Document généré le 27 avr. 2024 03:01

Jeu
Revue de théâtre

« Amerika »

Brigitte Purkhardt

Numéro 65, 1992

URI : https://id.erudit.org/iderudit/29677ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Purkhardt, B. (1992). Compte rendu de [« Amerika »]. *Jeu*, (65), 165–170.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

SPECTACLES CRITIQUES

«Amerika»

Adapté du roman de Franz Kafka et aussi inspiré du *Château* et d'autres récits. Conception et mise en scène : Gregory Hlady; scénographie et éclairages : Volodymyr Kovalchuk; costumes : Maryse Bienvenu; direction de production : Pierre Mainville; technique : Mathieu Marcil et Michel Maher; réalisation de la bande-son : Michel Lavoie. Avec Elizabeth Albahaca (l'aubergiste, la cuisinière en chef, Brunelda, la femme du couple), Kim Aleksander (Karl Rossmann), Gregory Hlady (Franz Butterbaum, Schubal, Mack, Renell, Joseph K.), James Hyndman (le soutier, Green, Delamarche, Fiodor, le chef du personnel), Claude Lemieux (oncle Jakob, le domestique, le gérant de l'hôtel, l'homme du couple), Linda Roy (Clara, Thérèse, Fanny) et Jean Turcotte (le capitaine, Pollunder, Robinson, le chef de bureau). Production du Groupe de la Veillée, présentée à l'Espace la Veillée du 14 octobre au 21 novembre 1992.

Un rien, un rêve, un état de flottement

De Pinter à Kafka

L'an dernier, le public montréalais découvrait Gregory Hlady, un homme de théâtre venu d'Europe de l'Est pour monter *le Retour* d'Harold Pinter, à l'Espace la Veillée. Cette mise en scène lui a valu un prix décerné par l'Association québécoise des critiques de théâtre pour la saison 1991-1992. L'acteur principal de la pièce, Gilles Pelletier, décrochait pour sa part un prix d'interprétation alors que James Hyndman, qui interprétait son fils Lenny, était mis en nomination dans la catégorie «révélation de l'année».

Derrière les personnages, on aperçoit l'«énorme poutre métallique à treillis [...] placée de guingois dans l'espace» et qui menace de s'écrouler, créant chez le spectateur un sentiment d'insécurité. Sur la photo : Kim Aleksander (Karl Rossmann) et James Hyndman (M. Green). Photo : Yves Dubé.

En relatant les aléas de l'aventure du *Retour*, Pelletier avait souligné, lors de son laïus de remerciement, le profond «état de grâce» dans lequel a baigné toute la distribution, de la première lecture à la dernière représentation. Il avouait encore n'avoir jamais partagé une pareille exaltation, sauf à ses débuts au sein de l'Équipe de Pierre Dagenais. Cet évident «bonheur» de jouer qui n'a échappé à aucun spectateur du *Retour* éclate à nouveau devant le public d'*Amerika*, une autre création de Hlady. S'y retrouvent les comédiens de la pièce de Pinter, à l'exception de Gilles Pelletier (qui n'était pas disponible), auxquels s'est ajouté Kim Aleksander qui vit son baptême des planches en personnifiant le jeune héros du roman de Kafka. Dans *le Retour*, Gregory Hlady avait dramatisé sa fonction de metteur en scène au point de s'interpréter lui-même en train d'orchestrer le jeu des acteurs. Il utilise la même technique dans *Amerika*, en plus d'assumer quelques rôles. Au fond, il intervient dans le spectacle à la manière d'un auteur contemplant les mots remplir la page blanche, et qui biffe, bisse, accentue, ponctue ses phrases sans se priver d'adresser quelques clins d'œil au récepteur... Façon comme une autre de rappeler que la mise en scène est aussi une forme d'«écriture».

