

OPERA DE LILLE

—
2, RUE DES BONS-ENFANTS B.P. 133
F-59001 LILLE CEDEX - T. 0820 48 9000
www.opera-lille.fr

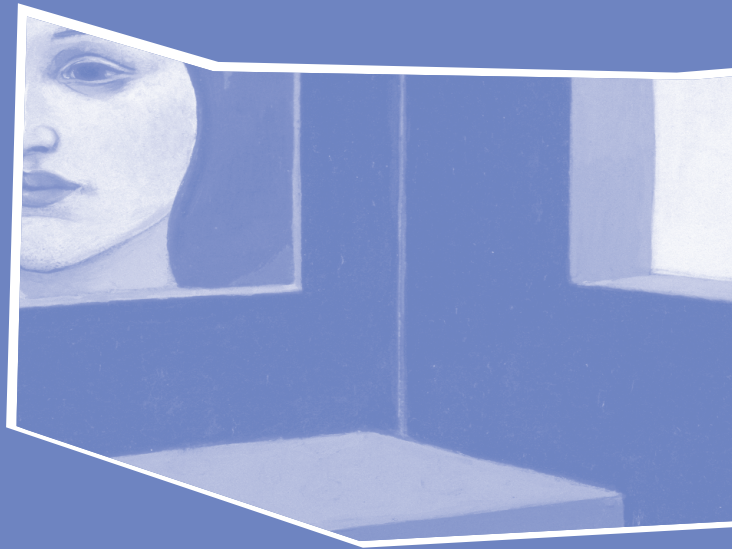
Saison 2010 - 2011 / Création mondiale

LA MÉTAMORPHOSE précédé de *Je, tu, il*

OPÉRA DE MICHAËL LEVINAS

Lu 7, Me 9, Ve 11, Di 13 (16h), Ma 15 mars à 20h

Livret intégral, entretiens





Michaël Levinas
Séance de répétition à l'Ircam (décembre 2010) Photo : Myr Muratet

SOMMAIRE

Je, tu, il, prologue à *La Métamorphose*

Livret intégral

p 04

La Métamorphose

Livret intégral

p 09

« ... de pareils faits arrivent rarement, mais ils arrivent »

Entretien avec Michaël Levinas,

Propos recueillis par Jean-Luc Plouvier,

coordinateur artistique de l'ensemble Ictus

p 19

« La narrateur, c'est moi ! »

Introduction à *La Métamorphose*

Par Danielle Cohen-Levinas

p 26

« Prends ce qui te chante ! »

Entretien avec Valère Novarina et Michaël Levinas

Propos recueillis par Danielle Cohen-Levinas

p 28

Jouer Grégor : liberté ou convention ?

Entretien avec Roman Polanski et Michaël Levinas

retranscrit par Pablo Sánchez Ruiz,

version définitive établie par Danielle Cohen-Levinas

p 31

Retrouvez tous les entretiens sur le BLOG de l'Opéra de Lille dédié à La Métamorphose (www.opera-lille.fr)

JE, TU, IL, PROLOGUE À LA MÉTAMORPHOSE

Livret de Valère Novarina (commande de l'Opéra de Lille)

Je, tu, il a été écrit pour Michaël Levinas et est au cœur du dernier livre de Valère Novarina, *Le Vrai sang* (Éditions P.O.L., janvier 2011).

FRAGMENT 1

IL.

La scène noire de sans est ouverte.

Ton nom ?

Le chanteur en Catastrophe.

Jean Tonneau.

Le bonhomme Nihil.

Le Pauvre penseur.

Le Bonhomme Nihil.

Travaillons bouche ouverte !

Aux pierres, à l'asphalte ! À la lune qui s'exalte ! Aux

poussières ! Aux talus ! Au temps qui n'attend plus.

Le plancher s'évade à la verticale ; le plafond détale et fuit
sous nos pas.

Mangeons aux tables de biais avant que Métamorphose
s'accomplisse !

Vie, te voici !

L'enfant Tuyau.

Je, Tu, Il.

Travaillons bouche ouverte !

Aux pierres, à l'asphalte ! À la lune qui s'exalte ! Aux pou-
ssières ! Aux talus ! Au temps qui n'attend plus. Le plancher
s'évade à la verticale ; le plafond détale et fuit sous nos
pas.

Mangeons aux tables de biais avant que Métamorphose
s'accomplisse !

Vie, te voici !

Mangeons nos corps pour passer !

Rangeons le monde pour le penser :

Mangeons mourir, mangeons dormir, mangeons parler.

Rangeons le monde pour le penser :

Mangeons mourir, mangeons dormir, mangeons parler.

En son temps viendra l'athanamorphose de la phorphoserie
de Franz.

Saluons leurs couvercles !

Thèse et Parenthèse.

TU.

Trois est le début.

JE.

Venez plusieurs !

Matière Mère, viens dans nos mains !

Lumière qui donne l'esprit et arrive, arrive !

IL.

La matière se transfigure à temps.

Aie à mes entrailles : le son m'est parvenu !

Notre Mère la mentale est soumise à son gravitement :

elle monte et descend dans le corps sans homme et sans animal.

TU.

Ce repas nous transfigure en gens qui passent dans nos cerveaux.

Musculatures de nos oreilles, écoutez !

JE.

Une fois dans terre, nous irons chercher la raison enfouie sous nos pas.

IL.

Cessation de pensée.

Un jour vous verrez l'homme devenir une fameuse bestiole.

FRAGMENT 2 : Le Sacrifice d'Isaac

JE.

Alors, j'allai devant le sang et lui dis : Père, êtes-vous enfin prêt pour le sacrifice ?

TU.

Oui.

JE.

Voici la nuit.

JE.

« Abraham mon Père, j'ai peur, j'ai peur, j'ai peur.

IL.

Non non, ne jouez pas *La Confiance d'Isaac* ! donnez-nous plutôt...

JE, TU, IL.

...*La Dormition de Polichinelle* !

Abraham, Abraham, Abraham, Abraham.

JE.

IL.

TU.

Abraham Isaac

Abraham Abraham

Isaac Isaac Isaac

JE.

Mon Père

TU.

...on... ..ère...

TU.

Mon fils...

JE.

Avec qui allons-nous recommettre l'acte hideux ?

TU.

...porte le bois de ce fagot...

Le mouton, nous allons l'égorger par surprise : ensuite nous le brûlerons tout entier.

JE.

Je le sais, je le sais Père, je le sais, je le sais Père, je le sais.

IL.

Avec qui mon fils allons-nous commettre l'orgie noire ?

JE.

Père nous allons

faire le sacrifice :

mais où est le mouton ?

je ne vois pas le mouton

TU.

Il n'y a pas de

mouton mon fils

mais j'ai caché une

bouteille sous le fagot...

IL.

AH

AH

AH

AH

IL.

...buvons ce vin.

JE.

Alors je me tournai vers Lui-même et lui dis :

IL.

Monsieur ! vais-je me transformer en cafard ? en mouton ?
en blatte ? en hanneton ?... Non !... Vous m'épargnez.

TU.

Au trou respiratoire, la scène est noire de sang.

IL.

« Oublie que tu t'souviens de rien ! mange septante mille
huit cent cinquante-six lettres, c'est du pain ! »

JE.

Simple public, ne demandez pas à nos présences qu'elles
retrouvent leurs ossements !
Contresens désordre :

TU.

Déploi de banderoles, de pancartes et multiples écriteaux

IL.

où il est écrit : à l'endroit,

JE, TU, IL.

« Je, tu, il »

JE.

au verso :

TU.

« L'innocence victorieuse »

IL.

et en réversible : « L'homme reproduit l'animal trait pour
trait » et nulle part : « L'amour géomètre »

IL.

Et maintenant ?

JE, TU, IL.

Chantons l'ode à Darwin !

JE.

Ah mais dit l'homme !

JE, TU.

Ah mais dit l'homme !

JE, TU, IL.

Ah mais dit l'homme !

IL.

J'descends pas d'l'animal j'y vais ! »

FRAGMENT 3

IL.

Ici, le musicien Roue-et-Parole voudrait serrer dans sa main pour l'étrangler, mais c'est lui qui l'étrangle et ne le lâche plus.

Régneront sur terre ces animaux, en suivant :

JE, TU, IL, L'autre.

l'aragne, la hannetière, le volopiandre, le foraminifère, l'anolis, l'héliozaire, la paramécie, l'orvet, la cochenille, la noctiluque, l'amibe, le radiolaire, la vorticelle, l'hydre, le trypanosome, la douve, le buccin, la sangsue, le lombric, la salamandre, le cône, le ténia, le nautilus, l'ormeau, la pholade, la coque, la planorbe, le cyclops, la daphnie, la seiche, la puce d'eau, la cistude, le basilic, le limule, l'épeire, l'éponge, la tortue, le faucheur, le sarcopte, la tégénaire, le bourdon, la caret, la caouanne, le gloméris, le bigorneau, la tique, la scolopendre, l'iule, la mille-pattes, le criquet,

l'anémone, le doryphore, l'amphibète, la courtilière, l'escargot, le corail, l'éphémère, le protéé, le charançon, le fourmilion, la cicindèle, le gavial, la cigale, le sténodactyle, la drosophile, le triton, la méduse, le dytique, le lépisme, la glossine, le nécrophore, le paon de jour, la libellule, la nêpe, le forficule, le phasme, le scarabée, le taupin, la piéride, le ténébrion, le bombyx, l'urania, la limace, le lampyre, la luciole, la tipule, la termite, le sphénodon, l'étoile de mer, l'holothurie, la coccinelle, la mouche, le collembole, la cécilie, l'iguane, le taon, l'ophiure, l'amphioxus, le lys de mer, la rainette, la couleuvre, le fouette-queue, l'écrevisse, le varan, l'agame.

JE.

Et maintenant ?

TU.

Faire du silence.

IL.

Saluer la métamorphose !

LA MÉTAMORPHOSE

Adaptation du texte de *Die Verwandlung* de Franz Kafka (1915) par Emmanuel Moses, Michaël Levinas et Benoit Meudic

La Métamorphose, précédé de Je, tu, il est dédié à Elie-Emmanuel Levinas.

La partition est publiée aux Éditions Henry Lemoine (décembre 2010). Le livret a été établi par Damien Gabriac à partir de la partition. Le texte du livret est susceptible de modifications.

Le réveil de Grégor :

Grégor : Lorsque Grégor Samsa s'éveilla ce matin au sortir de rêve agité, il se trouva dans son lit métamorphosé, en un monstrueux cancrelat.

Que m'est-il arrivé ? Ce qui vient d'arriver n'est pas un rêve ! Et si je continuais un peu à dormir et oubliais toutes ces bêtises.

Madrigal 1

Grégor : Ah mon Dieu !

La Mère : Grégor il est sept heures moins le quart !

Grégor : Quel métier exténuant j'ai donc choisi !

La Mère : N'avais-tu pas l'intention de prendre le train ?

Grégor : Jour après jour en voyage. Le souci des changements de trains, jamais de relations durables ni cordiales.

La Mère : Il est malade, croyez-moi, Monsieur le Fondé de pouvoir.

Autrement, Grégor, comment aurait-il fait pour manquer son train ?

Le Père : Grégor, Grégor, Grégor, Grégor, Grégor, Grégor, Grégor !

