



OPÉRA  
DE  
DIJON

# Les Châtiments

Saison 2019-2020  
Dossier pédagogique

*Opera-dijon.fr*

03 80 48 82 76

# Sommaire

Ce dossier pédagogique vous aidera à préparer vos élèves à la découverte du spectacle. Le service d'action culturelle de l'Opéra de Dijon se tient à votre disposition pour répondre à vos questions et/ou imaginer avec vous un projet pédagogique cohérent autour de votre venue au spectacle. Ce dossier pédagogique, composé de trois parties, vous permettra de vous familiariser avec l'œuvre, de vous projeter dans les coulisses de la production et de commencer avec vos élèves un travail d'analyse et de mise en perspective de l'œuvre avec le programme scolaire.

## Présentation de l'œuvre

**p.23 à 24**

Cette première partie vous donnera des informations générales sur l'œuvre et son histoire. Vous pourrez découvrir l'argument du spectacle, le compositeur, le contexte de création et l'analyse des récits kafkaïens, mais aussi en apprendre plus sur les personnages.

<b>La distribution.....</b>	<b>3</b>
<b>Le compositeur .....</b>	<b>4</b>
<b>Note d'intention du compositeur .....</b>	<b>5</b>
<b>L'écrivain .....</b>	<b>7</b>
<b>L'argument .....</b>	<b>9</b>
<b>Les personnages et leurs voix .....</b>	<b>12</b>
<b>Les tessitures.....</b>	<b>14</b>
<b>Qu'est-ce que l'opéra contemporain ?.....</b>	<b>16</b>
<b>Autour de l'œuvre .....</b>	<b>19</b>
<b>Analyse des textes littéraires .....</b>	<b>23</b>

## La production

**p.25 à 34**

Dans cette deuxième partie, vous plongerez au cœur des coulisses de la production. Vous en apprendrez plus sur le projet de mise en scène. Vous ferez connaissance avec le metteur en scène grâce à sa biographie et sa note d'intention. La scénographie et les costumes vous seront dévoilés grâce aux croquis de costumes et aux photos des répétitions.

<b>La note d'intention de mise en scène .....</b>	<b>25</b>
<b>Le metteur en scène .....</b>	<b>26</b>
<b>La scénographie et les costumes .....</b>	<b>27</b>

## Les pistes pédagogiques

**p.35 à 51**

Dans cette troisième partie, des pistes pédagogiques vous permettront de commencer une analyse de l'œuvre et d'engager une réflexion sur des aspects précis. Des activités en classe pourront être menées autour de ces sujets avant et après la représentation.

<b>Pistes pédagogiques .....</b>	<b>35</b>
<b>Les outils pédagogiques à votre disposition .....</b>	<b>48</b>
<b>L'Opéra de Dijon .....</b>	<b>51</b>

OPÉRA  
Auditorium

FEVRIER  
Lundi 10 à 15h  
(générale scolaire)  
Mercredi 12 à 20h  
Vendredi 14 à 20h  
Dimanche 16 à 15h<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Atelier enfants pendant la représentation et rencontre avec les artistes après la représentation à 18h

TARIF SCOLAIRE  
5,50€

DURÉE  
2h30 environ avec entracte

EN ALLEMAND SURTITRÉ

PUBLIC SCOLAIRE  
À partir de la 3<sup>e</sup>

PRODUCTION  
Opéra de Dijon

CONTACTS  
Guillaume Labois  
Médiateur culturel  
[glabois@opera-dijon.fr](mailto:glabois@opera-dijon.fr)  
03 80 48 82 74

Julie Granadel  
Chargée d'action culturelle  
[jgranadel@opera-dijon.fr](mailto:jgranadel@opera-dijon.fr)  
03 80 48 82 76

[developpementculture@opera-dijon.fr](mailto:developpementculture@opera-dijon.fr)

# Les Châtiments

## Brice Pauset

MUSIQUE Brice Pauset  
LIVRET Franz Kafka – adaptation Stephen Sazio

DIRECTION MUSICALE Emilio Pomarico  
ORCHESTRE DIJON BOURGOGNE  
CHEFS DE CHANT Ruta Lenciauskaite et Brice Pauset  
PRÉPARATION DES SOLISTES DU CHOEUR DE L'OPÉRA DE DIJON Anass Ismat

MISE EN SCÈNE David Lescot  
DÉCORS Alwyne De Dardel  
LUMIÈRES Paul Beaureilles  
COSTUMES Mariane Delayre  
MAGIE Abdul Alafrez  
CONFECTION DE LA SILHOUETTE DE LA MÉTAMORPHOSE Cécile Kretschmar  
ASSISTANT À LA MISE EN SCÈNE Caroline Bibring  
ASSISTANT AUX DÉCORS Claire Gringore

AVEC LE SOUTIEN du Cercle d'entreprises de l'Opéra de Dijon

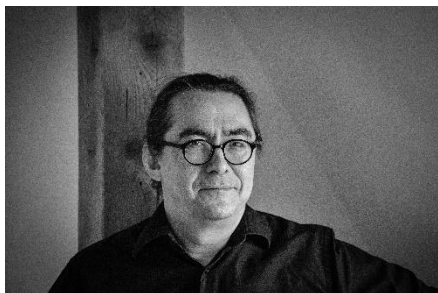
GEORG / GREGOR / OFFICIER Allen Boxer  
LE PÈRE / MONSIEUR SAMSA / LE VOYAGEUR Michael Gniffke  
FRIEDA / GRETE Emma Posman  
LA MÈRE / MADAME SAMSA Helena Köhne  
GÉRANT / SOLDAT Ugo Rabec  
LA BONNE Anna Piroli\*  
LES LOCATAIRES Zakaria El Bahri\*, Alessandro Baudino\*, Takeharu Tanaka\*  
Madrigal Zakaria El Bahri\*, Alessandro Baudino\*, Dana Luccock\*, Annalisa Mazzoni\*, Anna Piroli\*, Takeharu Tanaka\*  
LE CONDAMNÉ Grégoire Lagrange