La dimension spectaculaire d'*Amerika* témoigne de cette réalité puisqu'elle livre la transposition dramatique d'un univers romanesque en même temps qu'elle en offre une interprétation. Celle-ci diffère de la plupart des lectures occidentales de l'œuvre de Kafka et s'inscrit davantage dans la perception qu'en ont les pays de l'Est. Hlady s'étonne d'ailleurs que les diverses adaptations des récits de Kafka auxquelles il a pu assister aient toutes emprunté une facture essentiellement tragique, dans le sens traditionnel du terme, à savoir «noire» d'un bout à l'autre, sans aucun moment de détente. «Moi, quand je lis du Kafka, révèle-t-il, je ris du début à la fin!» Il ne s'agit pas cependant d'un rire béat et satisfait comme celui que Kundera prête aux anges. Dans l'humour kafkaïen perce, au contraire, le rire du diable; un rire destiné à confondre le monde des apparences et à dénoncer l'absurdité des choses. C'est le rire du ghetto, du goulag et des colonies pénitentiaires de toutes sortes. Le rire de la mort latente au cœur de l'existence. Le rire d'une certaine vision propre à Kafka «dans laquelle la vie conserverait son lourd mouvement naturel de chute et de montée, mais serait reconnue en même temps, et avec une clarté non moins grande, pour un rien, un rêve, un état de flottement[1]». Le pseudo-cosmos d'*Amerika* s'édifie à l'intérieur d'une telle «légèreté» qui s'exprime autant par l'âme égarée dans le songe que par l'esprit refusant de se prendre au sérieux.

Delamarche (James Hyndman) se réfugiant sous la robe de Brunelda (Elizabeth Albahaca), la «déesse aquatique qui engloutit». *Amerika*, spectacle du Groupe de la Veillée, adapté et mis en scène par Gregory Hlady. Photo : Yves Dubé.

Amerika fabulosa

L'Amérique de Kafka relève avant tout de la métaphore. En tant que nouveau monde, elle pointe les terres fabuleuses de l'inconnu, celles que foule la jeunesse en quête d'expériences. Bien que Kafka ait souhaité commettre un autre *David Copperfield*, dans la tradition du *Bildungsroman* ou roman d'éducation, *le Disparu* (*l'Amérique* dans l'édition posthume) évoque plutôt un *Wilhelm Meister* «perverti». Alors

1. Dans *Paralipomènes*. Voir *Préparatifs de noce à la campagne*, Paris, Gallimard, 1957, p. 267.

que le héros de Goethe commence son apprentissage au théâtre pour le terminer dans la réalité sociale, Karl Rossmann part de celle-ci pour aboutir au théâtre. L'adaptation de Hlady respecte cet itinéraire et, entre son débarquement à New York et son engagement par le Grand Théâtre d'Oklahoma, Karl traverse sur scène les épreuves de son *alter ego* romanesque. Défense du soutier, adoption par l'oncle Jakob, visite chez les Pollunder, expulsion du foyer de l'oncle, vagabondage en compagnie des vauriens Delamarche et Robinson, protection de la cuisinière en chef de l'Hôtel Occidental, poste de garçon d'ascenseur à cet hôtel, congédiement par la faute de Robinson, esclavage chez l'ancienne cantatrice Brunelda acoquinée avec Delamarche, libération enfin après le départ de la tyrannique maîtresse.

Les nombreux dialogues du roman de Kafka servent de matériau de base à la construction de ces épisodes. Quant aux descriptions, elles se traduisent sur le plan scénique au moyen de pantomimes qui se suffisent, par ailleurs, à elles-mêmes et s'érigent en véritables «numéros» de style baroque, tant le grotesque y côtoie le raffinement. Les uns évoluent, aériens, sur le tempo des symphonies de Mahler, à l'exemple de la chorégraphie où Karl quitte le bateau en compagnie de Jakob. D'autres se déroulent à un rythme endiablé, soutenus par des musiques de circonstance, comme dans la scène illustrant le vagabondage des trois comparses, à travers une gestuelle saccadée, sur un air de *rag-time,* ou encore dans les deux passages dont des chansons de Vladimir Visotsky constituent le fond sonore. Le premier illustre le despotisme frénétique de l'oncle sur l'éducation de Karl qui, sur un cheval de bois, n'en finit plus de franchir des obstacles. Le second dépeint une poursuite de Karl par un policier, vêtu de l'uniforme russe, en plein faubourg américain. Dans les deux cas, la voix vibrante de Visotsky — qui hurle et crache sa colère — peste en aparté contre les dictatures de tout acabit, autant sur le plan individuel que collectif.