La Mère : C'est un garçon qui n'a rien d'autre en tête que son métier.

Le Père : Grégor !

Grégor : Le diable emporte ce métier !

Le Père : Grégor, Grégor, Grégor, Grégor, Grégor, Grégor, Grégor !

La Mère : Grégor, Grégor. Autrement Grégor.

Grégor : On devient complètement stupide, à se lever d'aussi bonne heure.

La Mère : Autrement Grégor.

Grégor : L'homme a besoin de sommeil.

La Mère : Grégor, il est sept heures moins le quart.

Le Père : Grégor, Grégor !

Grégor : Ah, si je ne me retenais pas...

Le Père : Grégor, Grégor !

Grégor : Mais en attendant...

Le Père : Grégor, Grégor !

Grégor : ... Il faut que je me lève.

Le Père : Grégor, Grégor !

Grégor : Dieu du ciel !

La Mère : Grégor... Grégor...

Grégor : Six heures et demi !

La Mère : Grégor... Grégor...

Grégor : Et les aiguilles continuent de tourner !

La Mère : Grégo...r, Grégo...r, Grégo...r, Grégo...r...

Grégor : N'aurait-il pas sonné ?

La Mère : Grégo...r, Grégo...r...

Grégor : Pourtant il est bien réglé sur quatre heures. Il a certainement sonné. Comment ai-je pu dormir tranquille avec cette sonnerie à faire trembler les meubles ?

La Mère : Gré...gor, Gré...gor, Gré...gor, Gré...gor...

Grégor : Le prochain train part à sept heures.

La Mère : Gré...go...r.

Grégor : Le garçon de course m'a attendu au train de cinq heures. Cinq heures ! Si je me faisais porter malade ? Mais ce serait désagréable et cela paraîtrait suspect. En dépit d'une somnolence, dont je me serais bien passé...

La Mère : Gré...go...r.

Grégor : ... Après toutes ces heures de sommeil.

La Mère : Il est sept heures moins le quart !

Grégor : Je ne me sens pas en excellent état.

Le Père : Grégor !

La Mère : N'avais-tu pas l'intention...

Grégor : J'ai même une faim de loup.

Le Père : Grégor, Grégor, Grégor, Grégor, Grégor, Grégor, Grégor !

La Mère : Il est malade, croyez-moi Monsieur le Fondé de pouvoir.

Le Père : Grégor, Grégor, Grégor !

Grégor : Oh, la douce voix. Si, si, merci Mère. Je me suis levé tout de suite.

La Mère : Autrement Grégor, comment aurait-il fait pour manquer son train ?

Grégor : Je suis prêt dans une minute.

Le Père : Grégor, Grégor, Grégor, Grégor, Grégor, Grégor, Grégor !

La Mère : Grégor, Grégor. Autrement Grégor ! Autrement Grégor !

Le Père : Grégor, Grégor !

Grégor : Je me félicite de la précaution que j'ai prise, à force de voyager, de fermer toujours les portes à clef, même chez moi. Je veux d'abord me lever tranquillement, sans être gêné par personne...

La Mère : Gré...gor, Gré...gor, Gré...gor.

Grégor : ...m'habiller et surtout...

La Mère : Gré...gor, Gré...gor...

Grégor : ...prendre mon petit-déjeuner.

La Mère : Gré...gor, Gré...gor...

Grégor : Quant à la transformation...

La Mère : Grégor.

Grégor : ...de la voix...

La Mère : Gré...gor.

Grégor : Je ne doute pas...

La Mère : Gré...gor...

Grégor : ...un instant, que ce soit...

La Mère : Gré...gor...

Grégor : ...seulement le signe prémonitoire...

La Mère : Gré...gor...

Grégor : ...d'un bon rhume...

La Mère : Gré.....gor...

Grégor : ...la maladie professionnelle...

La Mère : Gré...gor...

Grégor : ...des voyageurs de commerce.

La Mère : Gré...gor.

Grégor : Surtout ne pas rester inutilement au lit.

La Mère : Grégor...

Grégor : Ce n'est pas le moment de perdre mes moyens.

La Mère : Il est sept heures moins le quart.

Grégor : Il m'est impossible de rester au lit...

La Mère : N'avais-tu pas l'intention de prendre le train ?

Grégor : ...le plus raisonnable est encore de tout risquer...

La Mère : Il est malade...

Grégor : ...s'il subsiste un espoir...

La Mère : ...croyez-moi Monsieur le Fondé de pouvoir.

Grégor : ...si léger soit-il...

La Mère : Autrement Grégor...

Grégor : ...de sortir ainsi du lit.

La Mère : ...comment aurait-il fait pour manquer un train ?

Grégor : Sept heures !

La Mère : C'est un garçon qui ne pense qu'à son travail.

Grégor : Avant que ne sonne huit heures un quart, il faut absolument que j'aie quitté le lit.

La Mère : Gré...go...or ! Il est sept heures moins le quart !

Grégor : Si je me laisse tomber de cette façon. Je pourrais sans doute éviter de me blesser la tête, pourvu que je la tienne bien droite, au moment de la chute. Mon dos me semble dur. Mais je vais certainement faire un grand bruit qui, même à travers les portes closes, peut provoquer sinon de l'effroi, du moins de l'inquiétude. Il faut pourtant le risquer. Tout serait facile si on venait m'aider. Je dois prendre une décision. Il sera huit heures un quart... dans cinq minutes.

Imploration de la Mère (ritournelle)

La Mère : Grégo...r, Grégo...r. Il est sept heures, il est sept heures moins le quart. Ne veux-tu pas, ne veux-tu pas... Grégo...r... N'avais-tu pas, n'avais-tu pas l'intention, l'intention de prendre le train. Grégo...r. Grégo...r.

Madrigal 2 (Le Fondé de pouvoir apparaît...)

La Mère : Grégor.

Le Fondé de pouvoir : Ah ! Oh !

Le Père : Allons fils, ouvre-nous, ne fais pas l'enfant.

Le Fondé de pouvoir : Ah ! Oh !

Le Père : Allons fils.

Le Fondé de pouvoir : Ah ! Oh !

Le Père : A...llons fils.

Le Fondé de pouvoir : Avez-vous pu comprendre le moindre mot ?

Le Père : Ouvrez-nous...

Le Fondé de pouvoir : Ne serait-il pas tout bon(ne)ment en train de nous prendre pour des imbéciles ?

Le Père : Ah ! Ne fais pas l'enfant.

La Mère : Grégo...r...

Le Fondé de pouvoir : Avez-vous pu comprendre le moindre mot ?

La Mère : Il est huit heures.

Le Fondé de pouvoir : Ne serait-il pas tout bon(ne)ment en train de nous prendre pour des imbéciles ?

Le Père : Ah...

Le Fondé de pouvoir : Ou...

Le Père : Ah...

Le Fondé de pouvoir : Ei...

Le Père : ...ah...

Le Fondé de pouvoir : (rires) Ha ha ha ha ha ha.

(Plainte et supplication de Grégor)

Grégor : Je vous ouvre tout de suite.

Le Fondé de pouvoir : Avez-vous pu comprendre le moindre mot ? Ne serait-il pas tout bon(ne)ment en train de nous prendre pour des imbéciles ?

Le Père : Allons fils, ouvre-nous, ne fais pas l'enfant.

Grégor : Monsieur le Fondé de pouvoir, épargnez mes parents.

Le Père : Allons fils, ouvre-nous, ne fais pas l'enfant.
 Grégor : D'ailleurs je vais partir par le train de huit heures.
 Le Fondé de pouvoir : Monsieur Grégor Samsa est-il chez lui ?
 Grégor : Mais Monsieur le Fondé de pouvoir, je vous ouvre tout de suite.
 Le Père : Grégor ! Grégor ! Grégor !
 Grégor : Monsieur le Fondé de pouvoir, épargnez mes parents.
 Le Père : Ou...vre nous...
 Le Fondé de pouvoir : Avez-vous pu comprendre le moindre mot ?
 Grégor : D'ailleurs...
 Le Fondé de pouvoir : Ne serait-il pas tout bon(ne)ment en train de nous prendre pour des imbéciles ?
 Le Père : Gré...gor.
 Grégor : ...je vais partir par le train de huit heures.
 Le Fondé de pouvoir : Monsieur Sam-Sa, que se passe-t-il ? Ei...
 Grégor : Mais Monsieur le Fondé de pouvoir je vous ouvre tout de suite.
 Le Père : Allons fils, ouvre-nous, ne fais pas l'enfant.
 Grégor : Monsieur le Fondé de pouvoir...
 Le Père : Le Fondé de pouvoir est arrivé, le Fondé de pouvoir est arrivé, ouvre-nous la porte, ouvre-nous la porte.
 Grégor : Épargnez mes parents.
 Le Père : Tu n'es pas, tu n'es pas parti, nous ne savons que lui dire.
 Grégor : D'ailleurs...
 Le Père : Il veut te parler personnellement ouvre donc la porte.
 Grégor : ...je vais partir par le train de huit heures.
 Le Père : Grégor, Grégor... Que se passe t-il don-honc-c ? Que se passe t-il dooon-c ? Que se passe t-il don-c ?
 Le Fondé de pouvoir : Monsieur Grégor Sam-Sa est-il chez lui ?
 La Mère : Il est malade croyez-moi.
 Le Père : Gré-gor ! Gré...gor ! Gré...y-gor !
 Le Fondé de pouvoir : Monsieur Grégor Sam-Sa est-il chez lui ?

Le Père : Gré-gor ! Gré-gor ! Gré-gor !
 Le Fondé de pouvoir : Monsieur Sam-Sa que se passe-t-il ?
 Le Père : Gre-h-ey-gor !
 Le Fondé de pouvoir : Vous vous barricadez dans votre chambre...
 Le Père : Grey...gor...
 Le Fondé de pouvoir : ...Vous ne répondez que par oui et par non...
 Le Père : Grégor, Grégor, Gré...gor !
 Le Fondé de pouvoir : ... Vous causez de graves soucis à vos parents...
 Le Père : Gré-gor !
 Le Fondé de pouvoir : ...Et vous négligez vos obligations professionnelles.
 Le Père : Gré-gor ! Grey-gor ! Grégor. Gre-hey-gor ! Grey-gooooor ! Grégor ! Grégor ! Grégor ! Grégor !
 Le Fondé de pouvoir : Monsieur Sam-Sa !
 Le Père : Grégor ! Grey...go... ! Gre...y...go-r ! Gr-ey...go-r !
 Le Fondé de pouvoir : Que se passe-t-il ? Vous vous barricadez dans votre chambre, vous ne répondez que par oui et par non.
 La Mère : Il est ma-la-de...
 Le Père : Grey-go-r !
 Le Fondé de pouvoir : Vous causez de grands soucis à vos parents et vous négligez vos obligations professionnelles.
 Le Père : Grey-go-r !
 La Mère : ...croyez-moi Monsieur le Fondé de pouvoir.
 Le Père : Grey-go-r ! Grey-go-r !
 La Mère : Autrement Grégor...r.
 Le Père : Grey-go-r ! Grey-go-r ! Je t'en prie. Je t'en prie ouvre-nous.
 Le Fondé de pouvoir : (tousse et rit méchamment)
 Le Père : Le Fondé de pouvoir est arrivé ! Le Fondé de pouvoir est arrivé !
 Le Fondé de pouvoir : (tremolos de la glotte)
 Le Père : Anna, Anna va chercher un serrurier !
 Le Fondé de pouvoir : (Glotte)

