

ODÉON

THÉÂTRE DE L'EUROPE

direction
Stéphane Braunschweig

Les Émigrants

d'après le roman de **W. G. Sebald**
un spectacle de **Krystian Lupa**
création

Dossier d'accompagnement

Les Émigrants

d'après le roman de **W. G. Sebald**
un spectacle de **Krystian Lupa**
création

13 janvier - 4 février 2024

Odéon 6^e

durée estimée 4h (avec entracte)

avec

Pierre Banderet
Sebald

Monica Budde
Lucy Landau

Pierre-François Garel
Ambros Adelwarth (jeune)

Aurélien Gschwind
Cosmo Solomon

Jacques Michel
Ambros Adelwarth (vieux)

Mélodie Richard
Hélène

Laurence Rochaix
Tante Fini

Manuel Vallade
Paul Bereyter

Philippe Vuilleumier
Docteur Abramsky

d'après les récits « Paul Bereyter »
et « Ambros Adelwarth » in *Les
Émigrants* de **W. G. Sebald**

écriture, adaptation, mise en scène,
scénographie, lumière

Krystian Lupa

collaboration, assistantat, traduction
du polonais vers le français

Agnieszka Zgieb

création musicale

Bogumił Misala

création vidéo

Natan Berkowicz

costumes

Piotr Skiba

directeur de la photographie

Nikodem Marek

assistant à la mise en scène et à la
dramaturgie **Maksym Teteruk**

assistante stagiaire à la mise en
scène **Juliette Mouteau**

assistant réalisateur

Jean-Laurent Chautems

assistant à la vidéo

Stanisław Paweł Zieliński

assistant à la lumière

Arnaud Viala

assistant à la scénographie et aux
accessoires **Terence Prout**

assistante aux costumes
Karine Dubois

fabrication du décor
**Ateliers de la Comédie
de Genève et l'équipe
technique de l'Odéon-Théâtre
de l'Europe**

créé le 13 janvier 2024 à l'Odéon-Théâtre de
l'Europe

production Comédie de Genève

production déléguée Odéon-Théâtre de
l'Europe

coproduction Festival d'Avignon, Odéon-
Théâtre de l'Europe, Maillon – Théâtre de
Strasbourg scène européenne

les droits d'adaptation théâtrale de W. G.
Sebald sont représentés par The Wylie Agency
(UK) Ltd.

Sommaire

Introduction

Note de Krystian Lupa à propos des *Émigrants*

Extraits des *Émigrants* de W. G. Sebald

Entretien avec Krystian Lupa, par Arielle Meyer MacLeod

« La spirale des silences, de W. G. Sebald à Krystian Lupa », par Arielle Meyer MacLeod

I. Adapater des romans

Adaptation / création

extrait d'un article de Floriane Toussaint dans Théâtre/Public

Une vie en symbiose avec la littérature

extrait d'un entretien de Krystian Lupa avec Michel Archimbaud

II. L'acteur face à Lupa

Jouer avec Krystian Lupa

témoignages des acteurs des *Émigrants* recueillis par Arielle Meyer MacLeod

Le monologue intérieur

extrait d'un entretien de Krystian Lupa avec Jean-Pierre Thibaudat

Repères biographiques

Introduction

Après avoir mis en scène Broch, Musil, Bernhard et Kafka, Krystian Lupa se confronte aux *Émigrants* de W. G. Sebald. Dans ce récit hypnotique à la croisée entre fiction et document, l'auteur allemand reconstitue la vie de quatre hommes qu'il a côtoyés à un moment ou à un autre de sa vie. Ils ont en commun d'avoir connu l'exil, et d'en avoir été marqués à tout jamais. Leur rêverie intime, parcourue au fil de ce qui s'apparente à un long poème en prose, l'étirement d'un temps devenu palpable durée, la densité singulière de l'écriture : tout chez Sebald fait écho à l'univers de Lupa, et à son travail avec les acteurs, fondé sur le surgissement de leurs paysages intérieurs. Pour le metteur en scène polonais né en 1943, porter au théâtre deux de ces portraits d'émigrants (celui de Paul Bereyter, ancien instituteur de Sebald chassé d'Allemagne par le régime nazi, et celui d'Ambros Adelwarth, son grand-oncle parti pour les États-Unis dans les années 1910) est une façon de nous rappeler au "pouvoir destructeur de l'être humain" : celui qui constraint des êtres à la fuite, au bannissement – à la perte radicale de leur "patrie spirituelle". Car telle est selon Lupa, la tragédie qui habite *Les Émigrants* : quelque chose de bien plus violent que ce à quoi renvoie l'idée de nationalité, ou d'appartenance à un État.

Inspiré par les photographies spectrales qui scandent le récit de Sebald, par ces particules de vie immortalisées telles des reliques, il fait surgir sur scène, à travers ses interprètes, des déchirures indicibles. Et crée, une fois encore, de fulgurants points de passage entre la présence des acteurs, charnelle, concrète, et la profondeur mystérieuse de la littérature dont il nourrit son théâtre.



© Natan Berkowicz

Note de Krystian Lupa à propos des *Émigrants*

Les Émigrants est un recueil de quatre récits qui traitent de vies détruites, de la perte générale de sens et des potentialités ruinées de la personnalité humaine. Ces récits s'attachent à des êtres qui empruntent des chemins minés par l'Histoire, des êtres en proie au lent travail de destruction d'une existence qu'ont fait dévier les mécanismes sociaux et culturels d'une époque inexorablement marquée par l'extermination et l'exclusion. Ce sont donc des histoires qui tournent autour de la genèse et du développement d'une tumeur dans l'âme de l'humanité.

J'ai choisi deux de ces récits. « Paul Bereyter » s'attache à l'égarement spirituel — qui le mènera au suicide — d'un ancien professeur charismatique de Sebald ; dans « Ambros Adelwarth », une histoire empreinte d'ambiguïté, l'écrivain allemand retrace l'histoire de son grand-oncle, qui sombre lentement dans les ténèbres de l'échec.

J'ai vu là l'éventualité d'un diptyque singulier, dans lequel des motifs apparentés, situés dans des contextes différents, peuvent se refléter l'un l'autre et, du moins je l'espère, se confronter d'une manière révélatrice. Cela ne peut se faire qu'avec l'aide résolue d'acteurs qui, tout en incarnant les personnages énigmatiques que Sebald nous donne à entrevoir, ont à entreprendre la sorte d'enquête dont la suggestion s'insinue au cœur même de sa narration où il n'introduit quasiment jamais de commentaires personnels : il se limite, en effet, à citer les comptes-rendus de témoins, de narrateurs indirects pas tout à fait fiables.