Si le jeu non verbal rend ainsi compte de quelques moments de l'œuvre de Kafka, certains éléments scénographiques concourent à en recréer les principales atmosphères — l'inquiétante instabilité du monde, la permanence de l'ascension et de l'effondrement, l'errance au cœur du mystère —, toutes suggérées d'une manière ingénieuse par des fragments du décor : une énorme poutre métallique à treillis coupant en diagonale l'aire de jeu, du plancher au plafond; une haute échelle sur roulettes appuyée contre un mur, ne cessant pas de s'abattre et de se relever tout au long de la pièce; sept rideaux de tulle sur tringles, de hauteurs variées, sillonnant le dispositif scénique, et que l'on tend et tire du début à la fin. La poutre donne aux spectateurs, dès leur entrée dans la salle, la même impression d'insécurité que produit la lecture du premier paragraphe du roman où apparaît une statue de la Liberté sans flambeau dont «on eût dit que le bras qui brandissait l'épée s'était levé à l'instant même[2]». La menace de cette épée de Damoclès plane d'un bout à l'autre du récit (quand tombera-t-elle?) à l'égal de la poutre placée de guingois dans l'espace (quand s'écroulera-t-elle?). En plus de sa fonction esthétique, la poutre en possède une pratique puisqu'elle sert de rampe d'éclairage. De façon analogue, l'échelle opère à plus d'un niveau. D'une part, elle joue un rôle technique et se transforme au gré des besoins de l'histoire : c'est la passerelle qu'utilise Karl pour débarquer du navire; l'ascenseur de l'hôtel qui l'emploie; le lit (du sommeil ou de la mort) sur lequel il repose à la fin de son odyssée. Mais dans une autre dimension, l'échelle représente les perpétuelles fluctuations de la vie du jeune homme, sans cesse hissé au sommet de la chance par les événements et brutalement précipité dans l'adversité par le destin. Quant aux rideaux, ils composent le labyrinthe où s'engouffre Karl, l'inextricable lacis de ses bonnes intentions et des tours perfides du hasard dont il essaie de démêler les fils. Les rideaux dressent encore ce voile qui laisse entrevoir une issue sans pour autant permettre d'y accéder. Outre leur valeur symbolique, ils procèdent eux aussi de la convention théâtrale. Les comédiens les tendent et les tirent pour indiquer les changements de lieux ou de temps, et dans le vif du jeu, ils deviennent portes, fenêtres, murs, vapeur, brume, rais de soleil ou rayons de lune. Une telle circulation de mêmes objets entre les niveaux de

2. *L'Amérique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 9.

la fiction et de la production génère ce «flou» à la mesure de l'univers kafkaïen où le banal et l'extraordinaire, le réel et l'illusion, le profane et le sacré s'enchevêtrent sans relâche. Pour renchérir sur cette ambivalence, il n'y a pas de «scène» et de «salle». Tout l'espace est dévolu au jeu, et les spectateurs y sont répartis en trois zones. Le jaune et le noir dominent en des lieux où se relaient le jour et la nuit, la lumière et l'ombre, le conscient et l'inconscient. Le plancher jaune, quadrillé de lignes noires, renvoie le dessin d'un carré magique, marque d'un pouvoir occulte sournoisement en veilleuse. Des personnages catapultés dans pareil contexte ne sauraient, certes, rester simples...