Le Père : Le Fon-hon-dé, Monsieur le Fondé de pouvoir.
 Le Fondé de pouvoir : C'était une voix de bête. C'était une voix de bête.
 Le Père : Anna, Anna, va chercher le serrurier.
 Le Fondé de pouvoir : C'était une voix de bête. C'était une voix de bête.
 Le Père : Le Fon-hon-dé, Monsieur le Fondé de pouvoir.
 Le Fondé de pouvoir : C'était une voix de bête.
 Le Père : Anna, Anna, va chercher le serrurier.
 Le Fondé de pouvoir : C'était une voix de bête.
 Le Père : Ouvre donc la porte ! Ouvre donc la porte !
 (Ouverture de la serrure)
 Grégor : Ah !
 Le Père, La Mère, Le Fondé de pouvoir : Ah !
 (Bruits de mille-pattes ; la sinistre psalmodie du père)
 Le Père : Si vous vous donnez la peine de parcourir ces relevés et récépissés vous vous rendrez compte que malgré nos déboires il nous reste de l'ancien temps une fortune assez peu considérable à vrai dire. Nous avons constitué un petit capital que Grégor a apporté. En tout cas, cet argent ne suffit absolument pas pour permettre à la famille de vivre des intérêts. Comment faire ? Malgré la catastrophe qui s'abat une fois de plus sous notre toit, tout n'est pas perdu. Jetons donc un œil à ça. Que fabrique t-il ?
 (Belle tentatrice ; analepse...)
 Grégor : Oh. Oh toi belle tentatrice dans ton cadre doré. Oh toi belle tentatrice dans ton cadre doré. Ah ! Ils se détournent de moi. Je vais faire valoir mes droits, je vais faire valoir mes droits.
 Que m'est-il arrivé ? Ce qui vient de m'arriver n'est pas un rêve ! Et si je continuais un peu à dormir et oubliais toutes ces bêtises.

Madrigal 3 (La Sœur tournante)
 Grégor, Le Fondé de pouvoir, la Mère, La Femme de peine : Ou.

La Sœur : Il faut bien qu'il soit quelque part. Il ne peut pourtant pas s'être envolé. Voilà tout laissé. Voilà il a tout laissé. Et bien ça ne lui a pas plu. « Bonjour madame, comment allez-vous ? Votre mari est-il en voyage ? Vos enfants jouent-ils dans le parc avec la nurse ? » Voilà il a tout laissé.
 Grégor : Ah mon dieu ! Quel métier exténuant j'ai donc choisi !
 La Sœur : Maman, viens m'aider à retirer les meubles de la chambre de Grégor. Ça facilitera ses déplacements.
 La Mère : Gre-y-go-or ! Il est sept heures moins le quart ! N'avais-tu pas l'intention de prendre le train ?
 Grégor : Jour après jour en voyage. Le souci des changements de trains,
 La Mère : Il est malade.
 Grégor : Va-t-elle remarquer que je n'ai pas touché au lait ?
 La Mère : Gré-gor... Gré-gor.
 La Sœur : Il passe son temps sur les murs et le plafond.
 La Mère : Gré-gor... Gré-gor.
 Grégor : J'aime mieux mourir de faim que d'attirer son attention.
 La Mère : Gré-gor... Gré-gor.
 La Sœur : Viens m'aider à retirer les meubles de la chambre de Grégor.
 La Mère : Gré-gor... Gré-gor.
 Grégor : Je me demande ce qu'elle apportera à la place.
 La Mère : Gré...gor.
 Grégor : Serais-je devenu moins sensible ?
 La Mère : Gré...gor.
 Grégor : Cette blessure me faisait souffrir...
 La Mère : Gré...gor.
 Grégor : ...il y a deux jours...
 La Mère : Gré...gor. Grégor.
 Grégor : Pour mes yeux tout se confond de plus en plus.
 La Mère : Gré-gor. Grégor.

Grégor : Je n'ai plus sous les yeux que le ciel gris.

La Mère : Grégor.

Grégor : Et la terre grise, confondue, indiscernable. Si j'avais pu remercier ma sœur... Il me serait plus facile de supporter les services qu'elle me rend...

La Sœur : Viens m'aider à retirer les meubles...

Grégor : Mais dans la situation actuelle je souffre...

La Sœur : ...de la chambre de Grégor.

Grégor : Mais dans la situation actuelle je souffre...

La Sœur : Viens m'aider à, viens m'aider à

Grégor : Mais dans la situation actuelle je souffre.

La Mère : J'aimerais tellement voir mon cher fils.

Grégor : Mais dans la situation actuelle je souffre.

La Mère : Grégor. Gré...go-r. Oh ! Gré...gor...r !

Le Père : Ah tu es courageuse mon enfant.

Grégor : Mais dans la situation actuelle je souffre.

La Mère : Mon Grégor.

Le Père : Mon enfant.

La Mère : Laissez-moi voir mon fils qui est si malheureux

Le Père : Tu ne peux pas.

La Sœur : Papa.

La Mère : Dis-nous de quoi a l'air sa chambre.

Le Père : Dis-le nous viens dans nos bras.

(La Mère s'est évanouie... Violence du Père... les coups)

La Mère : Ah !

La Sœur : Maman s'est évanouie.

(Le Père fouette Grégor et lui jette des pommes)

Le Père : Grégor. Grégor. Grégor. Grégor. Grégor. Grégor. Ha, ha, ha, ha.

La Sœur : Mais elle va déjà mieux.

Le Père : Grégor. Grégor. Grégo...r.

Grégor : Je n'supporterai pas.

La Sœur : Maman...

Le Père : Grégor. Grégor. Grégor. Ha, ha, ha, ha.

La Sœur : ...s'est évanouie...

Grégor : Je n', je n'supporterai pas

La Sœur : ...mais elle va déjà mieux.

Le Père : Grégor Grégor Grégor Grégor. Ha, ha, ha, ha.

La Sœur : Maman s'est évanouie.

Grégor : Je n'supporterai, je n'supporterai pas.

La Sœur : Maman s'est évanouie...

Grégor : Je n'supporterai pas.

La Sœur : ...mais elle va déjà mieux.

Le Père : Grégor. Grégor. Grégor. Grégor. Grégor. Grégor. Grégor.

Grégor. Grégor.

Grégor : Je n'supporterai pas.

Le Père : Gré-eg-go-or.

La Sœur : Pa, pa...

Le Père : Gre-go-r.

La Sœur : Pa, pa.

Le Père : Qu'est-il arrivé ? Qu'est-il arrivé ? Qu'est-il arrivé ? Qu'est-il arrivé ? Qu'est-il arrivé ? Qu'est-il arrivé ? Une vie, c'est là le repos de mes vieux jours. On appelle cela une vie.

Grégor : Est-ce bien mon père ?

Le Père : Est-ce bien mon fils ?

Grégor : Est-ce bien mon père ?

Le Père : Est-ce bien mon fils ?

La Mère : Gré-gor.

Grégor : Est-ce bien mon père ?

Le Père : Est-ce bien mon fils ?

(Grégor seul avec sa Mère, Grégor se déplace, Métamorphose de Grégor blessé, mouvement de mille-pattes... Appels de la Mère)

La Mère : Grégor.

Grégor : (chant dans l'appeau)

La Mère : Grey-gor sois épargné.

Grégor : (chant dans l'appeau)

La Mère : Grégor.

Grégor : J'entends la voix de ma mère, presque oubliée déjà, chère mère, la voix de ma mère.

La Mère : Gré...gor.

Grégor : Je ne tiendrai pas longtemps à cette allure. La tristesse que j'éprouve dans cette chambre m'empêche déjà de respirer, je ne tiendrai pas longtemps à cette allure. Presque oubliée la voix de ma mère.

La Mère : Grégor... Grégor. Grégor.

Grégor : (chant dans l'appeau)

La Mère : ...Grégor.

Grégor : (chant dans l'appeau)

La Mère : Gre-gor... Gre-gor.

(Arrivée de la Femme de peine)

La Femme de peine : Regardez-moi ce vieux bousier. Arrive, arrive, arrive, arrive mon vieux bousier. Regardez-moi ce vieux bousier.

La Mère : Gré-gor.

La Femme de peine : Arrive, arrive, arrive, arrive...

La Mère : Gré-gor.

Grégor : (chant dans l'appeau)

La Femme de peine : ...sale bestiole.

(Arrivée militaire des Locataires)

La Femme de peine : Les locataires sont arrivés ! Vieux Bousier !

Madrigal 4 (Les Locataires occupent, La Femme de peine acclame)

(La Femme de peine continue à insulter et humilier Grégor tout en glorifiant les Locataires)

Locataire 1 : Aoh !

Le Père : Allons fils...

Locataire 1 : Oui nous exigeons un ordre méticuleux !

La Femme de peine : Les Locataires sont arrivés !

Locataire 1 : Oui nous exigeons un ordre méticuleux ! Nous l'exigeons dans tout le ménage !

Le Père : ...ouvre-nous...

La Femme de peine : Arrive, arrive, arrive, arrive. Vieux Bousier !

Le Père : ...Ah ! Ne fais pas... Ah... L'enfant.

Locataire 1 : Aoh !

Le Père : Ah.

Locataire 2 : Aoh !

Le Père : Allons fils...

Locataire 2 : Pas non plus le moindre fouillis qui serait inutile !

La Femme de peine : Les aimes-tu bien tes détritrus ?

Locataire 2 : En premier lieu le ménage dans la cuisine, et en second lieu dans la chambre !

Le Père : ...ouvre-nous...

La Femme de peine : Eh bien eh bien eh bien, c'est tout. Sale bestiole !

Le Père : ...Ah ! Ne fais pas... Ah... L'enfant.

Locataire 2 : Aoh !

Le Père : Ah.

La Femme de peine : Aoh !

Locataire 2 : Aoh !

Le Père : Allons fils...

Locataire 3 : Oui nous exigeons chaque jour un vrai ménage !

La Femme de peine : Ces Messieurs ont une allure grave.

Locataire 1 : Vues les conditions qui règnent dans cet appartement.

Locataire 2 : Vues les conditions qui règnent dans cette famille.

Locataire 3 : Je dois exiger de vous des dédommagements.

Locataire 1 : Aoh !

Locataire 2 : Aoh !

Locataire 3 : Aoh !

Locataire 1 : Bien entendu je ne vous payerai pas un sou.

Locataire 2 : Nous aussi nous vous donnons congé à l'instant même.

Locataire 3 : Nous aussi nous vous donnons congé à l'instant même.

La Sœur : Regarde père, il recommence.

Locataire 1 : Qu'il sera facile croyez-le bien de motiver.

Locataire 2 : Nous aussi nous vous donnons congé à l'instant même.

Locataire 3 : Nous aussi nous vous donnons congé à l'instant même.

Locataire 1 : Aoh.

Locataire 2 : Aoh.

Locataire 3 : Aoh.

Locataire 1 : Aoh.

Locataire 2 : Aoh.

Locataire 3 : Aoh.

