

Andreas Kriegenburg

Kammerspiele de Munich

Originaire de l'ex-République démocratique allemande, **Andreas Kriegenburg**, après des études de menuisier, choisit de rejoindre le théâtre de sa ville natale, Magdebourg, considérant que c'est pour lui un lieu de possible liberté. Il y sera technicien, avant de devenir, à 21 ans, assistant à la mise en scène en 1984 à Zittau puis à Francfort-sur-Oder. C'est là, quatre ans plus tard, qu'il réalise sa première mise en scène. Après la chute du mur, il rejoint Berlin et la Volksbühne de 1991 à 1996. Son chemin le mène à la Schauspiel de Hanovre puis au très célèbre Burgtheater de Vienne qu'il quitte en 2001 pour devenir le principal metteur en scène du Thalia Theater de Hambourg. Aujourd'hui, il est *Hausregisseur*, artiste associé, du Deutsches Theater de Berlin. Durant toutes ces années, il a traversé la tragédie grecque, le théâtre de Shakespeare et de Tchekhov, comme le théâtre contemporain, allemand et européen. Son compagnonnage avec Dea Loher lui a permis de présenter une dizaine de pièces de cette auteure avec un très grand succès, en particulier pour sa dernière production *Diebe (Voleurs)* en janvier 2010. Son travail se manifeste par une recherche esthétique de grande qualité, mais aussi par une curiosité pour des textes non dramatiques qu'il adapte pour le théâtre. C'est le cas de *Der Prozess (Le Procès)* de Kafka qu'il met en scène en 2008 à l'invitation de la Kammerspiele de Munich, l'un des grands ensembles d'acteurs du théâtre allemand, invité cette année pour la première fois au Festival d'Avignon, tout comme Andreas Kriegenburg.

Entretien avec Andreas Kriegenburg

Pourquoi proposer aujourd'hui une adaptation du *Procès* de Kafka ?

Andreas Kriegenburg : Parce que nous avons la possibilité de travailler, d'interpréter, de comprendre le texte de Kafka d'une manière différente de ce qui a été fait dans les années 60 et 70. À cette époque, c'est le côté absurde du texte qui était mis en valeur : on s'intéressait à cet individu, Joseph K., perdu et enfermé dans un système administratif dont il ne comprend pas le fonctionnement et dont il n'a aucune possibilité de sortir. Aujourd'hui, nous pouvons nous concentrer sur la qualité comique du texte, c'est-à-dire libérer Kafka d'une interprétation sombre, tragique et pesante.

On parle souvent d'un « univers kafkaïen ». Comment l'avez-vous imaginé sur le plateau ?

Si nous observons le monde actuel, nous n'avons pas la sensation qu'il est moins complexe que celui dans lequel vivait Kafka. Bien au contraire, nous avons le sentiment qu'il se complexifie davantage et qu'il donne chaque jour un peu plus de validité à l'image qu'en offre Kafka. Mais il faut faire attention à ne pas accepter un conditionnement permanent qui tend à nous montrer la réalité comme terrifiante ; il est même nécessaire de lutter contre ce conditionnement, qui peut nous entraîner vers le désespoir. Il faut donc montrer un univers kafkaïen plein d'humour, d'ironie et de distance.

Est-ce le burlesque ou le grotesque qui exprime le mieux cet humour, ce comique ?

Le burlesque, car le comique est double dans le roman. Il y a d'une part des situations comiques, et d'autre part des personnages dont le comportement physique est comique : ils sont victimes d'une certaine timidité qui crée un trouble de comportement. Je suis très sensible, dans la vie quotidienne, à ces êtres timides, fragiles et maladroits qui peuvent nous faire rire, mais d'émotion plus que de méchanceté. K. est maladroit, mais d'une façon virtuose !

À la lecture du *Procès*, on pourrait avoir l'impression que Kafka est aussi un peu metteur en scène de ses personnages puisqu'il écrit comme des didascalies pour indiquer leurs mouvements, gestes et intonations de voix. Cela a-t-il aidé le metteur en scène que vous êtes ?