Nous entamons ainsi un jeu risqué, frôlant même parfois comme une polémique avec le texte de Sebald, convaincus que nous sommes – de plus en plus – que c'est justement Sebald qui instaure la provocation d'une telle stratégie narrative à l'intention du lecteur, attendant de lui une véritable co-création contradictoire... Voilà qui constitue pour moi l'essence la plus fascinante de la prose de W. G. Sebald.

Traduit du polonais par Agnieszka Zgieb

Extraits des *Émigrants* de W. G. Sebald

« Paul Bereyter »

Vous savez, me dit-elle [Lucy Landau] lors d'une de mes visites à Yverdon, vous savez, dans les années qui suivirent la destruction, la façon radicale de ces gens de se taire, de cacher et, comme il m'arrive de penser, d'oublier effectivement, n'est à vrai dire que l'envers d'une attitude qui a fait, par exemple, que le propriétaire du salon de thé de S., Schöferle, s'est adressé un jour à la mère de Paul, qui se prénommait Thekla et avait un temps fréquenté les planches du théâtre municipal de Nuremberg, pour lui dire que la présence journalière d'une dame mariée à un demi-Juif pouvait être désagréable à sa clientèle bourgeoise et qu'il la priait, avec tous les égards qui lui étaient dus, cela va de soi, de bien vouloir dorénavant éviter de fréquenter son établissement.

W. G. Sebald, *Les Émigrants*, trad. Patrick Charbonneau, Actes Sud, 1999, p. 63

« Ambrose Adelwarth »

Aussi, lorsque Ambrose, l'un des premiers à être soumis, dans notre établissement, à une série d'électrochocs s'étalant sur plusieurs semaines et même plusieurs mois, lorsqu'Ambrose manifesta les signes d'une docilité qu'il n'avait pas eue jusque-là, Fahnstock ne manqua pas d'y voir le résultat du nouveau protocole, bien qu'en réalité, comme je commençais déjà à m'en douter à cette époque, cette docilité n'eût d'autre raison que le désir de votre grand-oncle d'annihiler en lui le plus radicalement et le plus irrémédiablement possible toute capacité de réflexion et de souvenir.

W. G. Sebald, *Les Émigrants*, trad. Patrick Charbonneau, Actes Sud, 1999, p. 134-135



© Natan Berkowicz

S'approcher du mystère d'existences insaisissables

Entretien avec Krystian Lupa

Les Émigrants de W. G. Seblad comporte quatre récits. Vous en avez choisi deux. Pourquoi ces deux-là ? Comment ces deux textes entrent-ils en résonance ?

Ce sont ceux qui m'ont le plus touché, sans doute parce qu'ils sont les plus emblématiques de l'intuition créative de Sebald. Leurs personnages, Paul Beyreter et Ambros Adelwarth, sont insaisissables, inaccessibles – des spectres dont Sebald tente de reconstruire l'histoire alors qu'ils ont disparu. Des fantômes qui auraient sombré dans l'oubli sans la curiosité qu'il leur porte. La structure des deux autres récits est plus simple, plus proche de celle d'*Austerlitz* que j'ai monté en 2020 : Sebald rencontre quelqu'un et chemine avec lui sur les traces de son passé qui remonte par bribes.

J'ai aussi été personnellement très sensible au motif central du récit d'Ambros : l'exclusion et la solitude que peut ressentir un être humain en raison de son homosexualité.

Le personnage d'Ambros apprend les langues étrangères en se laissant absorber par elles, par « ajustement » dit-il. J'ai le sentiment que vous entrez dans les récits de Sebald de la même manière, par ajustement...

Ce terme d'ajustement, lorsque je l'ai lu chez Sebald, m'a beaucoup troublé. Ambros l'utilise pour décrire l'apprentissage des langues, mais il s'agit en réalité d'une intuition profonde de Sebald concernant la création artistique. L'ajustement désigne un chemin à la fois simple et mystérieux pour accéder à la vérité que nous cherchons.

Je suis fasciné par la manière d'écrire de Sebald : l'empathie qu'il nous fait éprouver pour ses personnages passe par ses silences plus que par le récit, qui nous parvient par le filtre de narrateurs successifs. Il dessine les personnages à la manière des peintres chinois qui laissent le centre vide.

Mais il est impossible de porter Sebald au théâtre en procédant comme lui. Je dois habiller ses silences, les transformer par le biais de mon imaginaire, pour que des actrices et des acteurs puissent s'en saisir et les faire exister sur scène.

L'acteur ou l'actrice doit parler, penser, sentir, tout ce qui ne se dit pas, tout ce qui n'existe que dans les silences de Sebald. Je dois donc trouver, avec eux, une voie pour combler ce vide non par des pensées toutes faites ou des impressions préexistantes, mais par ces petits mystères qui font l'existence – lorsqu'on inspire de l'air, entend un son, lorsqu'on fait un geste sans bien savoir pourquoi.

Ce qui veut dire que vous vous « ajustez » à chaque personnage ?

J'essaye d'abord de faire cela en écrivant le scénario. Celui des *Émigrants* s'est révélé complexe parce que le narrateur, qui reste toujours très énigmatique chez Sebald, raconte ici les histoires de personnages qui, s'ils lui sont très proches, restent des inconnus. Paul Beyreter par exemple, qui était son instituteur, a probablement été quelqu'un d'important dans sa vie, mais il l'a rencontré étant enfant et n'a donc pas eu accès à sa vie. Il y a comme un mur que Sebald tente de forcer, et moi, pour le porter au théâtre, je dois passer par un « ajustement », c'est-à-dire transposer la situation dans un univers qui est le mien – en ranimant par exemple mon admiration pour mon propre instituteur – afin de comprendre de quoi est fait ce mur et construire des réalités que Sebald ne fait qu'effleurer.

Sebald est obsédé par le silence qui a recouvert la Shoah lorsqu'il était enfant. Vous êtes né, comme lui, à la fin de la guerre. Lui en Allemagne, vous dans le sud-ouest de la Pologne, en Silésie. Comment cela s'est-il passé pour vous ?

L'enfance de Sebald n'est pas comparable à la mienne. Je ne suis pas né en Allemagne et je n'ai pas été touché par cette chape de plomb que décrit Sebald. Même si je ne savais pas grand-chose, mon ignorance n'était pas aussi radicale que la sienne.