La Sœur : Aaa.

Grégor : Aaa. (chant dans l'appeau).

Madrigal 5 (Mort de Grégor)

(Il est amené en chœur dans sa chambre mortuaire.)

La Mère, le Père, la Sœur, Les Locataires, La Femme de peine : Zzzzzz.

Grégor : Je vais pouvoir tourner maintenant ; que la distance est grande jusqu'à ma chambre ; et il est étrange de me mouvoir sur des pattes aussi grêles ; mes douleurs diminuent peu à peu. Mère et Père et Grête, je vous aime. (chant dans l'appeau).

La Femme de peine : Arrive, arrive sale bestiole ! Il fait, il fait exprès

d'être immobile. Il joue, il joue, il joue à l'offensé. (Rires). Crevé, crevé, la bête crevée, bien crevée. Crevé.

« ... DE PAREILS FAITS ARRIVENT RAREMENT, MAIS ILS ARRIVENT »

Entretien avec Michaël Levinas,

Propos recueillis par Jean-Luc Plouvier,
coordinateur artistique de l'ensemble Ictus (novembre 2010)

– Michaël Levinas, en plaçant *La Métamorphose* de Franz Kafka sur une scène d'opéra, vous vous emparez d'un classique dont le niveau de langage est particulièrement délicat. « *Jamais il n'y a eu d'auteur plus comique et joyeux* », écrivaient Deleuze et Guattari, à rebours de toutes les opinions. On sait que Kafka lisait ses textes à ses amis, à haute voix, et entendait les faire rire. La distance humoristique est-elle une question que vous avez traitée ?

Michaël Levinas : Je ne l'ai pas traitée, non. Je suis au courant, bien entendu, de la manière dont Kafka lisait ses textes... Mais *La Métamorphose*, comme tous les grands textes, n'est plus dans la dépendance de celui qui l'a créé, et on peut parfaitement soutenir que Kafka n'a pas intégralement saisi ce qu'il avait écrit ; c'est le cas de tout grand texte inspiré. Ce n'est en tout cas pas le goût de la distanciation qui m'a amené vers *La Métamorphose*. En revanche, j'ai été attiré par la quotidienneté, la trivialité extrême qui donne à cette nouvelle – qui n'est en aucune manière un texte fantastique ou pré-surréaliste – son caractère terrifiant, d'une terreur insondable. Pour dire vrai, je ne crois pas à ce rire de Kafka, je le ressens comme un masque et il ne me concerne pas. On sait bien qu'en outre, Kafka était hostile à toute représentation de la situation – refusant par exemple qu'on illustre la couverture du livre du dessin d'un insecte – et c'est là que s'est nouée la tension, le caractère

irréversible de mon face-à-face avec ce texte. J'en admetts le caractère irreprésentable, je sais tout cela et je l'assume, mais je ne suis pas certain par ailleurs que le théâtre soit exclusivement une affaire de représentation. D'autant plus que je propose ici des solutions proprement musicales.

– Pouvez-vous situer le moment où vous vous êtes emparé de cette nouvelle ? Vous disiez, au sujet de votre précédent opéra, *Les Nègres*, en avoir adopté le texte en « feuilletant » le livre de Genet.

M. L. : Oui, je feuillette, je ne cesse de feuilletter, et c'est dans cette lecture feuilletée que finalement le texte m'appelle, que je me laisse brusquement infuser par lui... Je ne me considère pas comme un compositeur spécialisé dans l'opéra ; la rencontre avec l'opéra arrive *éventuellement*. Avec *La Métamorphose*, je retrouvais tout d'abord une préoccupation musicale essentielle et qui était déjà la mienne lors de l'écriture de mon premier opéra, *La Conférence des Oiseaux* : la dimension animale du monde instrumental. J'ai toujours été très frappé, dans les tableaux de Jérôme Bosch, par ces allégories instrumentales qui prolongent les gueules animales, trompes, serpents, pavillons, où se mêlent vocalité et monstrosité. Je pense aussi à Balthus, qui m'expliquait son appartenance au monde pictural du visage, tout en étant fasciné par les miriltons de la Piazza Navona, dont les bouches crachent de l'eau. *La Métamorphose*

développe une tout autre thématique que *La Conférence des Oiseaux*, bien entendu, mais autorise des hybridations comparables entre ces trois mondes sonores : vocal, instrumental, animal.

– En “feuilletant” la nouvelle de Kafka, en somme, vous entendiez surgir une « métamorphose sonore »...

M. L. : Il y a eu une sonorité qui surgissait, en effet, quelque chose de l'ordre d'une vibration de la voix qui devient diaphonique – pensez par exemple aux techniques de voix des moines tibétains, ou au *Stimmung* de Stockhausen, lorsqu'une fréquence se révèle en se divisant. Dans la voix telle que je l'entends depuis fort longtemps, réside une sorte de brisure, de fêlure. Les fréquences acoustiques qui se révèlent lorsque la voix se brise, prises en relais par la technique vocale et une articulation travaillée des phonèmes de la langue – voire d'autre chose que la langue – harmonisent la voix et la rendent polyphonique. Mettent à jour une sorte de vie interne de la voix. Ce n'est pas un hasard si j'ai appartenu à un certain sillage musical, le courant dit *spectral*, qui s'intéressait à la sonorité dans sa dimension concrète et vibratoire.

– Mais pour vous, il semblerait que le musical à proprement parler ne commence qu'à partir du moment où le vibratoire « craque », qu'il se divise ou se dédouble.

M. L. : Le « musical » que j'entends, ce qui provoque chez moi les idées musicales, est finalement toujours lié à l'ordre de la plainte. Il faut qu'il y ait des larmes dans le son, qu'il soit habité d'un « sanglot long » ! Ainsi la plainte de Grégor, ni totalement humaine, ni parfaitement animale, divise et subdivise-t-elle sa voix, la multiplie. Le personnage de Grégor est traité avec une grande complexité par Kafka, qui combine de manière

ambiguë la voix intérieure du personnage, ce qu'il dit vraiment, et ce que le narrateur en dit. Il n'est pas certain par ailleurs que sa famille l'entende, ou que sa famille sache que lui les entend ; sa famille, en un sens, ne sait plus qu'il *est*. Il y a là une situation théâtrale très puissante, peut-être même l'essence d'un grand mythe qui concerne tout le théâtre. Qui entend quoi, qui parle à qui, où se trouve le sujet qui parle ? Ma première idée, que j'ai abandonnée en cours de travail mais dont j'ai conservé l'intuition, était de confier le rôle de Grégor à deux voix distinctes mais entremêlées, une sorte de Janus, avec une voix de femme venant comme une ombre, ou une vibration virtuelle, colorer la voix de haute-contre de Fabrice di Falco.

– Cette voix de haute-contre ou *sopraniste* que vous attribuez à Grégor n'est pas une voix particulièrement « naturelle » dans notre siècle. Avez-vous voulu une voix d'homme « féminisé » ? Et, seconde question, quelle est la place de l'électronique de l'IRCAM dans le traitement mutant de cette voix ? Vient-elle réaliser cette intuition du dédoublement, du Janus ?

M. L. : Féminisé, certainement pas. C'est une voix qui d'ailleurs peut descendre dans l'extrême-grave – Fabrice di Falco maîtrise tout le spectre et peut se faire basse profonde, c'est assez phénoménal. Non, je voulais une voix d'homme à ce point émue, à ce point désarmée – c'est extraordinaire, une voix totalement désarmée – qu'elle puisse monter dans le registre de la plainte infantine. Il s'agissait de faire entendre dans la plainte le dénuement de l'enfant qui ne comprend pas ce qui lui arrive, et s'accroche aux intonations de sa mère. Le travail de l'électronique, ensuite, est moins un dédoublement ou une hybridation qu'une démultiplication de la voix : un accord par note, chaque accord étant arpégé, et chaque note de l'arpège sculptée selon sa courbe propre. Ombres et retards, vie intérieure de la voix comme polyphonie. J'y mêle des claviers

électroniques qui ajoutent des couleurs d'origine instrumentale, des cymbales prises dans des effets *doppler* – vous savez bien, l'effet d'une ambulance qui passe dans la rue – ou des chutes de percussion, des choses comme cela.

Le traitement vocal appliqué à la voix de Magali Léger, qui tient le rôle de la Sœur, est plus artisanal : je la fais chanter comme un derviche, en tournant sur elle-même, très vite. C'est un astre. Cela ne provient pas directement du texte kafkaïen, c'est une invention qui me permet de lui faire dire ce qu'elle a à dire sans que jamais, pour autant, elle n'établisse un contact avec l'extérieur. Elle n'est pas dans le même registre que les autres, sa voix se fait giratoire, elle est extrêmement jeune et légère d'abord, presque hallucinée par la suite, dans un registre proche de l'autisme. Sa tâche consiste à nourrir son frère, qui est devenu une bête, et c'est là une situation proprement surréaliste : il y a contradiction insupportable entre le réel qui est offert et la possibilité de poursuivre un dialogue. Cela s'inscrit dans ce projet typiquement kafkaïen d'une mise en rapport du trivial et du monstrueux. Le lien entre les êtres se brise, le théâtre du dialogue vire au théâtre de l'autisme. Le frère et la sœur tournent comme deux astres attirés par la gravitation amoureuse, mais chacun est capturé par sa giration. C'est là le genre de situation où l'opéra peut proposer des réponses particulièrement adaptées. À partir du moment où il y a opéra, à partir du moment où l'on chante, s'ouvre en effet une autre dimension que le sens. Il ne s'agit pas de « mettre en musique », il ne s'agit pas d'habiller un texte par la musique. Le chant, par les effets de polyphonie qu'il autorise, extrait le texte du sens habituel des dialogues théâtraux. Que l'on pense au madrigal : il y a dialogue, certes, mais par l'intermédiaire de l'abstraction polyphonique.

– Vous nous laissez soupçonner l'idée qu'à chacun des personnages serait attribué une « signature vocale » très particulière. Continuons : qu'en

est-il du père, de la mère?

M. L. : Signatures vocales, oui. Dans le même temps que j'imaginai la dramaturgie de *La Métamorphose*, je travaillais sur les phonèmes et les voyelles de la langue française. C'est le fruit d'un long cheminement où j'ai rencontré dans le bouleversement les textes de Ghérasim Luca et ceux de Valère Novarina, avant même de travailler avec lui – j'y reviendrai. Notre langue française possède une métrique particulièrement souple, ses accents sont peu appuyés si on la compare à l'allemand ou au russe, sa diction évolue formidablement au travers des siècles. La manière dont s'articulent consonne et voyelle, dont la voyelle se prolonge ou non, tout cela m'intéresse autant que cela pouvait intéresser le maître de philosophie de Monsieur Jourdain ! L'accent parisien des années 20, le français d'André Gide, de Colette et de Maurice Blanchot – en vérité – c'était horrible – c'est remarquable... – vous le retrouvez dans le rôle du père. Personnage très caractéristique, très culturellement dessiné chez Kafka : un de ces pères juifs d'Europe de l'Est, à la fois très violent et très plaintif, qui en battant son fils sanglote et se désole de ce qu'il est obligé de faire ! J'y mêle un vague souvenir de Cholem Aleïchem – mais qui connaît encore cet écrivain, qui connaît toute cette littérature populaire yiddish qui se tient derrière Kafka et que mon père lisait encore, mélange de cris, de pleurs, de violence ? J'avais évité tous ces effets d'accents dans *Les Nègres*, ce n'était pas possible, je ne voulais pas y injecter de la « couleur locale », mais il est certain que le français n'est pas un pur produit de terroir. Il y a la prononciation de Belleville, du 19^{ème} arrondissement, du 93, et je m'y intéresse.