Je pense que si Kafka donne une image réelle de metteur en scène, c'est davantage comme metteur en scène de cinéma. Il était passionné par le théâtre mais aussi par le cinéma muet, qui débutait et dont il suivait attentivement le développement. Une force visuelle énorme s'impose à la lecture du *Procès* : je dirais donc que le roman se rapproche plus d'un script de film que d'une pièce de théâtre. Par conséquent, il est assez difficile de restituer sur un plateau de théâtre cette « visualité », cela a représenté un véritable défi. Nous avons donc imaginé des personnages proches des acteurs du cinéma muet comme Buster Keaton, Harold Lloyd ou Charlie Chaplin qui cultivent l'expressivité devant la caméra. La musicalité du texte est également très importante. Nous avons essayé de combiner ces trois éléments de base sur le plateau : visualité, expressivité, musicalité.

En ce qui concerne le texte de votre spectacle, comment avez-vous opéré le choix entre les récits et les dialogues dont est composé *Le Procès* ?

Nous n'avons pas utilisé de version définitive du texte pendant les répétitions. Nous avons travaillé avec des extraits, essentiellement les dialogues, pour créer une ligne directrice. L'adaptation s'est faite au fur et à mesure que nous avançons dans la construction du spectacle.

Les acteurs ont donc été parties prenantes du travail d'adaptation ?

Oui, nous en avons discuté tous ensemble pendant les répétitions. C'est pendant ces discussions que nous avons choisi de diffracter le « personnage Kafka » pour qu'il soit contenu dans tous les personnages, qu'il apparaisse dans les différentes figures présentes sur le plateau. Ainsi, nous pouvons montrer les différentes facettes de ce personnage incroyable. De la même façon, la distribution des rôles s'est faite pendant les répétitions ; rien n'était prévu avant. Le plus important était de s'approcher de K., de sa complexité, pour éviter d'en faire un personnage monolithique, refermé sur lui-même et de rendre le côté comique, parfois grotesque, du texte.

Par moments, il y a une sorte de chœur qui pourrait rappeler la tragédie grecque ?

Ce n'est pas vraiment un chœur mais simplement un regroupement de tous les acteurs, qui représentent tous une facette de K. Ils parlent en même temps, mais chacun à titre individuel, avec des rythmes de paroles différents. Tous les personnages sont prisonniers d'un système dont ils ne peuvent s'échapper. Chacun est un miroir pour les autres, un miroir traumatique.

Chaque petit K. est donc une partie du grand K. ?

Oui, mais chaque facette de la personnalité K. a été imaginée par les acteurs à partir de leur manière de jouer. Nous ne l'avons pas préconçue. Nous ne voulions pas structurer les émotions de K., qu'un acteur joue le K. agressif pendant qu'un autre jouerait le K. amoureux ou le K. mélancolique. Nous souhaitons que chaque facette de K. contienne toutes ces émotions.

Dans votre adaptation, il manque le chapitre 8. Pourquoi ?

Simplement parce que nous ne voulions pas faire un spectacle trop long. Il a fallu prendre une décision douloureuse quand, à la fin de notre travail de répétition, nous avons constaté que nous avions trop de matière. Nous tenions à la scène du peintre Titorelli, très flamboyante, et nous voulions que la fin du spectacle se ralentisse, se calme, pour donner au spectateur la possibilité de s'identifier à une ou deux facettes de K. À partir de ce moment-là, couper le chapitre 8 est apparu comme la solution la plus juste.

Kafka dessinait beaucoup, en particulier des silhouettes de gens rencontrés au hasard de ses activités et de ses promenades. Avez-vous aussi utilisé ce matériel ?

Oui, nous nous sommes inspirés de ces superbes dessins, surtout pour tout ce qui concerne les costumes. Il fallait que les silhouettes des personnages soient très graphiques.

Le Procès est parfois considéré comme une œuvre philosophique, psychanalytique, politique, religieuse, permettant à Kafka de parler de sa judéité. Avez-vous choisi un axe de lecture particulier ?

La manière dont nous nous sommes approchés du roman dans notre adaptation consistait à jouer avec toutes les possibilités du texte, avec toutes les interprétations qui ont immédiatement suivi sa publication ou qui continuent à se développer aujourd'hui. Au cœur de la mise en scène, il y a bien sûr l'aspect cauchemardesque du roman, qui a intéressé les psychanalystes. Mais ce n'est pas au détriment de l'aspect philosophique, qui est développé dans la seconde partie de notre spectacle. Nous nous sommes attachés à rendre compte de l'incroyable richesse du roman.