J'ai grandi en Silésie, un territoire qui a été très rapidement rattaché au Reich, selon des modalités différentes du reste de la Pologne. Mon père était un homme étrange, plein de contradictions. Avant la guerre, il était communiste, pendant la guerre, bien que germaniste et germanophile, il a été classé par les Allemands en « catégorie 4 », celle des gens un peu suspects et indignes de confiance. Et après la guerre, il a commencé à exprimer, secrètement bien sûr, sa fascination pour Hitler qui l'habitait certainement déjà avant – Hitler faisait rêver les gens complexés et frustrés.

Je me souviens d'une terrible dispute avec lui, dans le jardin, je devais avoir 11 ans. Ce jour-là j'ai vraiment eu peur de lui. Mon père affirmait que les camps d'extermination n'avaient jamais existé, que tout cela n'était que pure invention – de la propagande russe et américaine.

Ma connaissance de la Shoah était encore minimale, mais ce jour-là, pendant cette dispute, cette question est entrée en moi.

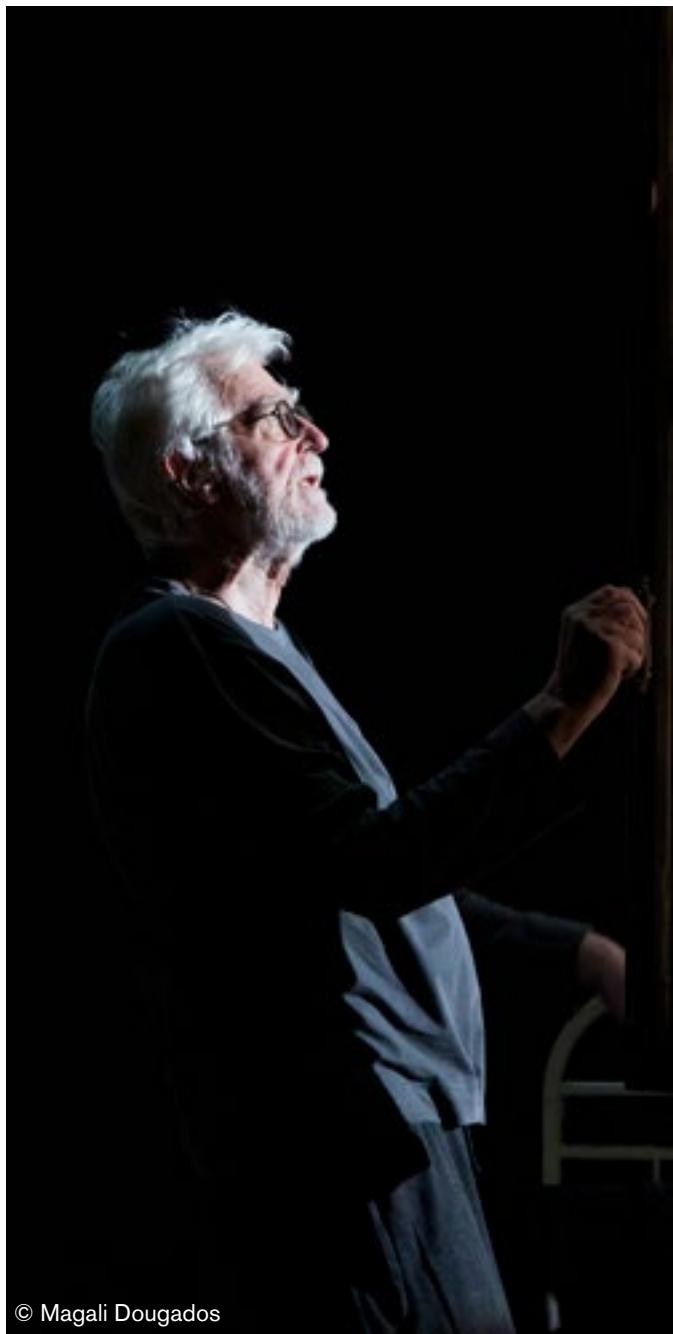
J'ai commencé à fouiller dans tous les ouvrages que j'ai pu dénicher – à cette époque-là, en plein communisme, l'accès à la vérité était limité, particulièrement en ce qui concerne la question juive – et j'ai trouvé des réponses. Ce jour-là a commencé mon initiation à ce sujet.

Vous utilisez beaucoup la vidéo. Pourquoi certaines scènes vous paraissent-elles plus justes à l'image qu'au plateau ?

J'ai commencé à travailler avec la vidéo en 2008 avec *Factory 2*, un spectacle sur Andy Warhol et sa Factory qui, au cours des années 1960, a été l'épicentre de la scène artistique *underground* new-yorkaise. Andy Warhol et ses acolytes filmaient leurs vies en permanence, réalisant des films qui ne racontaient pas d'histoires, mais provoquaient des sortes de jaillissements à même de faire éclore leur personnalité. Dans le spectacle, un acteur regardait les images de lui-même capturées en caméra directe, comme s'il observait son propre imaginaire. J'ai découvert alors une façon d'utiliser la vidéo, non comme une illustration de ce qui se passe sur la scène mais comme un contrepoint. Depuis, mes spectacles mêlent le théâtre et le cinéma.

Le narrateur des *Émigrants*, dans sa quête de ce qui est à jamais perdu, a par moments des images furtives – des paysages, des souvenirs, des évocations – impossibles à représenter au théâtre. Pour les faire exister dans le spectacle, je les ai filmées. La vidéo a aussi comme fonction ici de brouiller les strates narratives et les temporalités du récit. Une façon d'approcher au plus près du mystère de ces existences insaisissables.

Propos recueillis par Arielle Meyer MacLeod



© Magali Dougados

La spirale des silences, de W. G. Sebald à Krystian Lupa

Par Arielle Meyer MacLeod, dramaturge et écrivaine

Les silences de l'écrivain W. G. Sebald font écho aux obsessions du metteur en scène Krystian Lupa. Tous deux tournent autour de ce qui sans cesse échappe, ce qui ne peut se saisir, cette part de mystère qui ne peut se dire, mais dont ils cherchent la voie. Tous deux fouillent les silences qu'ils laissent affleurer sans pour autant les déflorer.

Dans l'œuvre de Sebald, le motif invisible et omniprésent est la Méduse dont Primo Levi disait qu'on ne saurait la regarder qu'indirectement, ce fardeau de l'Histoire que Sebald porte, dit-il, comme une ombre à laquelle il n'arrivera jamais à se soustraire tout à fait. Un traumatisme rétrospectif lié à la mauvaise conscience d'être né en 1944 dans une famille allemande dont le père, soldat de la Wehrmacht, est rentré du front sans que jamais ne soit évoquée l'extermination des juifs d'Europe.