– Vous écoutez du rap, alors?

M. L. : Oui, l'influence du rap s'entend dans mes premiers opéras.

– Peu de compositeurs se flattent d'utiliser la langue française. On lui reproche son manque de plasticité.

M. L. : Je la considère comme très plastique, au contraire. Mais le compositeur, tout comme l'homme de théâtre d'ailleurs, doit prendre en considération que la langue française n'est pas la même chez tel ou tel auteur, à telle ou telle époque, en tel lieu. Il y a une écriture de la prononciation, en tout cas, qui se situe pour moi à l'origine de toute écriture vocale possible. Tout cela a été bien compris par Stanislas Nordey. Nous correspondons facilement, par le silence, par quelques signes. Pas d'expressionnisme, pas de fantastique, nous sommes d'accord – mais une qualité dans les gestes et l'articulation de la langue.

– Un travail de la langue dans sa réalité concrète. Et pourtant : une brièveté de la langue, au-delà de toute communication, qui est puissance d'appel. Il est temps, je crois, d'aborder votre collaboration avec Valère Novarina...

M. L. : Quand j'ai cherché à travailler sur *La Métamorphose*, je ne savais pas trop vers qui me tourner pour en réaliser l'adaptation. C'est Michel Deguy qui m'a mis sur la piste de Valère Novarina : la seule personne en France, me disait-il, qui puisse relever ce défi. J'ai lu ses textes – *La chair de l'homme*, notamment – en même temps que je lisais les textes de Ghérasim Luca. Deux êtres à la fois proches et lointains, qui entendent l'un et l'autre le tambourinage de la langue, qui prêtent une importance particulière à la fonction dans la langue française de la consonne et de la voyelle, éventuellement par-delà le sens, à la percussion et à l'impact du mot. Puis il y a chez Valère la fonction de la parole comme rite, ces espèces d'énumérations affolantes des noms, quasi-bibliques... Je venais de voir le Mur de la Shoah à Paris, et je l'ai appelé : Valère, lui dis-je,

te rends-tu compte que tu réveillés les morts? C'est tout à fait cela, me répondit-il. Il s'en suivit une longue conversation autour de *La Métamorphose*, où je lui dis avoir besoin de lui pour son travail sur la variation du mot, sur le passage.

Plus tard, il m'avoua néanmoins se sentir peu dans son monde avec cette idée de « métamorphose ». Son monde est celui de la transfiguration, et c'est différent. Comme, par ailleurs, il me semblait impossible d'ouvrir l'opéra de but en blanc avec la situation de départ de *La Métamorphose*, je lui ai demandé d'en écrire un prologue. Novarina m'a alors dédié une pièce, *Je, tu, il*, en me laissant libre d'y choisir quelques sections à organiser comme je l'entendais. Je, Tu et Il en sont les trois personnages, carrousel de noms qui se croisent et s'interpellent. On retrouve dans cette pièce certains des grands thèmes novariniens : l'installation d'une table sur scène – qui évoque la Cène ; l'animal ; le fils. J'ai traité ce texte sur un mode tambourinant et crépitant, avec des synthèses croisées qui hybrident les voix et les percussions. Le mot « métamorphose » apparaît à la fin, et appelle le premier acte.

– L'adaptation de la nouvelle de Kafka, en fin de compte, vous l'avez confiée à Emmanuel Moses.

M. L. : J'ai un lien profond et ancestral avec lui. Son père était le philosophe Stéphane Moses, ami et disciple en quelque sorte d'Emmanuel Levinas, lié à Gershom Scholem, spécialiste de Rosenzweig et de Kafka. Ce contexte créait une école de lecture et d'interprétation. Nous avons lu *La Métamorphose* dans la lenteur, dans la tradition de lecture des textes anciens et fondateurs de notre culture. Nous avons respecté certaines lois et le rythme des exégèses de nos pères. Puis Emmanuel Moses m'a écrit une excellente adaptation, qui demeure la colonne vertébrale de ce travail. Mais il va de soi que la réalisation finale, le

détail du texte, change chaque jour en fonction des décisions musicales. C'est là que j'ai trouvé, en la personne de Benoît Meudic, un complice raffiné et hautement compétent. Détaché par l'IRCAM pour réaliser et encoder les parties électroniques de l'œuvre, il est devenu au fil du travail un véritable co-librettiste. Nous avons poursuivi ensemble une recherche sur la voix, le texte, une transformation non-illustrative de l'animalité. Nous avons comparé les différentes strates de l'adaptation avec le texte original. Indice supplémentaire, s'il en est besoin, du puissant nœud qui lie l'écriture musicale, la textualité et la technique.

– Outre ses riches virtualités musicales, linguistiques et théâtrales, quels sont les motifs qui vous ont attiré dans *La Métamorphose*?

M. L. : Le motif du bouleversement nocturne est tout à fait essentiel. « Du jour au lendemain ». On se réveille brutalement, un beau matin, dans une situation qui était parfaitement inimaginable la veille. J'y avais été préparé par ma lecture de Gogol – du *Nez* de Gogol, essentiellement, où se déploie la question de la révolte du corps, et le repositionnement de toutes choses à partir de ce point. C'est aussi bien le début du *Pavillon des Cancéreux* de Soljenitsyne : soudain, les ponts sont coupés avec tout ce qu'on croyait être « le réel ».

– Le réel se révèle sans loi...

M. L. : Disons qu'on se retrouve face à un réel qui doit redéfinir ses lois. Le caractère « convenable » de l'existence se soutient de l'aptitude de l'être humain d'acquiescer à certaines normes. Lorsque les conventions se dérèglent, il en faut peu pour que tous les liens se rompent. Tout est redistribué. C'est le grand thème du XXe siècle, après tout. Le lien se brise, et on s'interroge sur son existence même : sur quoi reposait-il, où

se trouve l'humain ? C'est la situation classique de l'état de guerre : le moment où le drapeau perd son honneur. Il s'agit alors de tenir une dignité sans drapeau. C'est absolument ce que tient Grégor. Le lien familial, en se brisant, fait surgir l'humanité de Grégor, la seule humanité véritable : asymétrique, tissée d'un amour sans réciprocité. Grégor aime les siens jusqu'au bout, sans condition, quoi qu'il arrive, et cela est essentiel, c'est la réponse que Kafka apporte à sa métamorphose.

– Vous « christifiez » Grégor !

M. L. : Oui, mais oui, c'est la grande histoire judéo-chrétienne, tout de même. Il y a quelque chose de christique dans le message juif, ou quelque chose de juif dans le message christique. Le choix que j'ai fait de travailler avec Valère Novarina en serait-elle une preuve supplémentaire ? – c'est le mystère des rencontres inspirées, qu'il ne faut pas chercher à lever. Je n'ai pas fait une thérapie avec *La Métamorphose*, mais il est certain qu'une totale redistribution de la réalité par la violence et la dissolution des liens – je parle du camp de concentration – y est prophétisée sur le mode trivial. Vous imaginez bien comme cela me parle. Vous rappelez-vous comment se termine *Le Nez* ? Gogol conclut comme ceci : « Ces histoires arrivent rarement, mais elles peuvent arriver ». Ce n'est pas *invraisemblable*.

– C'est le premier sens de *métamorphose* : un saut « du jour au lendemain ». Mais la longue chaîne des effets – la dégradation de Grégor, le ré-équilibre de sa famille qui, d'une certaine manière, s'en nourrit – se dispose par ailleurs selon un processus progressif et irréversible. Cette lente reconfiguration d'une situation de départ est, j'imagine, pain bénit pour un compositeur – d'autant plus s'il est issu comme vous du courant *spectral*, qui a valorisé l'exploration des seuils et l'art de la

transition continue.

M. L. : C'est en effet ce qui m'a semblé, au départ, être le projet musical. Un long processus d'un point vers un autre. Sur le fond vide de « l'honneur sans drapeau », *La Métamorphose* propose de longs travellings, le passage par Grégor d'une chambre à une autre, d'une situation à une autre – tout comme le *Pelléas* de Debussy opérait par lents travellings sur le fond vide de l'ennui. C'est un vieux rêve ravélien (je pense à *La Valse*) que de faire advenir un au-delà du système, dans une progression ou une dégradation. Mais tout projet est un renoncement au projet ! Je parlerais plus simplement, aujourd'hui, d'une forme en trajectoire. Une trajectoire qui tient compte du sens, du passage d'instant en instant, de la construction des phrases – sujet, verbe, objet direct – et de tout ce que cela entraîne dans la langue musicale. J'emploie volontairement l'expression *langue musicale*, qui obéit à certaines lois lorsqu'elle aborde la textualité. C'est là ma préoccupation centrale. *Les Nègres* m'avaient déjà autorisé à aborder certaines questions narratives masquées par les dogmes de la musique contemporaine – déconstruction textuelle, fragmentation temporelle – mais me laissaient dans l'impasse, malgré tout, d'un texte ancré dans le théâtre dix-neuviémiste. L'intérêt de *La Métamorphose*, c'est qu'il m'ouvre à une grande liberté dans la construction de mon propre temps musical, sans que je sois limité pour autant par des conventions de « langage contemporain ».

– De votre traitement du texte, de ce temps libre sans être fragmenté, il nous faut un exemple. À l'heure où nous discutons, je sais que vous travaillez une scène importante, située peu avant la fin de l'œuvre : le grand chant d'amour de Grégor, magnétiquement attiré par la musique du violon de sa sœur. J'aimerais y plonger.

M. L. : Grégor va déployer son chant d'amour, en effet, en superposant sa voix au violon de sa sœur. Il y a une « violence du violon » – je me réfère ici à un extraordinaire poème lettriste et mélodique de Ghérasim Luca que j'ai récemment mis en musique – qui rend impossible son entrée au début de l'opéra, comme s'il risquait de « violer » l'intimité de Grégor. L'opéra commence presque *a capella*. Le petit orchestre dans la fosse respecte la réclusion de Grégor dans sa chambre – car c'est une chose assez étrange, quand même, que de placer des instruments à côté d'une scène de théâtre, on ne peut pas éviter d'en tenir compte... Les instruments à cordes n'apparaissent qu'avec la violence, dans la scène où le père blesse son fils en lui jetant des pommes. Ils reviennent en force au moment où Grégor fait sa déclaration d'amour à sa sœur et veut tirer sa jupe. Les violents « sanglots longs » du violon de la sœur déclenchent une valse qui se transforme en tournoiement, en spirale, une polyphonie paradoxale et glissante telle qu'on en trouve chez Ligeti – au moment même où tout le monde repousse Grégor vers sa chambre, pour qu'il y meure. On ne sait plus quand cela a commencé, et on ne voit pas pourquoi cela finirait. La figure de la spirale, qui m'a toujours poursuivi sans que je puisse exactement en expliquer la fascination, suspend chez moi la chronologie. La musique n'arrête plus de chuter. Le processus général à la fin de *La Métamorphose* est celui d'une progressive suspension de l'endolorissement, un endormissement des douleurs jusqu'au moment où cela se finit – « la bête est crevée », formule terrible.