\*membres du Chœur de l'Opéra de Dijon

# Le compositeur

## Brice Pauset

COMPOSITEUR EN RÉSIDENCE



©Gilles Abegg – Opéra de Dijon

Brice Pauset a étudié le piano, le violon et le clavecin puis la composition à Paris et Sienne (Italie). Boursier en 1994 de la Fondation Marcel Bleustein-Blanchet pour la Vocation puis stagiaire à l'IRCAM de 1994 à 1996, il s'est depuis entièrement consacré à sa carrière de compositeur, à l'enseignement ainsi qu'à l'interprétation au clavecin et au piano de ses propres œuvres, éventuellement en relation avec le répertoire ancien. Il collabore régulièrement avec les plus importantes institutions musicales dans le monde entier. Ses œuvres sont régulièrement jouées par des solistes tels que Teodoro Anzelotti, Irvine Arditti, David Grimal, Nicolas Hodges, Salome Kammer ou Andreas Staier, ainsi que par le Arditti String Quartett, l'Ensemble Recherche, le Hilliard Ensemble, le Klangforum-Wien, le Freiburger Barockorchester et la plupart des orchestres radiophoniques allemands et autrichiens. Il a été « composer in residence » lors de la saison 2004-2005 au Mannheimer Oper et est en résidence à l'Opéra de Dijon depuis 2010. Parmi ses dernières œuvres importantes figurent ses Exercices du Silence pour voix solo, piano et électronique (Festival d'Automne à Paris - IRCAM), Dornröschen II pour quatuor à cordes solo, deux chœurs et grand orchestre (WDR, Cologne), et le Kontra-Konzert pour orchestre classique et piano solo (Kölner Philharmonie, pour le Freiburger Barockorchester et Andreas Staier).

Il est le claveciniste de L'Académie des Cosmopolites, ensemble récemment fondé et consacré à une approche historique sans compromis de répertoires spécifiques des XVIIe au XXe siècle. Passionné de facture instrumentale, il constitue peu à peu une collection d'instruments parmi lesquels figurent des copies réalisées par les plus grands facteurs de notre temps (Christopher Clarke, Anthony Sidey, Matthieu Vion), des instruments originaux (dont un piano de Johann Fritz de 1810) ainsi que des copies sortant de son propre atelier. En 2008, Brice Pauset a été nommé professeur de composition à la Musikhochschule de Freiburg im Breisgau, où il habite depuis 2002.

Il donne par ailleurs de nombreuses master-classes, notamment à Royaumont (France), Graz (Autriche), Oxford (Grande-Bretagne), Harvard, Yale et Buffalo (USA). Il a été d'octobre 2012 à avril 2018 directeur artistique de l'Ensemble Contrechamps à Genève.

Il travaille actuellement sur plusieurs vastes cycles d'œuvres pour orchestre et ensemble qui seront donnés notamment par l'Ensemble InterContemporain, le Klangforum de Vienne, l'IRCAM et l'Experimentalstudio de la SWR (Freiburg, Allemagne). Une nouvelle œuvre pour grand ensemble, électronique et images sera produite en tournée avec le Klangforum-Wien, l'IRCAM et le duo d'artiste vidéo Arotin&Serghei en 2021; représentations prévues à Witten (Allemagne) lors du festival 2021 de la WDR, Salzbourg, Vienne, Paris (Philharmonie).

# Note d'intention du compositeur

« On photographie des choses pour en chasser le sens. Mes histoires sont une manière de fermer les yeux. » (Franz Kafka in Conversations avec Kafka Gustav Janouch)

Cet opéra en trois actes fait partie intégrante d'un groupe de six œuvres ; chaque œuvre est dédiée à la représentation d'idéologies ou d'évènements ayant concouru à façonner notre époque.

*Strafen (Les Châtiments)* est un opéra basé sur trois textes de Franz Kafka : *Das Urteil (Le Verdict)*, *Die Verwandlung (La Métamorphose)* et *In der Strafkolonie (Dans la Colonie pénitentiaire)*. Kafka avait souhaité voir ces trois textes publiés ensemble en une « trilogie des châtiments ». Chaque texte représente une troublante anticipation de questions actuellement brûlantes : *Das Urteil* montre une génération installée, soucieuse de sa propre persévérance, sacrifier ses propres enfants ; *Die Verwandlung* montre les transformations au sein d'une famille dès le moment où l'un de ses membres se dissocie de la norme ; *In der Strafkolonie* évoque la toute-puissance bureaucratique d'une grande nation dont les lois monstrueuses ne sauraient tolérer la critique, quand bien même ces lois détruisent méthodiquement les corps de sujets ayant oublié pour quelle faute on les condamne.

Les textes de Franz Kafka, tout particulièrement les récits, sont soumis à un grand nombre d'interprétations possibles. Le livre de Frank Möbus (*Sünden-Fälle ; Die Geschlechtlichkeit in Erzählungen* de Franz Kafka) montre que de nombreuses interprétations pourtant éloignées les unes des autres peuvent néanmoins co-exister au sein d'un même récit.

Dans le prolongement des réflexions de Walter Benjamin, c'est l'option prophétique que je tends à suivre pourtant, un prophétisme non-théologique : Kafka est un prophète qui voit ce qui sera, sans voir ce que c'est.

Considérant les textes de Kafka comme des allégories, le présent du vieux temps de la remémoration et le présent du temps neuf de la prophétie se superposent et défient la continuité historique, ce qui permet à Kafka d'évacuer des millénaires d'évolution culturelle et par conséquent d'amalgamer le monde primitif à la modernité.