La Shoah est comme le trou noir de l'œuvre de Sebald, le point de fuite de son écriture, ce dont il parle sans cesse tout en se tenant à la marge – en périphérie – ne l'évoquant que de biais. Pour dire l'oubli et l'amnésie, la conspiration du silence, il raconte des vies marquées par l'errance et l'exil, celles de survivants hantés par les disparus.

Les vertiges de Sebald semblent percuter ceux de Lupa, à la lisière du gouffre, au bord des désastres qui ont englouti l'Europe et la menacent à nouveau aujourd'hui. Leur rencontre pourrait bien être celle de deux trous noirs, de nature différente, qui entrent en résonance et dont les ondes se diffusent – de Sebald vers Lupa, puis de Lupa vers ses actrices et acteurs, et enfin des acteurs et des actrices vers leurs personnages.

J'ai eu la chance d'assister, en observatrice captivée, à la création des *Émigrants*, de voir l'immense artiste qu'est Krystian Lupa au travail. Un tourbillon dans lequel je me suis sentie moi aussi emportée.

Krystian Lupa ou le silence des images

Pendant cette période de répétitions qui dure trois mois, Krystian Lupa est en mouvement perpétuel, comme habité par un Dibbouk – il aime cette figure kabbalistique d'un esprit qui pénètre l'âme –, traversé par le texte dont il exhume les coins les plus obscurs et en dessine les zones d'ombres.

Krystian Lupa crée au présent, à vue et en direct, devant nous, dans l'effervescence d'une pensée et d'un imaginaire jamais en repos, dans un état de conscience proche du rêve éveillé, tel un alchimiste occupé à son grand œuvre. Car c'est bien de cela qu'il s'agit, de transmutation de la matière – celle du texte qu'il faut infiltrer jusqu'au noyau central, jusqu'à épuisement de son pouvoir d'évocation.

Lupa déploie des images qui sont autant d'incantations sensibles de l'invisible, des images qui viennent amplifier le texte de Sebald, en élargir la voilure pour que s'y engouffre le souffle du théâtre dont il infuse ses actrices et acteurs.

W. G. Sebald et Krystian Lupa, d'un narrateur à l'autre

Le narrateur des *Émigrants*, Sebald lui-même, ne raconte jamais sa propre histoire, mais recueille celles de personnes qu'il a rencontrées, personnes qui elles-mêmes parfois, dans un enchâssement vertigineux, relaient ce qu'elles ont appris de quelqu'un d'autre. En écrivant, Sebald s'efface, pour mettre en avant les récits de ces narrateurs à qui il cède la parole.

Lupa parle longuement de cette posture singulière de l'écrivain en retrait. Il dit : les personnages entrent en Sebald et vivent alors une vie indépendante, à la manière de génies sortis de son cerveau. Il dit : Sebald est aspiré par les histoires qu'il recueille, dans lesquelles il vit par procuration ; sans lui ces récits seraient restés dans le noir, se seraient perdus avec les êtres dont il retrace les vies dévastées.

Comme Sebald, Lupa s'empare d'un récit, le porte puis le transporte au théâtre, un autre récit surgit alors, sur la scène cette fois. Il vient ainsi ajouter une strate à l'enchâssement des narrateurs des *Émigrants*, devenant ainsi comme le dernier maillon de cette chaîne narrative. Un mouvement en spirale qui, à chaque étage du récit, fait émerger une vérité qui se dérobe mais néanmoins se raconte, une vérité plus vraie que la réalité elle-même. C'est cela notre spectacle, dit Lupa, le chemin vers cette vérité, un chemin au bout duquel les protagonistes seront comme ressuscités. Comme si nous fouillions dans leurs tombes, notre spectacle naîtra de tout ce que nous aurons déterré.

Les échos du silence, de Paul Beyreter à Ambros Adelwarth

Paul Beyreter est le seul personnage des *Émigrants* à ne pas s'être exilé, Ambros Adelwarth le seul à ne pas être juif. Leurs destins fonctionnent en écho tant leurs singularités dans le recueil des *Émigrants* se répondent et s'emboîtent.

Radié de l'enseignement en 1936 à cause d'un grand-père juif, Paul quitte l'Allemagne mais, de façon incompréhensible, y revient en 1939. Engagé dans l'armée d'Hitler, il combat alors avec ceux qui exterminent les siens.

Ambros émigre aux États-Unis dans les années 1910 et devient le majordome, le compagnon de voyage et l'amant de Cosmo Solomon, fils d'une famille juive de Long Island.

En n'émigrant pas, Paul vit la tragédie d'un exil intérieur, tandis qu'Ambros exprime en creux, comme par métonymie du fait de sa proximité avec la famille Solomon, la tragédie du peuple juif.

Chacun renvoie à sa manière aux obsessions de Sebald. Ambros évoque le juif imaginaire que Sebald porte en lui et à partir duquel, affirme Lupa, il écrit. Paul Beyreter partage avec l'auteur la même obsession muette de la Shoah dont il ne se pardonne pas de n'avoir rien vu, et son histoire, à bien des égards, fonctionne comme une mise en abyme du trou noir qui hante toute l'œuvre de Sebald.

De ces récits, le metteur en scène va ressusciter les fantômes, ceux de Paul et Ambros, mais aussi celui plus enfoui d'Helen, une jeune femme juive autrichienne que Paul a rencontrée, et sans doute aimée, en 1935.

Une phrase, une seule, scelle son destin : « Il ne faisait guère de doute que Helen avait été déportée avec sa mère, dans un de ces trains spéciaux qui pour la plupart partaient de Vienne avant la pointe du jour, sans doute vers Theresienstadt, dans un premier temps. »

Une phrase, ou plutôt une faille, qui aspire l'ensemble du texte. La marque visible et aveuglante du trou noir qui obnubile autant Paul que Sebald. Une phrase en forme d'écho muet du suicide de Paul. Une déflagration sourde du sens qui se répercute parmi tous les émigrants.

Helen est un personnage sans paroles, insaisissable, présente sur quelques photos qui ponctuent le récit mais cachée dans les plis du texte, un personnage dont Sebald ne sait que ce qu'il en a entendu dire, c'est-à-dire presque rien. Une étoile filante que Lupa attrape au vol, pour que le théâtre advienne en donnant corps et voix aux silences du texte, et confie à la comédienne Mélodie Richard le soin de l'incarner : « Tu es une actrice face à un personnage auquel on n'a presque aucun accès, ce personnage est ta création. »

Les silences en jeu

L'émotion naît de tout ce que Sebald n'a pas su raconter, pas pu représenter, mais aussi de ce que les acteurs ne jouent pas. Nous devons déplacer les silences de Sebald, dit Lupa.