Dans le roman, le personnage K. n'arrête pas de faire des hypothèses sur les raisons pour lesquelles il se trouve dans une situation sans issue, mais aucune ne donne de solution. Cette course folle vous a-t-elle intéressé ?

Certainement, car ce qui est intéressant avec K., c'est qu'il se comporte très souvent comme un autiste. D'un côté, on le voit prendre des décisions assez claires pour tenter de résoudre ses problèmes, mais d'un autre côté, il est toujours influencé par des détails qui le mènent sur une autre voie. Ce ne sont donc pas les options possibles qui le dérangent, mais plutôt les détails alentour qui le perturbent et deviennent des problèmes. D'ailleurs, dans beaucoup de scènes du roman, il dit vouloir revenir en arrière pour se retrouver dans une situation structurée, celle de son bureau par exemple, où tout est organisé. Dès la première scène, quand il voit une blouse accrochée dans sa chambre, il s'interroge sur mille choses, alors que la question essentielle est la présence de ces étrangers qui viennent l'interroger.

On a raconté que Kafka avait écrit *Le Procès* après un séjour avec une jeune femme, Félice Bauer, durant lequel il avait eu la sensation de passer en jugement devant les membres de sa famille. Quel est votre sentiment sur cette origine possible ?

Je ne veux pas croire que c'est une raison aussi triviale qui est à l'origine de cette œuvre et même si c'était le cas, je préférerais ne pas le savoir... Ce fabuleux roman raconte bien sûr la complexité des relations humaines que Kafka a entretenues avec les femmes, mais aussi celles qu'il a eues avec son père et c'est ce qui me semble le plus important.

Et le sentiment de la faute inexplicable mais certaine ?

Oui, c'est un des motifs centraux de l'œuvre et c'est ce qui rattache le roman à notre vie contemporaine. Ce sentiment d'être perdu, de ne pas pouvoir répondre aux sollicitations multiples que nous percevons chaque jour, est traité par Kafka d'une façon virtuose et surtout très distanciée. Ce qui lui permet d'aller au plus profond de ce sentiment.

Comment avez-vous imaginé votre superbe décor qui fait penser à un œil ?

J'ai été le premier surpris quand on m'a dit que ça ressemblait à un œil, car je pensais plutôt avoir imaginé une chambre.

Quand je travaille sur une scénographie, j'ai tendance à aller vers la simplicité. Je trouvais mon idée de chambre très simple et très efficace, car je n'avais pas en tête la vision psychanalytique du roman, considérée comme un regard sur le cerveau et le cœur de K. J'imaginai plutôt un ensemble de lieux clos qu'il traverse : chambres, bureaux... Mais c'est vrai que mes collaborateurs ont immédiatement pensé à un œil quand le décor est arrivé.

En France, nous connaissons le texte par ses différentes traductions. Pour vous qui lisez le texte dans sa langue originale, comment vous apparaît-elle ?

C'est une langue très riche, très complexe et surtout très musicale. Les acteurs ont dû apprendre à faire chanter cette matière, pleine de mouvements, presque dansante. On a parfois considéré qu'elle était froide, sans doute parce qu'elle est complexe et qu'elle intègre beaucoup de détails. Mais pour les acteurs, c'est une langue pleine d'émotions, surprenante, qui nécessite un travail physique. Car il faut bouger avec le langage qui n'est pas seulement, chez Kafka, un moyen d'information.

Vous êtes venu au théâtre en apportant vos compétences de menuisier, métier que vous avez appris en sortant de l'école. Comment s'est fait ce passage ?

Ma famille était très simple et avait peu de rapports avec le théâtre ou la musique, avec la culture en général, mais je me suis très vite intéressé à l'écriture et au théâtre. Quand j'ai dû faire mon apprentissage, il a fallu que je trouve une entreprise ou un lieu susceptible de m'accueillir et où je pouvais travailler. C'est un théâtre qui m'a fait une proposition : le théâtre de Magdebourg en République démocratique allemande. À l'époque, le théâtre était, en R.D.A., un espace de relative liberté de pensée. Pendant cet apprentissage, je me suis intéressé aux domaines techniques, puis au jeu, mais un acteur avec qui je répétais m'a dit que je n'avais aucun talent pour cette profession. Alors je me suis intéressé à la mise en scène. Le chemin fut donc assez simple !