La psychanalyse et l'interprétation théologique sont ici congelées.

La réalisation de ces trois textes sous forme d'opéra tire sa légitimité dans l'impossibilité de cerner les récits de Kafka en une interprétation claire et univoque. C'est bien sûr le cas de tout récit, mais la catégorie d'interprétabilité atteint ici un degré d'incandescence particulier. Aussi la musique recourt-elle très souvent à des dispositifs polyphoniques qui orientent l'écoute métaphorique dans plusieurs directions à la fois, exactement comme lorsque le lecteur, pris de vertige, se surprend à saisir un récit sous plusieurs perspectives.

On sous-estime sans doute l'ironie et le comique chez Kafka : les recherches de Hans Zischler ont montré que Kafka fréquentait assidument les cinémas (alors muets) de son époque à Prague. De nombreux films entre temps identifiés et retrouvés trouvent un écho dans ses textes, quelque fois à la manière d'un décalque assez évident, mais le plus souvent sous la forme d'allusions fugaces, de détails. Il en va ainsi dans de nombreux moments de la trilogie, en particulier dans *Die Verwandlung*, n'hésitant pas

à recourir aux ficelles du slapstick le plus débridé. Cet aspect sera pris en charge dans la musique au moyen de citations et de pastiches.

Chez Kafka, les fils timides et recroquevillés sont soumis aux pères puissants et actifs. Ainsi, ce seront les pères qui seront représentés par un ténor de caractère (Michaël Gniffke), tandis que les fils seront confiés à un baryton (Allen Boxer).

# L'écrivain

## Franz Kafka (1883 - 1924)

SOURCE

Site Larousse.fr

[https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Franz\\_Kafka/126398](https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Franz_Kafka/126398)



Écrivain tchèque de langue allemande et de religion juive, Franz Kafka naît à Prague, ville qui habitera en toile de fond chacune de ses œuvres. Homme taciturne et solitaire, il rattache ces traits de caractère à ses origines de Bohême méridionale qu'il doit notamment à sa mère, Julie Löwy. Cette dernière, issue d'une famille riche et érudite le fait s'entourer d'un oncle savant et médecin et d'un grand-père amoureux du Talmud. Avec son adolescence, naît en lui un goût pour la politique. Il se façonne alors des idées socialistes et des programmes utopiques. Cet engouement est lié à sa nature première : son désir de solidarité. Alors que son besoin de partager, de créer, est entravé par les volontés pieuses de sa famille, il se déclare finalement athée à la fin de ses études secondaires, l'écriture deviendra sa nouvelle façon de prier. Bien que ses écrits soient empreints d'une grande subjectivité, Kafka cherche à retranscrire la réalité, la vérité faisant office de clé de voûte à son œuvre.

Il commence à prendre la plume à l'âge de 17 ans avec un certain désespoir, cette volonté le démarquant des ambitions familiales. Il s'appuie alors sur les jugements de son ami Oskar Pollak. La lecture de Nietzsche est une réelle découverte et après quelques tentatives dans les sciences et le droit, il se tourne vers l'histoire de l'art et des études de littérature allemande. À l'automne 1902, il fait la connaissance de l'écrivain Max Brod et fera partie avec lui d'un cercle littéraire restreint, le cercle pragois, dont les deux autres membres sont alors Oskar Baum et Felix Weltsch. Chaque semaine, le quatuor se réunit en la demeure de Baum pour échanger sur leurs écrits. Kafka est le fervent amateur de nombreux auteurs, Thomas Mann, Hamsun, Hesse, Rudolf Kassner, Hofmannsthal mais aussi et surtout Goethe et Flaubert qu'il chérira tout au long de sa vie.

Sa première œuvre connue est écrite en 1904, *Beschreibung eines Kampfes* (*Description d'un combat*). Elle représente l'œuvre entière de Kafka dans le sens où le combat est au centre de ses préoccupations, un élément fondamental qui le pousse à écrire pour remettre en question toute forme de pouvoir.

Poussé par son père à reprendre ses études de droit, il devient docteur en 1906 et entre finalement aux « Assurances ouvrières contre les accidents pour le royaume de Bohême ». Ce travail morne et ennuyeux lui donnera de nombreuses envies suicidaires. Mais il compense cette aversion en fréquentant le salon de Berta Fanta, lieu de rencontres avec diverses personnalités comme Albert Einstein, Jaroslav Hašek - poète anarchiste -, Martin Buber - philosophe. Ses amitiés l'amènent à voyager, découvrir la culture Yiddish et de grandes villes d'Europe, Paris, Milan, Zurich, Lugano, contribuant à son inspiration littéraire. Notamment, la rencontre en 1912 de Felice Bauer, qu'il épousera deux fois, en 1914 et en 1917 et quittera définitivement six mois plus tard, engendre une force créative. Son visage apparaît souvent dans ses écrits et il publie son premier livre en 1913 chez Rowohlt, *Betrachtung* (*Contemplation*).

Après avoir couché sur papier *Das Urteil* (*Le Verdict*) en 1912 et fait un retour sur un de ses premiers ouvrages, dit *Le Disparu* et publié en 1927 sous le titre *Amerika*, Kafka se lance dans l'écriture de la célèbre *Die Verwandlung* (*La Métamorphose*), publiée en 1915. Avec 1914, éclate la Première Guerre mondiale et le début d'un de ses plus célèbres écrits *Der Prozess* (*Le Procès*).

Viendront ensuite *In der Strafkolonie* (La Colonie pénitentiaire), *Forschungen eines Hundes* (Recherches d'un chien), la nouvelle *Le Chauffeur* – pour lequel il se voit recevoir le prix Fontane –, *Ein Landarzt* (Un médecin de campagne).