– Vous évoquez à plusieurs reprises le tournoiement, la circularité. Y aurait-il la suggestion d'un rituel ?

M. L. : Oui, je ne le nie pas. Un grand metteur en scène, à qui j'avais fait écouter mes premiers essais vocaux pour *La Métamorphose*, était absolument effrayé par le caractère ritualisé du chant de Grégor, comme

quelque souvenir ancestral d'un rituel ashkenaze. J'attribue également au père une forme de psalmodie de douleur (« ouvre la porte, ouvre la porte ! »), que je diffuse dans la salle avec un effet d'éloignement, où je retrouve la tradition du murmure à grande vitesse de la prière hébraïque. Je n'ai jamais fait de la « musique juive », mais des traces sans doute s'y sont déposées dans ma construction des mélodies, ainsi que dans la forme générale lancinante, en ritournelles. Je n'ai jamais été tenté, par contre, par le rituel de l'irreprésentable, celui d'un Grégor soustrait à la vue. Il fallait représenter le cancrelat ; mais je considère que le flux musical est totalement capable de formaliser et transfigurer les dimensions visuelles et textuelles. C'est la grande leçon que je retiens de *Pelléas*, et tout particulièrement de la scène de l'arrivée de Mélisande. La manière dont Debussy est capable de transformer, en un long travelling, la nature du jardin en panique de la mère est proprement admirable. Je parle de travelling : c'est que l'opéra de notre temps est considérablement marqué par le développement des formes du cinéma. Arts du passage, bien davantage que le théâtre : d'un instant à l'autre, d'un lieu à l'autre ; les techniques de la radio, le micro, le haut-parleur, autorisent également la figure du zoom musical.

– L'extrême fin de l'opéra, après le dénouement, n'obéit plus à la logique du passage. Une fenêtre s'ouvre...

M. L. : ... une fenêtre, un soulagement, une ouverture vers l'extérieur, une impression de plein air comme on les connaît dans l'après-guerre. L'intrigue se dénoue, comme à la fin des pièces de Molière, et surgit une sorte d'euphorie de la fin comme telle. À la fin du *Tartuffe*, la justice du roi est plus sublime que la loi. Harpagon, dans *L'Avare*, retrouve sa chère cassette. Exaltation de la fin. Dans *La Métamorphose*, cette exaltation est presque érotique. La sœur retrouve la souplesse de son corps. Les parents

veulent marier leur fille avec un « bon mari » – le mot « bon » est affreux.

– Ce *Happy End* classique – j'en reviens à ma première question – il est difficile de ne pas l'indexer à l'humour.

M. L. : Il y a une formule terrible en français : la Belle Époque. Je suis né lors d'une Belle Époque, dans un magnifique jardin orné d'un Moïse de Michel-Ange, et l'impression d'ensemble de mon enfance était celle d'une époque messianique. J'ai compris plus tard que, si le mal avait été vaincu, il ne l'avait été que sur fond d'un débarrasement cataclysmique, celui de la déportation. Ce n'est pas de l'humour.

« LA NARRATEUR, C'EST MOI ! »

Introduction à *La Métamorphose*

Par Danielle Cohen-Levinas (février 2011)

Comment lire la *Métamorphose* ? Comment l'interpréter, la porter à la scène, au théâtre, à la musique ? C'est depuis une ambivalence comme toujours suspendue à son commentaire que la question se pose. En témoigne le face-à-face entre Michaël Levinas et Roman Polanski. Rien de plus éloigné et rien de plus proche que l'entrelacs de leurs échanges, comme une expérience de parole qui ne se laisse en aucune manière réduire à une seule vérité. La vérité de Grégor n'est, pour ainsi dire, entre les mains de personne. Celui qui a un beau matin déserté le monde de la socialité pour se découvrir cancrelat, sans qu'il ne comprenne très bien par quelle porte cette transformation de son corps et de son existence est entrée, celui-là ne peut être ni vous, ni moi. Et pourtant ! Il se pourrait bien que ce fût le contraire. Grégor ne peut être qu'un peu de chacun de nous, et cette histoire de métamorphose, – d'aucuns l'entendent du côté de l'extraordinaire et d'autres du côté de la métaphore barbare et inhumaine –, pourrait bien être ce reste tragique, ce dépôt de récit qui place l'homme en situation de précarité absolue face à une transcendance qui a quitté le monde des hommes, face

à un Dieu mort d'où ne viendra aucun sauvetage, aucune Rédemption. Qui est Grégor ? Une figure sacrificielle, une anticipation de l'horreur nazie, l'idiome analytique de la place du « fils » au sein d'une famille bourgeoise où chaque place est assignée par un père abusif et autoritaire ? Cette question est au fond ce qui traverse le récit de Kafka et aucune posture tendant à fixer la norme herméneutique ne peut prétendre surseoir au vivant de ce texte inouï, d'une puissance narrative extrême, d'où déborde d'un seul tenant le mythe, des motifs surréalistes et le prosaïque d'une réalité intenable. Disons-le d'emblée : les éléments de ce qu'il est convenu d'appeler une dramatique et une dramaturgie lyrique sont ici réunis, à commencer par les protagonistes qui fondent le huis clos familial, à commencer par Grégor lui-même, dont la voix est à la fois la sienne en propre et celle d'un narrateur qui ausculte l'intériorité des personnages tournant autour de lui, le harcelant, le tourmentant ou encore – comme dans le cas de la mère – laissant s'échapper pitié, tendresse et compassion.

La lecture de l'entretien entre Michaël Levinas et Roman Polanski se

situé très précisément à la frontière où pour penser « qui est Grégor ? », comment jouer ce rôle, comment le faire chanter et comment le représenter, il faut s'emparer d'une des vérités du texte, se l'approprier jusqu'au bout pour que ce dernier consente à livrer un peu de son secret. Pour Roman Polanski, il faut en rester à la performance physique, au registre de l'endurance quasi olympique, non pas nécessairement pour la surmonter et hisser Grégor à hauteur du héros, mais pour en extraire la quintessence ironique telle qu'on la comprenait dans la Pologne communiste, comme une expérience d'acteur irréductible et unique. Mais justement, n'est-ce pas dans les pays totalitaires que le rapport de l'homme avec le pouvoir est le plus raturé, le plus inexistant ? Y a-t-il place pour la subjectivité du sujet dans un système totalitaire ? Évidemment, non, aucune hésitation n'est possible, et les propos de Polanski sont très émouvants parce qu'ils sont pris dans l'ellipse d'un héritage politique dont il fut le témoin. Pour Michaël Levinas, il s'agit au contraire d'un texte entièrement construit sur l'idée d'appel et d'invocation, mais d'une invocation toute singulière, car celui qui appelle,

qui crie sa souffrance et sa désespérance, sait qu'il ne sera pas entendu, ni par Dieu, ni par sa famille, ni par son entourage. Il sait que la mort l'attend et que le retournement de l'homme en animal est tout à la fois le symptôme de notre humanité nihiliste et la seule manière de faire parler notre finitude. La métamorphose de Grégor est un phénomène de révélation sans croyance et de croyance sans révélation. Une loi sans loi. Réversibilité du tragique, de l'irreprésentation et de l'utopie que Michaël Levinas donne à entendre dans une écriture musicale qui tient lieu de récit et dont la facture madrigalesque impose le trouble, l'émotion et l'espoir d'une transmission que Grégor laisse percer à travers l'amour qu'il ressent pour les siens, amour qui excède son animalité et qui, en l'excédant, déplace la problématique du nihilisme et de la fin de l'humanité vers une théologie négative.

« PRENDS CE QUI TE CHANTE ! »

Entretien avec Valère Novarina et Michaël Levinas

Propos recueillis par Danielle Cohen-Levinas (février 2011)

Danielle Cohen Levinas à Valère Novarina : *Savoir qu'un texte sera mis en musique, est-ce que ça change quelque chose dans votre rapport à l'écriture, est-ce que ça implique une autre manière d'entendre la langue ? Votre écriture étant déjà en soi une manière de faire sonner les rythmes de la langue française, de faire advenir le débit, la prononciation par exemple, ne craignez-vous pas que la musique vienne faire effraction dans votre monde d'écrivain et de dramaturge ? Par ailleurs, le rapport à la langue des écritures est très présent dans vos textes, mais ce rapport ne se donne jamais de manière explicitement directe. Il est plutôt comme la trace, le dépôt de ce qui traverse l'histoire de nos langues, une sorte de surplus qui jamais ne disparaît. D'ailleurs, votre rapport aux noms propres que vous déclinez sous forme de liste, comme les grandes généalogies bibliques, ainsi que la manière dont les pronoms se déplacent, se répondent, s'enlacent dans Je, tu, il, fait appel à cette langue immémoriale à laquelle vous donnez une écriture, mais aussi une voix. Pour la lectrice et l'admiratrice que je suis de votre œuvre, il y va quasiment d'une parole vivante qui sursoit à la parole écrite ; il y va d'une invocation, d'une parole adressée et inspirée. Pour le dire autrement : votre langue d'écrivain n'est pas seule, et c'est pour quoi, je crois, elle nous parle si profondément. C'est tout le contraire d'une langue qui pratiquerait le solipsisme.*

Valère Novarina : Le travail a commencé par une semaine en grande angoisse, avec l'impression que j'allais pour la première fois devoir écrire au style indirect : que la peau sonore, la musculature rythmique, le corps palpable du texte, sa manifestation charnelle soudain m'échappait... Mais tout s'est étrangement dénoué d'un coup, le jour où j'ai, par une sorte de ruse subliminale, débaptisé *Je, tu, il*, intitulé désormais provisoirement *L'innocence victorieuse*.

Tout commença alors à graviter par bribes, échos d'échos, mathématique enfantine dans la pensée : retournement du cercle en carré, ruinement, philosophie en comptines : « Trois est le début du pluriel », « Dieu est la quatrième personne du singulier ». « Aucun triangle n'a trois côtés. » Tout était mobile et de sens directionnel.

J'ai travaillé donc plusieurs semaines en confiance et à *l'aveugle*, dans la certitude qu'une *communication mystérieuse* s'établirait d'elle-même entre mes vingt-deux pages et l'amour profond que Michaël Levinas porte à *La Métamorphose*.

Une fois fini, j'ai dit à Michaël : « Prends ce qui te chante ! C'est écrit pour toi. »

Ensuite, j'ai vu *Je, tu, il*, que je croyais une œuvre à part, en marge, prendre naturellement sa place au centre même du livre qui était en train de s'écrire : *Le Vrai sang*. Ce livre tournait sans cesse, tournoyait autour de la personne, de la nomination, de l'émission de la figure

humaine - et il s'achève par le libre déversement de deux mille trois cent vingt-et-un noms, une théorie de personnages, un flot de personnes à la fin... Une gravitation. Une fontaine de noms. Une offrande. *Je, tu, il*, « scène pronominale avec tentation animale dedans - et détour » avait vraiment sa place au centre de ce chantier !