Pendant les répétitions, il parle comme pour charger les actrices et les acteurs de pensées qu'ils ne diront pas, contre lesquelles ils devront lutter. Au théâtre les pensées intérieures sont visibles dit-il, leur présence souterraine irrigue les dialogues, les dilate de phrases non formulées, de pensées inquiétantes et importantes, mais impossibles à dire. De cette pression surgit l'authenticité, dit-il encore, c'est cela le travail de l'acteur, jouer dans cette tension entre le dit et le non-dit.

Pour parvenir à cette intensité de jeu, Lupa demande aux acteurs et actrices d'improviser leurs scènes avant que celles-ci ne soient écrites. Seuls, dans une salle équipée d'une caméra, pendant un moment plus ou moins long, ils se jettent dans l'inconnu, dans ce qu'ils ne savent pas encore, dans ce qu'ils vont découvrir de leurs personnages.

L'improvisation ne consiste pas à jouer mais à sonder le mystère, à le creuser – les acteurs ne savent pas ce qui se passe dans la tête de l'autre, ne savent pas ce qui va advenir ni comment tout cela va finir. Cela crée une inquiétude qui se dissipe lorsque la scène est écrite – on sait alors ce qu'on dit, ce que dit l'autre, et comment tout se termine – et c'est précisément cette inquiétude qui intéresse Lupa. En les préparant à l'exercice, il les exhorte à se perdre, à s'oublier, à entrer dans une autre temporalité.

Notre rôle, dit Krystian Lupa, consiste à faire entendre les silences de Sebald sans pour autant les effacer.

I. Adapter des romans

Adaptation / création

En 1999, un an après la venue au Théâtre de l'Odéon des *Somnambules*, adaptation du roman de Hermann Broch grâce à laquelle le public français découvre le travail de Krystian Lupa, le critique Jean Chollet écrit au sujet du metteur en scène polonais : « Depuis les années 80, il affirme sa préférence pour les adaptations de roman, et s'impose néanmoins comme un créateur de premier plan. » La concession suggère une incompatibilité entre le fait d'être à la fois adaptateur et créateur, peut-être symptomatique d'une conception française de l'adaptation. Quoique la pratique ait évolué tout au long du XX^e siècle, elle continue d'être pensée en termes de fidélité, respect, soumission à l'œuvre, à la lettre du texte, à l'esprit du roman ou à la pensée de l'auteur, – qu'il s'agit pour l'adaptateur d'atteindre malgré des opérations de transposition, transformation, recomposition... que lui dicteraient les nécessités de l'art théâtral.

Krystian Lupa, lui, donne l'impression de se soustraire à ces deux types de contraintes en déployant un art qui lui est propre et en rendant compte dans ses adaptations d'une compréhension aussi intime que profonde des romans dont il s'empare. L'adaptation, avec lui, se conçoit plutôt en termes de prolongement, amplification, écriture (sans préfixe « ré- ») qui plus est une écriture collaborative. Elle est un travail de lecteur, guidé par l'intuition, qui donne naissance à une œuvre nouvelle dont l'appréhension ne se limite pas au rapport qu'elle entretient avec l'œuvre d'origine. L'adaptation, dans le cas de Lupa, exhausse son statut de créateur. [...]

Plutôt que d'extérioriser par le dialogue la matière romanesque qu'il veut amener au théâtre, Lupa déploie la narration à partir d'une ou plusieurs subjectivités, grâce auxquelles il s'immerge dans les couches profondes du roman. Par ces longues séquences successives, entièrement soustraites à la nécessité de re-raconter, il parvient à recréer sur scène un effet de densité narrative qui nourrit l'expérience du spectateur de celle de la lecture. [...]

Non seulement Lupa ne dramatise pas, mais en plus sa démarche ne s'inscrit pas dans une logique de réduction. L'adaptation, avec lui, rime avec amplification. Plutôt que de travailler contre l'abondance du roman [...], Lupa l'affronte et y ajoute même ce qu'il nomme des scènes « apocryphes ». Au moment d'adapter *Les Somnambules*, il relate ainsi qu'il a « dû inventer la conversation qui se noue entre [l]es gens, trouver les rapports qui les lient, les séparent ou provoquent des conflits, bref, tout ce que Broch n'avait pas été contraint d'écrire¹ ». [...]

Selon lui, les auteurs de romans créent tout un monde lorsqu'ils écrivent, mais leur œuvre n'en rend que partiellement compte. Le roman étant pour l'essentiel constitué de vides et de creux, l'adaptateur et les acteurs qui veulent découvrir ce monde doivent l'arpenter, explorer par l'écriture ses zones laissées en friche, pour, à leur tour, créer une nouvelle réalité sur scène.

Floriane Toussaint, « Krystian Lupa, adaptateur créateur », dans *Krystian Lupa - Espaces*, Théâtre/Public n° 240, juillet-septembre 2021, p. 100-103

¹ Krystian Lupa, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Centre national du théâtre, 2000, p. 26.

Une vie en symbiose avec la littérature

Michel Archimbaud : Voyez-vous dans l'adaptation d'une œuvre littéraire à la scène un travail réducteur ou, au contraire, la possibilité d'une véritable re-création ?

Krystian Lupa : Eh bien, si je constate qu'il n'y a aucune chance de pouvoir suivre un autre chemin que celui adopté par l'œuvre littéraire, si je dois raconter à nouveau ce qui a déjà été conté, d'une façon achevée, alors je n'entreprends pas l'adaptation. Chaque domaine a ses lieux propres, ceux qui sont nommés et ceux qui ne le sont pas. La littérature possède ses lignes de narration grâce auxquelles elle cerne la réalité. Il existe également des zones qu'elle ne parvient pas à atteindre. Si je découvre que de telles zones existent dans une œuvre, alors je tente l'adaptation. Je suis fasciné par l'idée de la variation. Beethoven qui prend une valse de Diabelli pour en faire une nouvelle réalité musicale, Bach qui reprend Vivaldi et recrée tout autre chose à partir du thème... Cette possibilité, découverte et sanctionnée en quelque sorte par les compositeurs, est une chance incroyable. Je reste surpris que dans les autres domaines artistiques cette démarche soit encore écartée. Il reste toujours des craintes, des hésitations, face à de semblables manipulations. Pourtant, je pense que ce genre de création commence par un « acte-parasite ». C'est-à-dire que lorsque je suis fasciné par l'univers d'un artiste, j'y pénètre et là, je mets au jour un espace qui n'a pas été perçu ou touché entièrement par le monde dans lequel je suis entré. [...]