Victime d'une toux qui n'en démord pas, il se fait diagnostiquer une hémoptysie en août 1917, recevant la nouvelle comme un châtiment. Décidé à étudier l'hébreu, il se retire chez sa sœur à Zürau jusqu'à l'été 1918 où il s'immerge dans le quotidien des paysans allemands. Cette vie retirée lui fait notamment écrire *Ein Landarzt* (Un médecin de campagne) et *Ein Bericht für eine Akademie* (Rapport pour une académie), destiné à son père. Un autre écrit pour ce dernier, véritable procès, ne lui sera jamais remis : *Brief an den Vater* (La Lettre au Père).

En 1921, il commence à rédiger son dernier roman, *das Schloss* (Le Château) qui restera inachevé. Installé à Berlin avec sa compagne Dora Dymant, son état s'aggrave au cours de l'année 1924. De retour au domicile familial à Prague, il est transféré dans une clinique à Vienne puis à Kierling où il finira ses jours entouré de son amie et de Robert Klopstock.

Max Brod, son exécuteur testamentaire éditera post-mortem ses œuvres contre sa volonté.



# L'argument

## ACTE I – LE VERDICT

Georg, jeune gérant d'un magasin où il a pris la suite de son père, présente à sa fiancée Frieda une lettre qu'il vient d'écrire à un ami pour lui annoncer leur mariage.

Lettre délicate : en effet, les relations purement épistolaires de Georg avec cet ami parti faire fortune en Russie se sont peu à peu empreintes de malaise et de petites dissimulations. Par égard pour les déceptions économiques de son ami dont le commerce a périclité en Russie, il lui a caché sa propre situation florissante depuis sa reprise en main du magasin familial ; pour ne pas lui rendre plus douloureuse la solitude de l'expatrié, il lui a caché sa vie sociale ; pour ne pas faire envie à sa solitude de célibataire, il ne lui a pas fait part de sa rencontre avec Frieda ni de leurs fiançailles. Le faire se sentir obligé désormais de venir aux noces, ne serait-ce pas le contraindre à un retour douloureux au pays et à la honte de n'avoir pas atteint la réussite de Georg ? Ce dernier se décide néanmoins à l'inviter à la cérémonie. Avant d'envoyer la lettre, il choisit de faire part de sa décision à son vieux père cloîtré dans la chambre d'à côté.

Lorsqu'il pénètre dans la pièce, il le trouve en robe de chambre, en train de lire le journal à la faible lumière d'une fenêtre presque aveugle. Lorsque son fils lui annonce avoir écrit en Russie, le père commence par mettre en doute l'existence même de cet ami russe. Georg prend alors conscience de l'état de son père et décide de lui donner la pièce la plus lumineuse de la maison et de passer plus de temps à s'occuper de lui. Puis il s'efforce de lui faire se ressouvenir de son ami russe, que le père n'appréciait guère lorsqu'il était encore au pays. Il le fait ensuite s'allonger sur son lit et entreprend de le border. Le père éclate alors d'un triomphant délire dans lequel il accuse son fils pêle-mêle : de l'avoir évincé du magasin, d'avoir sans cesse trahi cet ami russe qui en réalité est l'allié de son père, de salir la mémoire de sa défunte mère, d'avoir attendu que son père paraisse totalement hors-jeu pour épouser cette oie répugnante de Frieda.

Il termine enfin son réquisitoire par ses mots : « Au fond, tu étais un enfant innocent, mais encore plus au fond tu étais un être diabolique ! C'est pourquoi sache-le, je te condamne maintenant à la mort par noyade ! » Georg sort alors précipitamment de l'appartement et court se jeter dans le fleuve au milieu de la circulation urbaine.

## ACTE II – LA MÉTAMORPHOSE

### Séquence 1

Un matin, au sortir de rêves agités, Gregor Samsa, représentant de commerce, se trouve transformé en une répugnante vermine. Sans s'interroger particulièrement sur les raisons de cette transformation, il prend conscience de l'heure tardive et entreprend de se lever – entreprise difficile avec ses désormais nombreuses pattes et sa carapace – pour espérer attraper un train avant que le gérant du magasin où il travaille ne s'aperçoive de son retard.

Dans les pièces autour de sa chambre, le reste de la famille – ses parents et sa sœur Grete – commencent à prendre conscience qu'il ne s'est pas levé et n'a pas pris son train, et à s'inquiéter d'une éventuelle maladie.

Le gérant du magasin arrive alors dans l'appartement pour demander des explications sur le retard de Gregor. De l'intérieur de sa chambre, où il essaie toujours de se mettre debout et de s'habiller, Gregor fait une longue réponse circonstanciée et pleine d'excuses.

De l'autre côté de la porte, on s'inquiète et s'effraie sérieusement de ses étranges et incompréhensibles borborygmes. La colère prend progressivement corps chez le gérant qui s'estime moqué, tandis que Mme Samsa se laisse peu à peu gagner par l'angoisse.

Lorsque Gregor, qui est finalement parvenu à se lever et à déverrouiller la porte de sa chambre, l'ouvre en grand, se laisse voir et se lance dans un rassurant discours plein de bonne volonté, tous sont saisis d'horreur : le gérant s'enfuit en courant, Mme Samsa est prise d'une crise de panique et s'évanouit, M. Samsa, à l'aide d'un journal et d'une canne, le repousse dans la chambre dont il ferme violemment la porte.

### Séquence 2

Seul dans sa chambre, Gregor médite sur sa nouvelle situation, une faim dévorante au ventre. La porte de sa chambre s'ouvre, et Grete pousse à l'intérieur une jatte pleine de lait, dont Gregor se détourne. La porte s'ouvre une deuxième fois : Grete reprend la jatte à l'aide d'un chiffon, entre dans la chambre et dépose quelques restes de dîner, tandis que Gregor se cache sous un meuble. Elle s'interroge à haute voix sur la situation désormais précaire de la famille, et voit son rêve d'entrer en classe de violon au Conservatoire s'envoler. Elle ne perçoit de la réponse de Gregor qu'un râle animal qui la fait fuir gênée. S'approchant des restes, Gregor ne se trouve attiré que par les mets avariés.