Aujourd'hui il me semble que *Je, tu, il* n'a pas de peau. Mais que Michaël, par la musique, va nous en montrer le dedans. Je crois que le langage se souvient, qu'il se souvient de tout. Il se souvient aussi, *tout au fond*, que la parole nous a été donnée.

Lire c'est *entendre* ; écrire c'est *toucher*. Toucher le langage : les couleurs et le temps dans le langage. Sans cesse il faut descendre retrouver la sensation tactile, les phrases saisies vivantes, les soubresauts des mots : comme des truites dans la rivière, à la main.

On ne va jamais assez près et au plus concret et dans la matérialité, dans la minéralité du langage. Je crois toujours que la linguistique est une branche de la physique des fluides. Sur la *page de la scène* comme sur *le théâtre du livre*, une chance nous est offerte de *voir* la pensée : le jeu des ondes du langage. C'est un drame de l'espace, que l'on peut dire *inhumain* - parce qu'il ne nous appartient pas. Il n'appartient pas qu'à nous.

Là où les langues pensent le plus - là où elles en savent plus que nous - c'est dans les mots ambivalents, ceux qui se retournent, gardant le vide en eux, dans les mots non capturés, non-asservis. Ainsi le mot *sens* qui soudain nous emporte à la fois dans le système de l'intelligence et dans le système spatial. Ainsi le mot *personne*, théologique en diable et si parfaitement réversible... Il est un peu comme le latin *rien* qui a aussi signifié quelque *chose*. Présence et manque *ensemble* dans un seul mot. Incompatibles et liés. Livrés vivants en deux syllabes. C'est autour de *personne* que tourne *Je, tu, il*, de notre triangulation en trois pronoms (pourquoi pas quatre ?) et du spectre d'un avenir animal. On s'en

sort en égorgeant un mouton au lieu de son fils, ou mieux encore en buvant du vin avec lui... C'est dans cette présence de l'animalisation que *Je, tu, il* rime ou contre-rime parfois en secret avec *La Métamorphose*.

Par dessus tout, j'attache de l'importance *aux sens*, c'est-à-dire *aux directions*. À la dynamique du langage, à la musique inverse du mouvement. J'attends le travail de Michaël avec impatience et joie.

Danielle Cohen Levinas à Michael Levinas : *Tu as toujours été fasciné par la langue et l'écriture de Valère Novarina. Tu as souvent dit que lorsque tu le lisais, tu entendais le chant et la musique. Qu'est-ce que cela signifie « entendre le chant et la musique » quand on lit un texte et en particulier celui de Valère Novarina Je, Tu, Il ? Peux-tu dire Qu'est-ce qui de la langue de Valère Novarina passe dans ta musique ? Je, Tu, Il est un texte qui dès la première lecture t'a profondément marqué. Tu entendais dedans une dimension sacrée, pour ne pas dire religieuse. Comment parviens-tu à lier ou à délier la dimension supposée sacrée d'un texte avec la présence si forte du texte de Kafka dont je devine que pour toi il recèle aussi un caractère sacré.*

Michaël Levinas : Certaines langues écrites et même certaines musiques invitent au silence de la lecture, ce que le musicien qualifie d'oreille intérieure. Baudelaire demandait de ne dire ses poèmes que sur le ton de la confession et la confiance. La langue de Valère Novarina se projette dans l'espace. Elle fait entendre ce chant si particulier de la langue française, un mouvement mélodique qui précipite les voyelles derrière des consonnes qui explosent de toutes leurs lettres. Cette langue chante la phrase, ces variations du mot qui joue de la variation du sens et du son du mot. C'est ce que j'avais entendu dans *La chair de l'homme* et que je retrouve dans *Je, tu, il*. Dans le long et silencieux

échange que j'ai poursuivi avec Valère Novarina autour de *La Métamorphose*, il était question au fond d'une langue du sacré. Un sacré qui interdit à la langue de Kafka l'enivrement du chant poétique de la langue et la représentation. Un sacré irréprésentable c'est bien un interdit judaïque fondamental. Or j'entendais tout de même une musique du sacré, la longue expiration de Grégor. Mais l'interdit de Kafka était infranchissable, transgression, sacrilège. Et surtout, c'était la non représentation de l'animal de cette substitution.

Valère Novarina, j'y ai pensé sans cesse, avait accepté puis il a finalement renoncé à adapter et réécrire pour l'opéra *La Métamorphose*.

C'est à Emmanuel Moses que j'ai donc confié, l'adaptation de la nouvelle de Kafka. Cette collaboration poursuivait une longue tradition ancestrale et me permettait, en accord avec lui, de continuer l'adaptation par une adaptation pour une dramaturgie musicale de « La métamorphose ».

Je, tu, il aurait été une substitution miraculeuse. La vraie adaptation de *La Métamorphose*, qui est représentable, un cantique, un psaume. Ce prologue permettait enfin tout, permettait de lever le rideau qui aurait dû cacher, préserver la chambre de Grégor, son lit de mort !

Avec *Je, Tu, Il*, Novarina a en quelque sorte chanté le sacrificiel, la substitution sublime, ce mouton biblique que l'assemblée glorifie chaque nouvel an juif, chaque fête de Kippour par un merveilleux cantique « *oked véanerkad veamizbeah* », une narration par la répétition, la forme de mon opéra. Ce prologue sacré et poétique de Novarina, le souvenir du cantique m'ont donné la force de représenter et faire chanter la métamorphose de Grégor et comme disait Blanchot, « L'instant de sa (MA) mort ».

JOUER GRÉGOR : LIBERTÉ OU CONVENTION ?

Entretien avec Roman Polanski et Michaël Levinas

Propos retranscrits par Pablo Sánchez Ruiz,

Version définitive établie par Danielle Cohen-Levinas (novembre 2010)

Michaël Levinas : Vous avez accepté de jouer le rôle de Grégor dans *La Métamorphose* de Kafka. Il y avait, sans doute, des raisons liées à vos propres préoccupations quand vous l'avez fait.

Roman Polanski : Kafka est un des auteurs que j'ai découverts très jeune dans notre Pologne communiste où ce genre de littérature était pratiquement défendu. On ne pouvait rien trouver, ni dans des bibliothèques, ni à l'école, ni dans la presse quotidienne. Kafka était comme Bruno Schulz ou Gombrowicz, que j'ai découverts à la même période. Il appartenait à ces auteurs que j'admirais et qu'on lisait dans la clandestinité. J'ai gardé une faiblesse pour Kafka à cause de tout ça.

M.L. : Vous avez une faiblesse pour ce qui est interdit ou une faiblesse pour Kafka ?

R.P. : J'ai des faiblesses pour les premières œuvres interdites que j'ai lues entre 14 et 16 ans.

M.L. : Vous savez que Kafka interdisait que soit représenté Grégor, qui par rapport au travail et à la question de la représentation, est en effet quelque chose de troublant ; un corps humain qui se transforme. S'agit-il d'une transformation animale ou de quelque chose de monstrueux ?

R.P. : Je veux vous dire comment Kafka est vu en Pologne, contrairement à ce que j'ai découvert avec étonnement en France. En Pologne, on voit dans les textes de Kafka beaucoup d'humour ; dans le pays d'origine de Kafka aussi on voit beaucoup d'humour. En France, Kafka est considéré comme un auteur lugubre, dramatique, sombre, tragique. La

dimension surréaliste de Kafka, qui chez nous est interprétée du côté de l'humour, ici est prise extrêmement au sérieux.

M.L. : Avez-vous vécu ce rôle comme un rôle paradoxal ?

R.P. : Je ne l'ai pas vécu comme un rôle comique, mais je vois de l'humour dedans, une espèce d'ironie qui est présente dans tout Kafka d'ailleurs. Ce côté ironique est perçu ici comme dramatique.

M.L. : Dans ce cas-là, si c'est si ironique, pourquoi les systèmes totalitaires interdisaient-ils ce texte ?

R.P. : Parce que ce n'était pas du « réalisme socialiste » ! Un type qui se transforme en scarabée c'est incompréhensible dans la réalité de l'ouvrier et du paysan socialiste. Ce genre de littérature n'avait pas sa place dans un régime communiste, tout simplement. Tout ce qui n'était pas du réalisme socialiste – c'est-à-dire, représentant la réalité de la classe ouvrière – était interdit.

M.L. : Permettez que je vous entraîne vers la perspective occidentale. Vous savez mieux que personne qu'un texte échappe à ses propres créateurs. Si l'on y voit quelque chose de tragique, c'est que, malgré ou contre Kafka, ou malgré la première lecture du texte, cela signifie que le tragique existe dans le texte tout de même. Considérez-vous que, par exemple, *Le Nez* de Gogol, qui quitte brusquement le corps d'un homme, est un texte qui représente une situation susceptible d'une lecture comique, autant pour nous que pour la tradition d'origine ? Quand je dis ça, je pense notamment à la lecture que Nabokov a faite de Kafka.

On est dans une interprétation bien éloignée du réalisme socialiste.

R.P. : Je ne connais pas *Le Nez* de Gogol, donc je ne peux pas voir le côté symbolique dedans. On lisait Gogol, bien sûr, mais à cette période, en Pologne, plutôt *Le Réviseur*. En ce qui concerne Nabokov, je trouve qu'il y a beaucoup d'humour dans sa lecture.

M.L. : Effectivement vous avez raison. Saviez-vous que Kafka riait en lisant lui-même *La Métamorphose* ? Il lisait ce texte en éclatant de rire.

R.P. : Vous voyez, je ne le savais pas ! C'est comme ça que nous on voyait Kafka. C'est comme ça qu'il me semble naturel de lire Kafka. À cette époque, je voyais l'humour dans Kafka. J'étais étonné quand je suis venu en France pour la première fois, et qu'on parlait de Kafka comme d'un auteur extrêmement sombre, dramatique et déprimant. C'est pas du tout ça, pas du tout !

M.L. : Comment avez-vous vécu la représentation de cette monstruosité au théâtre quand vous l'avez jouée ? Comme avez-vous résolu la question de la gravitation par exemple, ce n'est pas du cinéma, c'est du théâtre, vous êtes sur une scène.

R.P. : C'est le genre de théâtre que j'aime. C'est pourquoi j'ai voulu faire le rôle. Le théâtre que j'aime ce n'est pas un salon ou une salle à manger coupée en deux, c'est plutôt une scène où il n'y a rien ou très peu. Les interprètes arrivent à créer le reste par le verbe et les gestes à l'aide de la lumière. C'est ça le théâtre, sinon cela ne vaut pas la peine et alors je préfère le cinéma. Pourtant j'ai déjà expérimenté le théâtre comme un salon divisé en deux, avec d'un côté le public, de l'autre, les acteurs, mais seulement pour voir comme cela fonctionne. Sinon, ce que j'ai fait comme metteur en scène, c'était un espace créé par la disposition de quelques meubles placés à vue. La conception de métamorphose où il y a sur scène juste un échafaudage sur lequel le personnage central évolue en se métamorphosant, en allant vers autre chose qu'un homme. J'ai bien aimé faire cette expérience.