Au début, en Pologne, les critiques exprimaient beaucoup de réserves sur ma manière de faire. Souvent, en effet, j'ajoute des scènes que j'appelle « apocryphes » — d'ailleurs, le fait d'essayer de me transformer en Rilke, par exemple, de retrouver sa sensibilité, est une merveilleuse expérience — bref, j'ajoute des textes lorsque je dois créer une scène. La réalité théâtrale est l'incarnation d'un autre côté que celui de la réalité littéraire. [...]

Michel Archimbaud : Qu'est-ce qui vous attire dans le travail d'adaptation ?

Krystian Lupa : Le contact de la littérature avec la réalité de la création qui se déroule durant les répétitions. Au début il existe une matière littéraire, une matière très importante envers laquelle on ne peut être infidèle, que l'on ne saurait trahir. Mais cette matière n'est pas tout. Au cours du travail, quelque chose de plus naît de cette œuvre qui n'a pas de forme dramatique. Des situations et des scènes, que l'œuvre ne contient pas en soi, apparaissent. Cette création, le fait que l'œuvre théâtrale ne se contente pas d'être au service de l'œuvre littéraire mais qu'elle donne naissance à une nouvelle œuvre, est un processus impétueux. Avec une œuvre dramatique on ne pourrait pas se permettre cela. L'œuvre dramatique appartient seulement au théâtre, ce qui souvent me paralyse, me décourage. Les dramaturges contemporains pensent au théâtre plus qu'à la vie. Ils écrivent les yeux rivés sur les planches de la scène, sur les comédiens, sur la manière dont leur œuvre peut être jouée. Ils gardent les yeux fixés sur les autres dramaturges, sur les conventions théâtrales en vigueur et sur les modes stylistiques, de telle sorte que le secret de la vie contemporaine pénètre de moins en moins dans l'œuvre dramatique. À mon avis, ce n'est pas sans raison que les choses ont changé. Pour les grands romantiques, la forme dramatique était, au fond, la forme centrale. Gœthe, en écrivant son *Faust*, choisit le drame pour le plus grand énoncé de la vie. Nos romantiques polonais choisissent le drame comme leur Grand' Œuvre. Mais aujourd'hui, les grands écrivains du XX^e siècle choisissent le roman de préférence au théâtre, comme s'ils voulaient embrasser, au moyen de cette forme, un monde qui les dépasse et qui devient sans cesse plus énorme. C'est pour cette raison que j'ai choisi ce « principe-parasite », afin de mener en quelque sorte, une vie en symbiose avec la littérature.

Michel Archimbaud, *Entretien avec Krystian Lupa*, Paris, Centre national du théâtre, 1999, p. 37-43

II. L'acteur face à Lupa

Jouer avec Krystian Lupa

Par Arielle MacLeod

Pendant des semaines, Krystian Lupa parle longuement aux acteurs et actrices – du récit, de Sebald, de « paysages intérieurs » faits de situations et d’images qu'il déploie. Tout ce qui se dit autour de la table ouvre la voie à des improvisations à partir desquelles il écrit ensuite les scènes. Le travail « au plateau », comme on dit, n'arrive que plus tard.

À quinze jours de la première, j'ai posé une même question aux neuf actrices et acteurs :

Comment agit en vous ce processus de création si singulier ? Comment la parole de Krystian Lupa vient-elle se répercuter en vous ? Qu'est-ce que cela génère, ouvre ? Comment son imaginaire vous nourrit-il ?

Presque tous et toutes ont à un moment donné eu recours à une métaphore – tantôt organique, ou chimique, voire magique. Comme si les mots de l'ordinaire n'y suffisaient pas...

• Pierre Banderet, Le narrateur.

Krystian Lupa génère par la parole un processus infini de dépliage qui implique que, moi aussi, je dois me déplier. Pour être disponible à recevoir ce qu'il m'offre.

Sa lecture du texte – cultivée, érudite et ample – est avant tout de l'ordre du sensible. Il ne parle pas comme un professeur, mais comme un médium qui jette une lumière entre le texte et ce qu'on peut y voir. Il ne m'explique pas les choses, il me les donne. Un cadeau qui n'est pas toujours facile à ouvrir d'ailleurs – il faut, là aussi, le déplier, et fouiller dedans.

Il mâche et marche le discours autour des *Émigrants* en se laissant porter par ses impulsions, avec une grande curiosité et beaucoup de joie, comme s'il allait chercher tous les possibles – pas forcément pour les jouer mais pour nous remplir d'images dont il attend que nous les remâchions, les intégrions et nous inscrivions dedans.

Cela crée une sorte de précipitation, comme on dit en chimie – des vibrations. L'air devient plus dense.

J'ai rencontré un metteur en scène qui m'emmène ailleurs, vraiment, qui ouvre quelque chose en moi. Après presque 50 ans de carrière, je suis heureux de vivre ça. J'en sors comme agrandi.

• Manuel Vallade, Paul Bereyter.

Son approche des *Émigrants* est étrangement très physique, alors même que nous avons passé des semaines assis autour de la table. Lorsqu'une idée surgit, sa joie est palpable et s'exprime physiquement – il a l'œil qui frise, il rougit, indiquant que quelque chose vibre là, à cet instant, qu'une piste intéressante à creuser ensemble vient d'émerger de son imaginaire toujours en mouvement.

Ce travail nous emmène vers des zones inexplorées pour créer d'abord un paysage intérieur d'où naissent non des personnages mais des situations, des rapports, des états. Ensuite seulement surgit la parole, dans le creux de laquelle se dessine alors un personnage fait surtout de ce qu'il ne peut pas dire, de tous ces mots qui, comme dans la vie, sont empêchés.

Lupa a un rêve, d'une puissance extraordinaire, et nous fait confiance pour le réaliser à partir de qui nous sommes, de la façon dont nous allons nous l'approprier et le faire vivre.

Notre imaginaire s'ouvre et il nous incombe de le maintenir en mouvement, pour que jamais il ne se fige – c'est en cela que ce travail est physique, au sens de sensible, organique, et très concret.

• Mélodie Richard, Helen.