Lorsque Grete sort de la pièce, elle est attendue avec angoisse par ses parents qui l'interrogent sur l'état de Gregor. Une discussion s'ensuit sur les finances de la famille, qui hors quelques maigres économies restées de la faillite du magasin familial et gardées secrètes par M. Samsa, ne reposent que sur le salaire de Gregor, dont il faut désormais se passer. Chacun se propose de trouver de quoi ramener un petit salaire, avec l'espoir de pouvoir prendre des locataires dans une des chambres.

Toujours seul dans sa chambre au long de monotones journées, Gregor rampe au hasard des murs au plafond.

Un après-midi, Mme Samsa et sa fille pénètrent dans sa chambre avec l'intention d'en débarrasser les meubles pour lui faire plus de place. D'abord excitée à l'idée d'être à nouveau en présence de son fils, Mme Samsa se sent de plus en plus mal à l'aise à l'idée de retirer tous ses meubles, qui sont comme la dernière trace de l'humanité de Gregor. Elle aperçoit une grosse tache brune sur le mur et réalise qu'il s'agit de Gregor. Prise de panique, elle s'effondre sur le canapé. Grete se précipite hors de la pièce pour chercher un cordial tandis que Gregor la suit en se frayant maladroitement un chemin au milieu du salon, où Grete l'enferme par mégarde. M. Samsa, de retour de son travail, entre à ce moment précis dans la pièce, et voyant Gregor échappé, le bombarde violemment de pommes. Grete et sa mère sortent de la chambre de Gregor, où M. Samsa réussit à repousser Gregor, sourd aux implorations de sa femme.

### Séquence 3

Dans le salon, après le dîner. Alors que le père somnole, une querelle éclate entre mère et fille au sujet du ménage dans la chambre de Gregor, que Grete considère comme sa prérogative.

Reprenant l'ascendant sur la famille, M. Samsa décide que désormais cette tâche incombera à la nouvelle bonne rendue nécessaire par l'arrivée prochaine de locataires. Dans sa chambre, Gregor, blessé par une pomme lancée par son père, se fait de plus en plus faible, incapable même d'effrayer la bonne.

Un soir, alors que les trois locataires ont demandé à Grete de jouer un peu de violon pour les distraire, Gregor, ému et attiré, pénètre discrètement dans le salon. Les

locataires l'aperçoivent et font immédiatement un esclandre auprès de leurs logeurs avant de se retirer. Grete tire alors froidement les conclusions qui s'imposent : les épreuves infligées par la présence de cet animal en qui elle refuse de voir encore son frère doivent cesser. Il faut s'en débarrasser.

Retourné seul dans sa chambre où il est enfermé, Gregor agonise, et dans un dernier soupir intégralement humain, expire.

Le lendemain matin, au petit déjeuner, la bonne vient fièrement annoncer que « c'est crevé ». M. Samsa congédie sans tarder les locataires et s'apprête à faire de même avec la bonne, tandis que Mme Samsa et sa fille viennent l'entourer de leur affection soumise.

### ACTE III – DANS LA COLONIE PÉNITENTIAIRE

Dans une colonie pénitentiaire, quelque part sur une île d'un pays chaud, avant une exécution. Un officier entreprend de décrire à un voyageur au statut énigmatique le fonctionnement de l'appareil qui sert à l'exécution des condamnés.

Cette machine, conçue et élaborée par l'ancien commandant de la colonie, grave pendant une dizaine d'heures avec une extrême recherche ornementale sur le corps du condamné la sentence prononcée contre lui, avant de l'exécuter. La Loi pénètre ainsi le supplicié jusqu'à l'extase.

L'officier se lance ensuite dans une description lyrique des exécutions du temps de l'ancien commandant, lorsque toute la communauté de l'île se rassemblait pour voir s'effectuer la Justice. Temps désormais bien révolu : le nouveau commandant, insidieusement opposé à cette pratique, fait tout pour la laisser disparaître progressivement. Faute de moyens pour l'entretenir, la machine se détraque peu à peu, et les exécutions se font dorénavant, comme celle qui va avoir lieu, en catimini sur des condamnés auparavant gavés de sucreries par les dames patronnesses de l'île.

Mais l'officier, dernier fidèle de l'ancien commandant et de ses conceptions, conserve un espoir : que le voyageur, par son influence, en louant et admirant la machine et sa justice à la face du nouveau commandant, renverse la situation.

Le voyageur, qui au gré de ses questions a progressivement découvert l'iniquité de la justice rendue par l'officier – le condamné n'a droit ni à un procès, ni à une défense, ni même à une notification du jugement – lui fait part de sa décision de n'en rien faire et de quitter l'île sur le champ.

Comme un dernier accomplissement de son devoir et de sa foi, l'officier libère alors le condamné et prend sa place dans la machine qui, dans un emballement désordonné et en projetant ses rouages alentour, l'exécute brutalement en quelques secondes.

# Les personnages et leurs voix

Lors du travail de composition des actes des *Châtiments*, Brice Pauset a réalisé un travail approfondi sur la personnalité des personnages, un travail d'analyse psychologique permettant de définir les contours vocaux de chacun des acteurs de ces drames.

Tout en gardant les typologies vocales propres à l'histoire de l'opéra, hérité de la *commedia dell arte*, Brice Pauset affine les personnages en leur donnant un profil « kafkaïen ».