M.L. : Aujourd'hui, à l'égard de votre œuvre – qui n'est pas particulièrement comique – et du fait que vous avez joué ce rôle et que vous évoquez le théâtre et la symbolique de la scène et de l'espace qui n'est pas celui du cinéma, je ne peux pas être insensible à cette révolution du corps qui me préoccupe également. Comme cinéaste, c'est une question qui vous a préoccupé, me semble-t-il. Comment avez-vous vécu cette crise de l'identité du personnage ? C'est un personnage dont les liens se coupent ou pas avec les interlocuteurs, il ne peut plus accéder au dialogue, si toutefois le dialogue a déjà eu lieu. La rupture du lien avec la famille notamment, ce sont des éléments essentiels dans votre travail. Le bouleversement de la situation n'est pas particulièrement drôle, même si le créateur en rit. Et vous, vous l'avez vécu dans votre propre corps, à plusieurs niveaux.

R.P. : Je l'ai vécu quotidiennement ! C'était dur, je vous assure, car en tant qu'acteur, vous ne pouvez vivre que certains degrés dans votre propre performance.

M.L. : Dans le rôle de Grégor la question du contact avec le public en tant qu'acteur est de premier ordre. Comment avez-vous articulé cette question entre le dialogue intérieur de Grégor et le dynamisme de la scène ?

R.P. : Ne me souviens pas vraiment, ça fait au moins vingt ans que j'ai joué le rôle de Grégor. Effectivement il n'y avait pas de communication avec la famille, aucun dialogue. Or dans ce processus de rupture du dialogue, Grégor ne cesse de s'exprimer sur ce qu'il ressent.

M.L. : Mais comment inscrire tout cela sur scène ? Quelle chorégraphie ?

R.P. : Il y a toujours sa voix, la voix du monologue intérieur. Il ne dialogue pas avec les autres acteurs.

M.L. : Votre voix était naturelle ou traitée ?

R.P. : Tout dépendait du moment. Souvent, elle était traitée.

M.L. : En temps réel, j' imagine. La pièce commence au réveil de Grégor.

Les quatre membres de la famille sont présents. Il s'établit un monologue à quatre.

R.P. : C'est Steven Berkoff qui a fait l'adaptation théâtrale de l'œuvre ainsi que la mise en scène (1969). C'était son expérience/savoir-faire comme acteur et metteur en scène qui lui a permis une approche si créative de la nouvelle de Kafka.

M.L. : Le concept du temps dans une structure dramatique théâtrale, et le passage d'un temps à l'autre, n'est pas forcément le même que dans une logique cinématographique. En tant que cinéaste, voyez-vous des différences radicales ou des interférences possibles entre les deux langages – intérieur / extérieur – composition extérieure de scènes ? Comment décider de faire ou non ces coupures ?

R.P. : Je suis certes un homme de cinéma, mais j'ai commencé comme acteur au théâtre à l'âge de 14 ans. Mes vrais débuts sont sur une scène, et je connais très bien ce milieu. Le passage de l'avant à l'arrière, de maintenant à demain, par exemple, si vous acceptez l'idée d'une convention libre, n'a rien à voir avec la logique du « réalisme socialiste ». Cette convention, si vous l'établissez au début de la représentation, les spectateurs l'accepteront ensuite. Tout est possible au théâtre, à condition de rester cohérent avec la convention établie.

M.L. : Est-ce la même chose pour un metteur en scène d'opéra ?

R.P. : Mais la convention est établie par définition. L'opéra est un genre plus rigide, qui ne permet pas d'aller au-delà.

M.L. : La musique joue un rôle indéniable dans les mécanismes de déroulement des scènes. C'est ainsi que je conçois *La Métamorphose*, comme une sorte de *glissando* du temps par la musique.

R.P. : C'est facile à faire. Il faut annoncer la convention dès le début. Dans une mise en scène de Steven Berkoff on peut tout faire, il n'y a pas de limites parce que les règles qui vont régir l'ensemble sont présentées depuis la levée du rideau. Les spectateurs acceptent la logique d'une

autre convention sans se poser de questions. Il y a certaines pièces avec des apartés où les personnages se tournent vers le public pour dialoguer avec lui en brisant momentanément l'écran immatériel qui sépare la scène du parterre.

M.L. : On trouve aussi ces conventions dans la *Commedia dell Arte*.

R.P. : Oui, et dans les guignols. Un personnage annonce aux enfants : « Je vais passer par là parce que je suis sûr qu'il n'est pas là ! ». Les enfants, qui évidemment voient que le deuxième personnage est caché, là, prêt à le frapper avec un balai, crient désespérément pour prévenir le vieux : « Mais oui, il est là, il est là !! ». Voici une convention. Les enfants établissent un dialogue réel et passionné avec une marionnette pour la sauver d'un danger imminent. Personnages et public font partie du même univers à la fois magique et nourri de conventions.

M.L. : J'aimerais que vous me parliez de la relation entre Grégor et les autres personnages, telle que vous la comprenez d'après votre travail d'acteur, très loin déjà de la problématique/confrontation avec le réalisme soviétique. Y-a-t-il dans les actes de Grégor un moment sacrificiel ?

R.P. : Je n'ai pas pensé à cela.

M.L. : Mais cela existe chez vous, sous la forme du sacrifice de la descendante, par exemple, dans *The Rosemary's baby*.

R.P. : À la fin du film, mais il s'agit plutôt de l'instant maternel.

M.L. : La force du sentiment maternel envers le monstrueux est aussi présente dans *La Métamorphose*. La mère ne lâche pas Grégor, même si elle est épouvantée la plupart du temps à la vue de son fils. D'ailleurs, l'acte ultime du fils est une révélation d'amour à la famille. Je trouve personnellement ici un fort élément sacrificiel. Au XXe siècle, cet élément est le patron de l'humanité noyée dans l'humiliation totale.

R.P. : J'ai été heureux de mon rôle d'acteur et de ne pas être le metteur en scène. Ces types de questions sont pour le metteur en scène. Elles

sont pour celui qui conçoit le spectacle dans son intégralité, non pour l'acteur. Être acteur, c'est un métier, il faut jouer. Les acteurs jouent, tout simplement. Quand on est acteur, il faut être fou pour s'identifier au personnage, ou pour anticiper sur ce qu'il deviendra trois ans plus tard.

M.L. : Êtes-vous sûr ? Moi, comme interprète, je me prends pour Beethoven quand je joue Beethoven. Je ne mémorise que si je me mets à la place du compositeur. Il faut que je puisse décomposer la partition pour ensuite la recomposer et la faire mienne, l'interpréter.

R.P. : Non Michaël, vous jouez sur un piano.

M.L. : Je suis le piano.

R.P. : Les pianos ne souffrent pas d'affectations mentales. En tant qu'acteur, vous ne pouvez pas vivre réellement pendant deux heures, quotidiennement, le personnage sur la scène. Ce serait insupportable. Il faut oublier, même s'il y a de moments où la concentration est absolue. L'acteur est le personnage. Or, il y a d'autres accessoires à respecter, sur la scène également. C'est nécessaire pour que la magie s'opère. C'est ce qui contribue à la définition des personnages et à leurs interactions. Ce sont des marques et des repères spatiaux que les acteurs doivent observer.

M.L. : J'ai transformé le rôle de la sœur de Grégor dans *La Métamorphose*. Elle tourne sur elle-même tout le temps.

R.P. : D'accord, c'est l'acteur en mouvement. On ne clique pas les doigts et voilà, on est déjà le personnage.

M.L. : Vous êtes acteur, vous avez une expérience du jeu de la scène et de l'écran, au-delà de votre expérience de jeunesse. Considérez-vous Grégor comme un homme ou plutôt comme une bête quand la relation avec le quotidien disparaît ? Il y a une coupure, certes, mais garde-t-il l'humanité ?

R.P. : Je veux vous parler du côté physique. L'acteur a des problèmes à résoudre sur scène, il y a des repères, des marques qu'il faut respecter

pour que la chose fonctionne. C'est la somme des différents moyens qui donnent l'effet cherché par le metteur en scène.

[À ce moment précis, Roman Polanski se lève, recule de quelques mètres jusqu'à un espace libre de tables et il s'accroupit. Il appuie ses mains par terre et descend son corps très proche du sol en cherchant à l'équilibrer dans une position qui, sans qu'il y ait besoin d'explication, rappelle très fortement celle de Grégor métamorphosé en scarabée. Il se balance légèrement en regardant Michaël]

Voyez, un acteur dans cette position tenue pendant longtemps n'est pas tout le temps un scarabée. Il pense aussi à ses problèmes à lui. Il doit se synchroniser avec les autres, bien entendu, mais il ne peut pas se laisser aller comme un pianiste dans son interprétation. Un musicien a recours à la mémoire musculaire. Il doit être capable de fonctionner tout seul. Il peut même se lancer dans un rêve.

M.L. : Pas l'auteur ?

[Roman revient s'asseoir à la table.]

R.P. : Pas non plus le chanteur, d'ailleurs.

M.L. : Une reprise en 2010 de *La Métamorphose* de Kafka permet une réinterprétation de l'archétype dessiné dans le texte : celui de l'humiliation qui, me semble-t-il, supporte toutes les dimensions. L'humiliation identitaire fait tout de même partie de l'histoire du XXe siècle.

R.P. : De ce côté-là, oui, je suis d'accord.

M.L. : Garder la destinée de l'acteur au-delà de tout : le théâtre peut formuler toutes les conventions possibles.

R.P. : Exactement.

M.L. : Pourquoi pensez-vous que l'opéra ne jouit pas de cette même mobilité ?

R.P. : Il s'agit d'une rigidité qui vient d'un snobisme que je ne supporte plus. C'est le désir de se montrer original à tout prix.

M.L. : Qu'est-ce que vous avez mis en scène ?

R.P. : *Lulu, Rigoletto, Les Contes d'Hoffmann*...mais j'ai fini par arrêter. Puis j'ai décidé de faire de music-hall parce qu'on rigole davantage. J'ai fait aussi l'adaptation du *Bal des Vampires* en allemand. Et vous, pourquoi avez-vous choisi *La Métamorphose* ?

M.L. : J'ai choisi *La Métamorphose* pour deux motifs : d'abord parce qu'il y a une rupture, ou si vous préférez, un personnage qui change du jour au lendemain - un bouleversement inopiné. La deuxième raison, c'est le glissement du temps qui agit comme contrepoint de cette rupture. Ceci soulève aussi une question de nature cinématographique qui concerne également l'opéra. Par exemple, chez Alban Berg, il y a une rupture temporelle. Dans le *Pelléas et Mélisande* de Debussy, la musique exprime, hors de toute convention, le *travelling* d'une scène à l'autre. C'est un langage qui rend audible le changement de lieu.

R.P. : Ceci est aussi une convention.

M.L. : C'est presque un *leitmotiv*, une structure fragmentaire : le son transformé en mer, une vague se rompant contre les rochers.

R.P. : Mais quand vous dites « une vague », en réalité, vous parlez du son d'une vague, donc d'une sorte d'allégorie.

M.L. : Oui, c'est vrai, on pourrait parler de l'opéra comme d'une allégorie conventionnelle.

R.P. : En fait, tout dépend de la convention théâtrale. La différence entre le théâtre français et le théâtre anglais, c'est que chez Racine, l'acteur raconte la bagarre, et chez Shakespeare, la bagarre a lieu sur scène.

M.L. : Dans mon opéra, cette bagarre dont vous parlez, on la trouve entre le père et le fils, sous la forme d'une écriture madrigaliste.