Le travail avec Krystian Lupa agit comme une drogue, clairement. Une drogue qu'il nous apprend à fabriquer nous-mêmes. Si on a déjà en soi un désir d'intensité, une propension à l'amour fou, travailler avec lui est un cadeau, parce qu'il nous donne la possibilité d'être en permanence dans cet état d'amour fou, pas pour lui – il garde une grande distance avec nous – mais pour le mystère dans lequel il nous plonge.

Il nous fait goûter à cette drogue, nous emporte dans son tourbillon, mais c'est une initiation pour nous permettre d'être autonomes, et d'ouvrir notre propre laboratoire clandestin.

- **Monica Budde, Lucy Landau.**

Je pourrais répondre que je ne sais pas comment ça agit, ce qui serait une réponse juste. Mais ça agit évidemment. Incroyablement. Comme si Krystian Lupa nous demandait de faire pousser un arbre, très grand, en creusant d'abord un trou, très profond – Krystian n'a pas peur des abîmes – pour créer des racines aussi étendues que l'arbre est haut. Le tronc surgit, des branches apparaissent, et le rêve serait que le spectateur puisse percevoir le frémissement du vent dans les feuilles.

Georges Büchner, dans Woyzeck, dit : « chaque être humain est un abîme, on a le vertige quand on le regarde ». Krystian regarde dans cet abîme. Et c'est très joyeux. En physique quantique, on sait que le regard qu'on porte sur la chose non seulement l'influence mais possiblement la crée. D'une certaine manière, Krystian Lupa fait cela, exactement – du théâtre quantique.

- **Laurence Rochaix, Tante Fini.**

Je me sens remplie d'une nourriture qu'il me faut digérer et qui me fait grandir. On avance sur des sables mouvants, comme sur le fil du rasoir, sans bien savoir où l'on va, en faisant confiance au processus, en essayant de rester en équilibre sur cette crête et ne pas tomber du mauvais côté.

J'y pense tout le temps, au réveil, dans la journée, je vis avec ce projet, je m'abandonne à cet univers, avec beaucoup d'humilité et de plaisir.

- **Pierre-François Garel, Ambros jeune.**

Krystian Lupa nous invite à faire comme lui : déverser notre inconscient de notre tête, notre cœur, notre corps, pour l'offrir à son oreille à lui et à celle de nos partenaires au plateau.

Il active en lui un état animal d'où surgissent des intuitions créatives, et nous contamine, nous fait accéder à un état où tout ce qui nous entoure, partout, tout le temps, ouvre notre imaginaire. Comme si nous n'avions plus qu'à nous baisser, à cueillir ce que nous sentons et le faire vibrionner.

Alors, d'un seul coup, on s'offre, comme les enfants qu'on a été, avec la possibilité de rêver follement.

- **Jacques Michel, Ambros vieux et Kasimir.**

C'est une expérience unique, jamais je n'ai travaillé de cette façon, jamais je n'ai été à quinze jours d'une première en ne sachant pas vraiment ce qui va se passer au plateau.

Une expérience d'autant plus unique que Lupa ne parle ni français, ni anglais – bien qu'il en comprenne plus que ce qu'il laisse entendre. Il a lu Sebald en polonais alors que nous l'avons lu en français – deux traductions différentes depuis l'allemand, langue originale du texte. Il écrit les scènes du spectacle en polonais, qui sont ensuite traduites en français. Il y a là comme une mise en abyme.

Je n'ai donc pas mes repères habituels – ceux du texte et de la langue – mais des clefs formidables pour construire le « paysage intérieur » que Lupa cherche. Il m'a parlé d'Ambros comme d'une figure de la souffrance, un personnage qui porte le stigmate profond de l'homosexualité, un homme au soir de la vie qui sait qu'il n'a plus le temps, qu'il ne pourra pas réparer et que les blessures demeurent.

Ces pensées produisent un écho en moi. Elles font remonter les pleurs, les chagrins, les peines, les morts, les insatisfactions – tout ce qui sommeille en chacun de nous. Et ça me bouleverse.

- **Philippe Vuilleumier, le Dr Abramsky.**

J'ai le sentiment que tout ce que j'entends agit au niveau de mes cellules, comme si elles étaient pleines d'atmosphères, de sensations, de situations. A chaque instant, les détails qui m'entourent créent des échos en moi, dans un état de pleine conscience, comme en suspens.

Je n'ai répété qu'une seule fois sur le plateau pour l'instant, mais je me sens en confiance, comme porté par tout ce que j'ai entendu, au point que si on me disait maintenant, *Philippe, ce soir on joue*, je n'aurais pas peur.

Lupa me met en contact avec les ruines qui se trouvent sur scène. Ce sont ces ruines qui parlent à travers moi, ce n'est pas moi qui parle devant les ruines. Je suis le porte-parole, le porte-paysage de ces ruines. Une sorte de medium.

C'est une expérience magnifique.

- **Aurélien Gschwind, Cosmo.**

Krystian Lupa nous livre son propre monologue intérieur et parle la langue des personnages. Il nous transmet son désir, qui commence à s'incarner lorsque notre propre vie vient se déposer sur son imaginaire à lui.

A l'inverse du processus habituel, dans lequel on travaille les scènes encore et encore, Lupa repousse le moment du plateau comme pour le préserver et le rendre encore plus précieux et magique. Cela crée une tension, à la fois une frustration et une énergie, un désir qui n'est jamais désamorcé par le fait de refaire, et qui reste très vivant.

J'ai l'impression que la liberté va naître de ce « grand maintenant », comme il dit, qu'est la représentation. Comme si nous étions en train de préparer une improvisation magistrale qui aura lieu le soir de la première.



© Natan Berkowicz

Le monologue intérieur

Le monologue intérieur est une méthode que nous utilisons dans la première phase de notre confrontation avec le personnage, lorsque ce dernier est en train de se créer avec son imaginaire, à travers tout ce qui apparaît lors de notre contact avec le texte, tout ce qui est difficile à percevoir et à exprimer. Lorsqu'on a un premier contact avec le personnage décrit par un auteur, ce qui est essentiel, c'est ce qui n'est pas exprimé. [...]