Hlady a conçu une première version d'*Amerika* qui récupérait quelques péripéties tirées d'autres récits de Kafka. Toutefois, comme elle s'étalait sur quatre heures, il a dû les retrancher. Ce qui a réduit de moitié la version définitive, laquelle a conservé tout de même la présence d'un «intrus», Joseph K., un personnage du *Procès*. Quelle belle trouvaille! Joseph K. apparaît d'abord sous les traits de ce nyctalope — vendeur le jour, étudiant la nuit — qu'observe Karl depuis le balcon de Brunelda. Et c'est dans les bras de Joseph K. que Karl, endormi ou mort, quitte le plateau dans la scène finale. Kafka lui-même avait signalé la concordance des deux personnages. Dans son journal, en date du 30 septembre 1915, il écrit à leur propos : «Rossmann et K., l'innocent et le coupable, tous deux finalement punis de mort sans distinction, l'innocent d'une main légère, plutôt mis à l'écart qu'abattu.» En somme, Karl se voit dans le miroir du futur lorsqu'il se mesure à Joseph K. À moins que ce ne soit celui-ci qui se confronte à un reflet du passé. Une rencontre du même type existe dans la nouvelle intitulée «Un rêve» : Joseph K., lors d'une promenade au cimetière, se bute à sa propre pierre tumulaire le jour de son enterrement. Les deux situations relèvent du rite de passage : de l'adolescence à l'âge adulte, du point de vue de Karl, mais surtout de la vie à la mort, dans l'optique de Joseph K., tel que cela s'impose au terme de la pièce. En effet, si l'on considère que Karl roule en train vers un mystérieux théâtre «qui emploie tout le monde et met chacun à sa place[3]» et que des bourreaux qu'il prend pour de «vieux acteurs de seconde zone[4]» poignardent Joseph K., il s'avère tentant de discerner dans le voyage et l'exécution un rapport de cause à effet. *Amerika* devient alors un retour en arrière onirique, un amalgame d'images projetées en accéléré sur l'écran d'une fin de vie. Celle de Joseph K. qui s'éclipse dans l'ombre, bon joueur, serrant contre lui son ancien «moi» tout ensommeillé... Ce n'est pas sans raison que la mise en scène de Hlady privilégie autant le tableau et qu'elle suit sans dévier la trame sinueuse du rêve. En résulte une fresque de figures mythiques.

Gregory Hlady estime que Kafka ne tente jamais de créer de «vrais» personnages. Dans une ambiance de psychodrame, il jette dans l'action des archétypes, toujours les mêmes — le père, la mère, la femme, l'Autre, le fatum — qu'il dédouble volontiers en insistant sur les antinomies de chaque «paire». *Amerika* ne déroge pas à cette règle. Ainsi, le père se devine sous les traits de l'oncle et du gérant de l'hôtel, interprétés par Claude Lemieux qui rend à merveille leur despotisme commun manifesté avec une sévérité doucereuse par l'un et une violente fermeté par l'autre. Les aspects nourriciers et dévorants de la mère se retrouvent dans la cuisinière en chef et dans Brunelda. Elizabeth Albahaca, qui assume ces deux rôles, transmet l'affection et la sollicitude de la cuisinière avec sobriété alors qu'elle joue l'indifférence et la tyrannie de la cantatrice dans le débordement. Autant la première s'efface dans le décor, autant l'autre l'envahit. Car Brunelda ne passe pas inaperçue! Elle entre en scène, de blanc vêtue, tenant haussé à la taille ce qui semble être le cerceau d'une très ample robe à crinoline. Aussitôt installée sur un lit, elle est soulevée très haut dans les airs et, autour d'elle, se répand un flot de tissus vaporeux formant une tente où se réfugie Delamarche. Bref, à la terre-mère qui nourrit (la cuisinière), s'oppose la déesse aquatique (Brunelda, de *brunnen* : puits, fontaine) qui engloutit. L'archétype de la femme se construit de façon analogue à travers les personnages de Thérèse (celle qu'on prend par la main) et de Clara (celle qu'on prend dans ses

3. *Ibid.*, p. 222.
4. *Le Procès*, Paris, Gallimard, coll. «le Livre de poche», n°s 841-842, 1963, p. 360.