## Le Verdict

**GEORG** : baryton léger. Il est le personnage symbole de réussite (son entreprise prospère, il va se marier), son personnage est pourtant incarné par un baryton léger, signe sous-jacent que son accomplissement n'est pas encore complet et qu'une forme de soumission existe encore (on pense notamment au *Don Giovanni* de Mozart, soumis au commandeur, basse).

**LE PÈRE** : ténor de caractère. C'est ici la figure la plus importante de l'acte. Son rôle est confié à un ténor de caractère (tel les héros de Wagner) traduisant ainsi une force dominatrice et écrasante sur le monde qui l'entoure, et notamment de son fils. C'est donc cette puissance de domination qui condamnera le fils au suicide.

**FRIEDA** : soprano. Fiancée de Georg, elle prend ici le rôle de jeune première, dans la définition classique du terme.

## La Métamorphose

**GREGOR** : baryton. Ici encore, comme Georg, c'est un fils qui est mis en scène. Homme rangé, régulier, travailleur, l'existence du personnage semble assez lisse, avant sa métamorphose. La transformation et le nouveau langage de la vermine sera pour le compositeur d'explorer également des modes d'émission vocale différents.

**MONSIEUR SAMSA** : ténor. Comme dans *Le verdict*, la figure paternelle est une figure écrasante, culpabilisatrice, faisant appel à la biographie de Kafka (la redondance des lettres dans le nom Samsa/Kafka en est le signe le plus visible). Ici encore, le rôle est confié à un ténor de caractère, à la voix puissante et dominatrice.

**MADAME SAMSA** : alto. Mère de Gregor, elle incarne le rôle de la mère aimante cherchant jusqu'au bout l'humanité de son fils, au-delà des apparences. Sa sagesse est incarnée par une voix d'alto.

**GRETE** : soprano. Sœur de Gregor, Grete est une jeune fille insouciant. Si, de prime abord elle souhaite s'occuper de son frère, on se rend vite compte que les motivations ne sont pas forcément inspirées par la compassion mais plutôt par ses propres intérêts (pouvoir prendre des cours de violon au Conservatoire notamment). Cette légèreté est incarnée par une voix de soprano.

**GÉRANT** : baryton/basse. Patron de Gregor, il est une figure fugace de la nouvelle, venant réprimander son salarié pour son absence et sa ponctualité mais fuyant immédiatement à la vue de la vermine. Cet entre-deux est donc caractérisé par un baryton-basse, à la fois solide et léger.

**LES TROIS LOCATAIRES** : ténor, baryton, basse. Source de revenus pour la famille Samsa, les trois locataires prennent la chambre attenante de celle de Gregor. Les trois voix choisies (ténor, baryton, basse) incarnent ainsi « une part représentative » de la population.

**LA BONNE** : mezzo-soprano. Personnage secondaire, qui interviendra pour remettre de l'ordre dans la famille Samsa, c'est elle qui annoncera le « c'est crevé », annonçant ainsi le retour à la norme de cette famille où l'anormalité s'était introduite.

**LES CHŒURS** : Brice Pauset a choisi, pour ce deuxième acte d'introduire des chœurs, non pas sur le plateau, mais dans la fosse d'orchestre. Intervenant à plusieurs moments de l'acte, ils incarnent l'étrangeté de cette métamorphose, voix humaine et voix venue d'ailleurs. Brice Pauset y explore toutes les capacités d'écritures de la voix (quarts de ton, bruitages, sons « filtrés » avec la main, etc...)

#### **La Colonie pénitentiaire**

**L'OFFICIER** : baryton. Personnage omniprésent et quasi soliloquant de cet acte, l'officier démontre avec force arguments la merveille qu'est cette machine inscrivant sur son corps avec des aiguilles pendant une dizaine d'heures la loi que le condamné a transgressé. Si la force de persuasion est intense, le compositeur a confié le rôle à un baryton, car malgré toute sa verve, il reste soumis à plusieurs autorités contradictoires : l'ancien commandant, concepteur de la machine, le nouveau commandant, détracteur de la machine, le voyageur qui devra juger du bien-fondé de cette machine et de son utilisation et la machine elle-même qui exerce sur lui une fascination destructrice, car ne pouvant convaincre le voyageur, l'officier se jettera dans les griffes de la machine, qui l'anéantira en quelques secondes.

**LE VOYAGEUR** : ténor. Personnage énigmatique, que l'on suppose être un observateur des Nations-Unies, le voyageur n'intervient dans le monologue de l'Officier que pour poser des questions courtes ou résumer l'idée qu'il vient de longuement exposer. Et c'est pourtant son verdict (cette machine n'est pas « juste ») qui conduira l'officier à sa propre exécution par la machine. C'est donc tout naturellement que le rôle ait été confié à celui qui incarnait l'image du père précédemment, un ténor de caractère.

**SOLDAT** : baryton basse. Ses quelques interventions accompagnent le condamné jusqu'à la machine ou précisent la pensée de l'Officier. Ce rôle secondaire est confié à un baryton-basse.

**LE CONDAMNÉ** : figurant. Ignorant tout de sa condamnation, le condamné fait partie de la démonstration de l'Officier. De la même manière dont la justice de ce dernier le traite, ainsi l'œuvre de Kafka et par extension la musique de Brice Pauset ne lui prête pas la parole.

