Dialog de Wrocław.

Depuis, il a monté *Speaking in Tongues* d'Andrew Bovell à Amsterdam, et *Macbeth* de Shakespeare à la Schauspiel d'Hanovre.

Au Festival d'Avignon, Krzysztof Warlikowski a déjà présenté *Hamlet* de Shakespeare en 2001 et *Purifiés* de Sarah Kane en 2002.

## › Hanokh Levin

Hanokh Levin naît à Tel-Aviv en décembre 1943 et meurt en août 1999. Il est l'auteur d'une oeuvre considérable qui comprend des pièces de théâtre, des sketches, des chansons, de la prose et de la poésie. Egalement metteur en scène, il monte la plupart de ses propres pièces. Cofondateur de l'association des auteurs dramatiques israéliens, il milite pour l'amélioration du statut et des droits du dramaturge dans son pays. Il participe à la création de la revue *Theatron* et, jusqu'à sa mort, fait partie de son comité de rédaction.

Fils d'une famille pratiquante, elle-même issue d'une grande lignée de rabbins hassidiques, Levin reçoit d'abord une éducation religieuse. Il grandit dans un quartier modeste du sud de Tel-Aviv, où son père tient une épicerie. Il a douze ans lorsque ce dernier meurt, l'obligeant à quitter l'école. Il terminera ses études secondaires tout en travaillant comme livreur. Levin devient adulte dans l'Israël des années soixante, dans une société marquée par de profonds clivages entre ceux qui sont nés dans le pays et les nouveaux immigrants, les riches et les pauvres, les Séfarades et les Ashkénazes, les Juifs et les Arabes. Ces clivages ne font que s'aggraver avec la guerre des Six-jours, époque à laquelle il fait ses débuts en tant que dramaturge. L'atmosphère si particulière de Tel-Aviv dans laquelle il a baigné, enfant et adolescent, constituera une part non négligeable de son inspiration.

Levin commence sa carrière comme auteur satirique. Ses premiers textes paraissent dans le journal des étudiants de l'université de Tel-Aviv où il poursuit des études de philosophie et de littérature. Ses premières pièces sont des satires où il tourne en dérision et dénonce l'ivresse de la victoire qui s'empare de la population juive d'Israël au lendemain de la guerre de 1967. Il est l'un des rares à anticiper les conséquences tragiques que risque d'entraîner l'occupation prolongée des territoires conquis et à mettre en garde ses concitoyens. En août 1968, est monté le spectacle satirique *Toi, moi et la prochaine guerre*, dans une mise en scène de David Levin, son frère. Mais ce n'est qu'à la suite du scandale soulevé par *La reine de la baignoire*, monté en 1970, qu'il accède à la notoriété.

Parallèlement aux pièces politico-satiriques, il crée en 1969 *Salomon Grip*. Cette pièce marque le début d'une nouvelle écriture dramatique, davantage centrée sur la famille, la vie de quartier, qui met en scène les aspirations et les vicissitudes de personnages insignifiants, coincés dans leur vie. Ces pièces sont à interpréter comme des métaphores de la société israélienne.