«La mise en scène de Hlady privilégie [...] le tableau et [...] suit sans dévier la trame sinueuse du rêve. En résulte une fresque de figures mythiques.» Sur la photo : Gregory Hlady (Mack), Linda Roy (Clara, archétype de la femme «que l'on prend dans ses bras») et Elizabeth Albahaca (le fatum, «personnage qui hante l'espace d'*Amerika* [...], sous l'apparence d'une femme vêtue de noir et masquée de blanc»). Photo : Yves Dubé.

bras), campées par Linda Roy qui, avec des gestes gauches et une voix timorée, crée une Thérèse compatissante et préoccupée du bien de Karl. Au contraire, elle dote Clara d'une allure d'ingénue perverse qui, sur un ton de fausse gentillesse, assaille le jeune homme par à-coups de séduction et d'humiliation. La figure de l'Autre s'exprime dans le duo Delamarche et Robinson interprétés dans une veine clownesque par James Hyndman et Jean Turcotte, caricaturant à l'extrême les tendances fondamentales du héros : la dignité et la naïveté qui, si elles sont responsables du charme de Karl, se muent en froid calcul et grossière bêtise chez les vagabonds. En d'autres mots, les qualités de la jeunesse deviennent parfois les vices de la maturité, à moins qu'une lutte constante avec soi évite à l'être la dérive et l'enracine dans sa propre vérité. Quant au fatum, il imprègne toute l'œuvre de Kafka par l'intermédiaire d'adjuvants dévoués. Ainsi, dans *le Château*, les oripeaux de l'aubergiste camouflent-ils la sombre silhouette de la Moire. Un personnage semblable hante l'espace d'*Amerika*, durant le premier quart du spectacle, sous l'apparence d'une femme vêtue de noir et masquée de blanc qui s'agite autour des acteurs à la manière d'un banderillero — lorsqu'il excite le taureau pendant la corrida —, tout en distribuant çà et là les accessoires nécessaires aux divers tableaux. Conformément à la polysémie des éléments scénographiques, ce jeu n'est pas univoque. Par exemple, lors de la transformation de l'oncle en serviteur, le procédé de vieillissement du comédien s'accomplit par le biais d'un acte rituel. Alors que Lemieux, à l'écart sur une chaise, se colle une barbe blanche, Albahaca — jouant la dame au masque — fonce sur lui et saupoudre ses cheveux de farine. Une aura magique émane de ce geste pratique : la farine renvoie au pain de la vie et aux cendres de la mort que distribue et répand, tour à tour, le destin. Cet aspect manipulateur du fatum se trouve encore renforcé par la présence «active» du metteur en scène lui-même qui ne se prive pas de dévoiler au public la plupart des ficelles de la représentation. C'est d'ailleurs Hlady qui lance le dernier mot par la bouche de Joseph K. : «Voilà, c'est fini. Vous pouvez partir», dit-il en emportant Karl. La fin d'une vie coïncide avec la fin d'un spectacle. Et la mort s'y profile, discrète, «tel un phénomène

La «méthode» Hlady

Gregory Hlady est né à Lvov, en Ukraine. Il entreprend ses études théâtrales à Kiev. Inquiété par le KGB, il fuit en Lituanie où il travaille sous la direction de Vaitkus. Il se retrouve un jour à Moscou où Anatoli Vassiliev l'accueille à l'École d'Art dramatique. C'est grâce à lui qu'il participe au Festival de théâtre des Amériques dans *Six Personnages en quête d'auteur*, en 1989. Alors sollicité par l'École nationale de théâtre, il monte *l'Invitation au supplice* de Nabokov. Gabriel Arcand assiste à une des représentations et lui offre la mise en scène du *Retour*, réussie avec le succès que l'on connaît. Et, tout de suite avant *Amerika*, Hlady a adapté et présenté *le Château* de Kafka à Vienne.