# Les tessitures

## Voix féminines

Dénominations	Caractéristiques	Rôles emblématiques	Chanteurs emblématiques
Soprano colorature	Voix capable d'agilité dans le suraigu. Pas forcément dénuée de puissance ni de graves.	La Reine de la Nuit ( <i>La Flûte enchantée</i> ), La fée ( <i>Pinocchio</i> de Boesmans)	Nathalie Dessay, Sabine Devielhe, Jodie Devos, Marie-Eve Munger
Soprano léger	Voix souple et à l'aise dans l'aigu.	Susanna ( <i>Les Noces de Figaro</i> ), Dircé ( <i>Médée</i> de Cherubini), Eurydice ( <i>Orphée et Eurydice</i> de Gluck)	Magali Arnault Stanczak, Elodie Fonnard
Soprano lyrique	Voix dotée d'un medium solide mais capable d'agilité dans l'aigu	Fiordiligi ( <i>Così fan tutte</i> ), Mimi ( <i>La Bohème</i> )	Elisabeth Schwarzkopf, Renée Fleming, Patricia Petibon, Véronique Gens, Barbara Hannigan
Soprano <i>lirico-spinto</i> (ou Grand lyrique dans le répertoire français et allemand)	Grande voix puissante et corsée dans le medium, capable d'alléger un son aigu.	Aida, Tosca	Leontyne Price, Renata Tebaldi, Irina Lungu, Tatiana Monogarova
Soprano dramatique	Voix très étoffée et puissante, dotée d'une solide assise dans le grave et d'aigus percutants.	Isolde, Brünnhilde ( <i>Le Ring</i> ), Electra	Brigit Nilsson, Waltraud Meier, Evelyn Herlitzius, Sabine Hogrefe
Mezzo-soprano colorature	Graves chaleureux et aigus agiles	Cenerentola, Chérubin ( <i>Les Noces de Figaro</i> )	Anne-Sofie von Otter, Magdalena Kozena, Stéphanie d'Oustrac, Cecilia Bartoli, Marianne Crebassa
Mezzo-soprano dramatique	Medium consistant, aigu généreux, voix plus large et plus puissante	Carmen, Amneris ( <i>Aida</i> )	Christa Ludwig, Sylvie Brunet-Grupposo, Gaëlle Arquez
Contralto	Voix féminine grave et profonde	Erda ( <i>Le Ring</i> )	Marie-Nicole Lemieux, Nathalie Stutzmann

## Voix masculines

Dénominations	Caractéristiques	Rôles emblématiques	Chanteurs emblématiques
Contre-ténor	Voix très aigue, uniquement en voix de fausset	<i>Jules César</i> de Haendel, <i>Ruggiero (Alcina)</i> de Haendel)	Andreas Scholl, Bejun Mehta, Philippe Jaroussky
Haute-contre	Ténors aigus au timbre doux et élégant	Orphée ( <i>Orphée et Eurydice</i> de Gluck, version française)	Marc-Antoine Charpentier, Paul Agnew, Gerard Lesne Cyril Auvity, Sam Boden, Reinould Van Mechelen
Ténor léger	Voix souple et agile, capable de demi-teintes dans l'aigu.	Almaviva ( <i>Le Barbier de Séville</i> )	Luigi Alva, Taylor Stayton
Ténor de caractère	Timbre clair, pas forcément beau, tempérament de comédien.	Mime ( <i>Le Ring</i> ), Le Capitaine ( <i>Wozzeck</i> )	Gerard Stolze, Florian Simson
Ténor lyrique	Voix solaire et brillante, dotée d'une bonne assise dans le medium.	Tamino ( <i>La Flûte enchantée</i> ), Alfredo ( <i>La Traviata</i> )	Julian Pregarrien
Ténor <i>lirico-spinto</i> (ou Dramatique dans le répertoire allemand)	Voix puissante au timbre plus corsé.	Otello, Radames ( <i>Aïda</i> ), Sigmund ( <i>Le Ring</i> )	Placido Domingo, John Vickers, Jonas Kaufmann, Roberto Alagna, Bryan Himmel
<i>Heldentenor</i> (ténor héroïque)	Timbre solide, timbre presque barytonal, grande endurance.	Tristan ( <i>Tristan et Iseut</i> ), Siegfried ( <i>Le Ring</i> )	Lauritz Melchior, Daniel Brenna, Ziegfried Jerusalem
Baryton lyrique	Voix souple et chantante capable de demi-teintes dans l'aigu.	Rigoletto ( <i>Rigoletto</i> )	Dietrich Fischer-Diskau, Leo Nucci, Thomas Hampson
Baryton de caractère	Voix moins belle, au timbre mordant et autoritaire.	Alberich ( <i>Le Ring</i> ), Pizzaro ( <i>Fidelio</i> )	Gustav Neidlinger, Günter von Kannen, Nicolas Folwell
Baryton-basse	Timbre de basse, mais tessiture de baryton et grande autorité.	Wotan ( <i>Le Ring</i> ), Figaro ( <i>Le Barbier de Séville</i> )	Thomas Bauer, Matthias Goerne, Stéphane Degout
Basse bouffe	Voix expressive et volubilité comique	Bartolo ( <i>Le Barbier de Séville</i> ), Le roi Morphée ( <i>Little Nemo</i> )	Tiziano Bracci, Carlo Lepore
Basse chantante	Couleur sombre mais élégiaque	Sarastro ( <i>La Flûte enchantée</i> ), Basilio ( <i>Le Barbier de Séville</i> )	Laurent Naouri, Franz Josef Selig
Basse profonde	Couleur noire et abyssale	Hagen ( <i>Le Ring</i> )	Hans-Peter König, Christian Hübner



#### SOURCE

Site musicologie :

<https://www.musicologie.org/sites/o/opera.html>

Site ResMusica :

<https://www.resmusica.com/2017/11/16/les-decors-dopera-a-la-fin-du-xviiiie-siecle-et-au-debut-du-xixe-siecle/>

*Guide de l'opéra*, collection « Les indispensables de la musique », éditions Fayard, 2001.

# Qu'est-ce que l'opéra contemporain ?

Apparu pendant la seconde moitié du XXe siècle, l'opéra contemporain entre toujours dans la définition classique de l'opéra. Il demeure un drame lyrique théâtral, orchestral, chanté – en tout ou en partie – et parfois dansé. Le tout étant bâti à partir d'un livret écrit par un librettiste.