Les premières improvisations, celles à travers lesquelles nous recherchons les personnages et le sens de l'événement, peuvent concerner la scène que nous devons travailler, ou bien quelque chose à côté de la scène qui se passe simultanément dans un autre espace, ou bien qui s'est passé la veille. Quelque chose doit éveiller notre contact avec la matière scénique. Chaque acteur écrit un ou plusieurs monologues intérieurs, et nous pouvons considérer l'ensemble de ces monologues comme un torrent d'événements psychiques, les uns clairement perçus, les autres moins explicites. Par exemple, au moment où je vous parle, je pense en même temps à vos cheveux parce que je les vois et il se peut que ma pensée soit construite autour de vos cheveux. Je peux me concentrer sur ce gobelet en pensant à quelque chose ou bien je me concentre sur la poignée de porte tout en écoutant ce qui se passe dans la rue. Nos sens sont toujours dans une corrélation permanente et si nous n'en sommes pas conscients dans notre monologue intérieur, nous le privons de son élément essentiel. Les acteurs qui sont armés de la sorte écrivent plusieurs monologues, selon différentes situations d'une même journée.

Écrire un monologue, c'est expérimenter à la fois un chemin et une technique de l'inspiration, c'est comme entrer dans un jardin et décrire ce que nous y voyons. Il y a beaucoup de sentiers dans ce jardin. Si nous longeons la clôture, nous ne verrons pas la tonnelle mais nous nous occuperons des orties qui poussent là. Si nous traversons le jardin jusqu'à la tonnelle, nous allons nous occuper d'elle et nous ne saurons rien sur l'existence des orties. Ainsi, au fur et à mesure que l'on écrit le monologue, on explore divers chemins et l'on acquiert différentes choses dont nous ne prendrions jamais conscience par la seule analyse de la situation. Qui plus est, écrire le monologue est aussi un entraînement pour le corps du personnage. Un acteur sait qu'il ne pourra pas écrire un bon monologue et s'identifier corporellement à son personnage, s'il ne se met pas à le tâter à l'intérieur de lui-même, s'il ne se met pas à arpenter la pièce avec les pas du personnage. L'écriture du monologue est une mise en branle du personnage. [...]

L'acteur qui aborde une improvisation a devant lui ces feuilles de papier où il a écrit, cela lui donne des points d'appui. Très souvent, avant l'improvisation, je surprends l'acteur en train de lire ses monologues, alors je lui dis : "Lorsque tu veux avoir un point d'appui, lis ton monologue, mais ne l'apprends pas comme on bâchote avant un examen. De toute manière, tu l'as déjà en toi, si tu l'as écrit, tu n'as pas besoin de le lire, cela viendra au moment adéquat. Alors, non seulement ce que tu as écrit va ressortir, mais aussi des territoires que tu as à peine ou pas abordés au cours de l'écriture." Un monologue écrit en contient dix autres qui n'ont pas été écrits, que je porte en moi, il suffit de croire que je les ai pour les avoir vraiment. S'il ne perd pas la foi, le monologue intérieur de l'acteur en train de jouer le spectacle sera une création tout à fait différente.

Lorsque l'acteur met en place un paysage — par exemple : "Elle vient de m'insulter" —, il doit être frappé par ce paysage. Très souvent, en observant un acteur en train de jouer, j'ai l'impression qu'il ne sait pas ce qu'il joue car il n'a pas construit ce paysage préalablement à ce qu'il va dire. Ce paysage préalable constitue un accès à l'énergie de l'acteur. Un acteur qui ajoute les sentiments et les émotions à la parole, c'est un acteur qui ne possède pas d'énergie, il est sans mystère. C'est un besogneux, l'artisan laborieux d'une forme donnée, quelqu'un qui imite. Et s'il imite, cela signifie qu'il n'arrive pas à accéder au mystère de sa propre énergie.

Krystian Lupa, Entretiens réalisés par Jean-Pierre Thibaudat, CNSAD / Actes Sud-Papiers, 2004, p. 59-63

Repères

Krystian Lupa

Krystian Lupa occupe une place infiniment singulière dans le théâtre contemporain. Artiste inspiré par Tadeusz Kantor et Andreï Tarkovski, grand lecteur de Jung, il conçoit le théâtre comme l'instrument de recherche et de transgression des frontières de l'individualité. Chaque création constitue un voyage vers l'inconnu, à travers le labyrinthe de l'âme humaine tendue vers la quête de l'insaisissable. Fasciné par les moments de rupture et de crise, Krystian Lupa ne cherche pas à mettre en scène un texte, mais à cheminer à travers lui, à éveiller une conscience chez le spectateur.

Né en Pologne en 1943, il étudie à l'Académie des beaux-arts de Cracovie et à L'École de cinéma de Łódz, avant de se former à la mise en scène à l'École nationale supérieure de théâtre de Cracovie. Sa carrière théâtrale débute en 1976, d'abord au théâtre de Jelenia Góra, puis, à partir de 1984, au Stary Teatr de Cracovie. Il collabore également avec d'autres institutions polonaises, à Varsovie et Wrocław, tout en enseignant depuis 1983 la mise en scène à l'École nationale supérieure de théâtre à Cracovie.

Ses spectacles, presque tous inspirés de romans, ont été nombreux à franchir les frontières polonaises. Révélé au public francophone par sa mise en scène des *Somnambules* de H. Broch en 1998 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe dans le cadre du Festival d'Automne, il est depuis régulièrement invité en France : *Les Frères Karamazov* de F. Dostoïevski, *Le Maître et Marguerite* de M. Boulgakov, *Zaratustra* d'après F. Nietzsche, *Factory 2* et *Persona. Marylin*. Suivent ses mises en scène magistrales d'après les textes de Thomas Bernhard : *Extinction, Kalkwerk, Déjeuner chez Wittgenstein, Des arbres à abattre*, et enfin *Le Procès* d'après F. Kafka. Krystian Lupa ne crée pas seulement en polonais, mais aussi en russe, en espagnol, en catalan, en français (à Vidy-Lausanne, *Salle d'attente* d'après L. Noren et *Perturbation* d'après T. Bernhard), en lituanien, en chinois.

W. G. Sebald

W. G. Sebald (1944-2001), l'un des plus grands écrivains de langue allemande de sa génération, est connu pour ses récits hybrides, entre fiction, document et enquête. Marqué par le silence familial autour de la Shoah, il quitte l'Allemagne à l'âge de 22 ans pour ne plus y revenir, et écrit depuis l'Angleterre, où il gagne sa vie comme professeur d'université, spécialiste de littérature germanique. Dans son œuvre, il arpente la conscience européenne pour exhumer les fragments du passé et lutter contre l'oubli. Salués comme une œuvre exceptionnelle par Susan Sontag, Paul Auster et Arthur Miller, *Les Émigrants* ont été publiés en 1992, et traduits en français par Patrick Charbonneau chez Actes Sud en 1999.