Quand avez-vous mis votre première pièce en scène ?

En 1984, j'avais 21 ans et j'avais proposé un travail sur *Philoctète* de Heiner Müller, mais le directeur du théâtre n'en a pas voulu et il m'a demandé de mettre en scène *Le Petit Chaperon rouge*. J'ai ensuite travaillé dans la scène alternative en montant mes propres textes puis j'ai rejoint le théâtre institutionnel en présentant des pièces qui appartenaient plutôt au répertoire classique. C'est ma rencontre avec l'auteure Dea Loher qui a bouleversé ma vie de metteur en scène : nous avons travaillé ensemble sur beaucoup de ses pièces, mais aussi sur des adaptations de scénarii de films ou de romans.

Votre compagnonnage avec Dea Loher a donc changé votre façon de mettre en scène ?

J'ai fait plus de quinze spectacles avec Dea Loher et forcément, cette collaboration étroite a eu une influence sur moi. Je ne sais pas si cela m'a changé, mais je sais qu'elle est la personne qui m'a le plus « provoqué » artistiquement, en partie parce que notre relation de travail a duré plusieurs années. Je constate qu'en Allemagne, ce genre de collaboration est maintenant plus développé que lorsque j'ai moi-même commencé.

Vous venez de mettre en scène *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad. Est-ce une évolution vers plus d'adaptations de formes non dramatiques ?

Non, car j'ai toujours mêlé œuvres dramatiques et adaptations. Pour moi, c'est le même travail de mettre en scène Garcia Lorca et Michel Houellebecq, dont j'ai adapté *Plateforme*. Mes choix viennent de mes désirs, mais aussi de ceux avec qui je travaille. Je ne planifie rien à l'avance. Je viens de réaliser un travail à Francfort sur la pièce de Carlo Goldoni *Arlequin serviteur de deux maîtres*, uniquement parce que le directeur du théâtre me l'a proposé et que j'étais curieux de me confronter à un univers que je ne connaissais pas, même si cela ne faisait pas partie de mes envies personnelles.

Vous êtes originaire de R.D.A., mais vous avez déclaré dans une interview : « Je suis typiquement un metteur en scène ouest-allemand »...

J'ai été très influencé par le théâtre tel qu'il se faisait en R.D.A., mais mon propre langage de théâtre, je l'ai développé après l'effondrement de la R.D.A. Je n'ai vraiment été metteur en scène qu'après la chute du mur de Berlin et n'ai pas eu à m'adapter comme d'autres grands metteurs en scène est-allemands.

Vous êtes maintenant metteur en scène associé au Deutsches Theater qui a été une des grandes scènes de Berlin Est. Comment vivez-vous cela ?

Dans la vie interne du théâtre, il est évident qu'on ne peut pas effacer les années de la R.D.A., où les artistes travaillaient dans un certain confort. Mais le public, lui, a oublié un peu cette histoire, et son rapport au théâtre n'est plus le même que dans les années 60 ou 70. On accordait alors au théâtre un rôle essentiel dans la vie politique et sociale et pas seulement dans la vie culturelle. Bien sûr, dans une dictature, les espaces de liberté sont rares. Mais aujourd'hui, j'ai l'impression que ce privilège reconnu au théâtre est devenu un privilège amer qui génère beaucoup de nostalgie.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



DER PROZESS

(LE PROCÈS)

de **Franz Kafka**

OPÉRA-THÉÂTRE

durée 3h entracte compris

spectacle en allemand surtitré en français

première en France

16 17 À 21H30

18 À 15H

mise en scène et scénographie **Andreas Kriegenburg**

dramaturgie **Matthias Günther**

assistanat à la mise en scène **Jessica Glause**

assistanat à la scénographie **Jens Dreske**

musique **Laurent Simonetti** (1959-2008)

lumière **Björn Gerum**

costumes **Andrea Schraad**

avec **Walter Hess, Sylvana Krappatsch, Lena Lauzemis, Oliver Mallison, Bernd Moss, Annette Paulmann, Katharina Marie Schubert, Edmund Telgenkämper**

production Kammerspiele de Munich

avec le soutien du Goethe Institut et du Ministère des Affaires étrangères de l'Allemagne