Bien qu'il se défende d'avoir une «méthode» de travail, il n'en demeure pas moins qu'il est possible de relever quelques «moyens» que privilégie Hlady dans ses mises en scène, autant sur le plan esthétique que sur celui de la direction d'acteur.

Sur le plan esthétique, il s'attache d'abord à créer des atmosphères. L'action en tant que telle devient secondaire. Cependant, la vision qui s'en empare et la livre en explorant tous ses possibles demeure essentielle. On ne vient pas au théâtre voir une histoire, mais vivre une expérience. Et celle-ci se nourrit d'images, d'impressions, de sensations, plus que d'informations. Même le recours au sixième sens ne doit pas être négligé. Ce sens qu'on rejoint par la voie du mythe, du rite, du rêve. Voilà pourquoi il s'inspire tant du langage symbolique qui, pour paraphraser Kafka, «touche tout le monde et mène chacun à sa vérité».

En ce qui concerne la direction d'acteur, Hlady tente en particulier de prévenir ses comédiens contre la routine qui mine la créativité. Ainsi les convie-t-il à jouer, soir après soir, pour un seul spectateur que chacun se choisit en début de spectacle. Le fait de devoir «séduire» un individu — jamais le même — plutôt qu'une masse anonyme développe la faculté de contact et diversifie les moyens d'expression. Au bout du compte, pour se ressourcer, il importe de relever des défis continuels. Et ils n'ont pas manqué dans l'aventure d'*Amerika!* Hlady en a lancé un de taille lors de la générale... Bien qu'il ait axé les répétitions sur un style tragique (le niveau latent de l'œuvre), il exige à brûle-pourpoint que la distribution bascule dans la comédie (son niveau manifeste). Évidemment, la surprise et l'excitation ont décuplé l'énergie des acteurs. Mais, surtout, l'expérience des répétitions s'est répercutée sur leur jeu en lui donnant une couleur, une saveur, une densité qu'il n'aurait sans doute pas acquises autrement. Bref, dans ce «tout» organique qu'est un spectacle, rien ne sert de lui façonner un corps, si on ne lui a pas d'abord ménagé une âme.

En conclusion, la «méthode» Hlady contente sûrement des comédiens en mal de renouveau, tout comme elle doit ravir des spectateurs en quête d'innovations. De concert, les uns et les autres peuvent s'engager dans cet espace où chantent les Sirènes et entendre ce que Kafka jugeait encore plus envoûtant, leur silence.

naturel comme tout autre, ni gai, ni triste[5]», ainsi que la concevait Kafka qui, au milieu de sa cohorte d'archétypes, s'est toujours projeté dans ses protagonistes, qu'ils s'appellent Grégoire, K., Joseph K. ou Karl. Kim Aleksander incarne ce dernier dans *Amerika* avec un remarquable brio. Outre qu'il ait le physique de l'emploi ainsi qu'une belle maîtrise corporelle et vocale, il laisse évoluer son personnage à travers une gamme de nuances. Il passe de la tristesse à la joie, de la timidité à la témérité, de l'aveuglement à la clairvoyance, avec une sincérité qui ne se dément pas et une candeur désarmante. À l'instar de tous ses partenaires, il tire son épingle du jeu tout en fusionnant ses forces à celles de l'équipe. Là réside peut-être la plus grande qualité de la distribution d'*Amerika* : si chacun respire un air particulier, un même souffle anime l'ensemble. Comme dans une symphonie concertante. Il est vrai que le metteur en scène détient tous les attributs d'un chef d'orchestre!

Brigitte Purkhardt

5. *Paralipomènes, op. cit.*, p. 366.