Toutefois, la forme opératique a beaucoup évolué depuis ses prémices, notamment depuis le premier opéra recensé à ce jour, *Orfeo* de Monteverdi qui fut joué en 1607 à Mantoue.

Suivant les siècles et les mouvements artistiques, l'opéra a recouvert différents genres qui se déclinent suivant les époques, les principaux étant :

- **L'opéra-ballet** : apparu au XVIIIe siècle, genre de spectacle lyrique avec des actes aux histoires distinctes et des passages dansés importants (*les Indes Galantes*, Rameau, 1735).
- **Le Singspiel** : terme apparu au XVIIe siècle, faisant suite à l'opéra baroque. C'est une forme de théâtre en langue allemande, comparable à l'opéra-comique, alternant texte parlé et chanté (*Die Jagd*, J.A. Hiller, 1770)
- **L'opera seria** : apparu au début du XVIIIe siècle en Italie, ce genre puise ses sujets dans la mythologie ou l'histoire ancienne, ne laissant pas de place au comique. Ses thèmes sont moralisateurs, exaltant la justice des dieux et des souverains. Alternant récitatifs (pour faire avancer l'action) et arias (pour exalter les émotions), il permet notamment de développer l'art du *bel canto* italien (*Tamerlano*, Haendel, 1724).
- **L'opera buffa** : les prémices de ce genre apparaissent au début du XVIIIe siècle en Italie. Héritier de la commedia dell'arte, il s'oppose au caractère exclusivement sérieux de l'*opera seria*. Il représente une œuvre lyrique contenant des éléments et des personnages comiques. Des sujets nobles sont toutefois apportés à compter de 1760 et il devient le terme générique de nombreux genres opératiques : *opera semiseria*, *dramma giocoso*... (*Don Giovanni*, Mozart, 1787)
- **L'opéra-comique** : genre lyrique apparu au XVIIIe siècle où alternent les dialogues parlés et les pages musicales (chant, danse, orchestre). L'usage du parlé est imposé dans ce genre et il tient le terme « comique » de son origine qui remonte aux vaudevilles et comédies tournant en dérision les spectacles et sujets donnés à l'Opéra. Il peut aborder toutefois des sujets très sérieux voire des drames (*Carmen*, Bizet, 1875).
- **Le grand opéra** : type d'opéras français du XIXe siècle, ses sujets sont épiques ou historiques et il fait appel à de nombreuses masses chorales et mises en scène grandioses ainsi qu'à un chant puissant et déclamé en opposition au *bel canto* (*La Vestale*, Spontini, 1807)
- **L'opéra bouffe** : sans rapport avec l'*opera buffa*, ce genre est initié par Offenbach à la fin du XIXe siècle et désigne des œuvres à caractère parodique aux sujets légers voire débridés (*La Belle Hélène*, 1864).

Aujourd'hui, l'opéra contemporain reprend – à l'image de la danse contemporaine avec la danse classique et moderne – ces formes d'expression artistique, renouvelant les classiques et/ou s'inspirant de ce qu'ils ont apporté techniquement, culturellement et artistiquement à cet art complet. Recouvrant la multitude des courants esthétiques,



piochant dans ce qu'ont à offrir d'autres disciplines comme la littérature, la danse, le théâtre, les arts plastiques, le cinéma, la musique contemporaine, l'opéra contemporain peut s'exprimer à travers un langage libre, décodifié, sorti des mouvements artistiques ou traditions définies. Il représente l'imaginaire de tous les possibles.

Au-delà des différentes formes d'opéras, la musique se métamorphose au fil des siècles : de nouveaux instruments apparaissent pour laisser la place à des univers musicaux qui diffèrent les uns des autres et influent sur les œuvres opératiques (cf. la frise proposée en annexe que vous pourrez retrouver en suivant le lien suivant <http://jaidumalachanter.fr/fresque.htm>).

## De nouveaux instruments pour l'ère contemporaine

Les compositeurs du début du XXe siècle cherchent à sortir des systèmes classiques de leurs prédécesseurs, dont le système tonal – permettant de construire une mélodie, les notes et accords étant structurés autour d'une tonique. Avec Debussy ou Moussorgski, l'harmonie est déstructurée. On parle de système modal – toutes les notes sont sur un pied d'égalité – ou encore de dodécaphonisme. Cette nouvelle école sera largement développée par Arnold Schönberg amenant les fondements de la musique sérielle qui permet de composer des œuvres atonales, sans note de référence. La multiplicité des modulations entraîne une perte de repères, il n'y a plus de mélodie à proprement parler. Différentes formes de langages vont coexister en plus de la musique sérielle : la musique répétitive de Steve Reich, la musique expérimentale de John Cage ou encore la musique électroacoustique de Pierre Henry. Ce sont les musiques dites « savantes ».

La recherche se fait tant dans l'invention de nouvelles sonorités que dans celle de nouvelles structures musicales et ces différents styles musicaux vont voir le jour grâce notamment à l'invention d'instruments, pour beaucoup électroniques.

Dans cette dynamique est inventé en 1919 le thérémine par le russe Lev Sergueïevitch Termen dont suivra le rhythmicon, le clavier produit jusqu'à 16 rythmes simultanément. Il ouvre la possibilité de s'affranchir complètement du système tonal. Friedrich Trautwein fabrique le trautionium en 1930 dont le son sera largement repris dans la bande-son du film *Les Oiseaux* d'Hitchcock. Il fait également l'objet de concertos et concertinos : *Concertino pour trautionium et cordes* (1931) de Paul Hindemith, deux concertos pour trautionium en 1939 et 1952 par Harald Genzmer.

Au Festival de Donaueschingen (1926), Jörg Mager présente le sphaerophon (ou elektrophone) qui sera utilisé pour les représentations des opéras de Wagner à Bayreuth deux ans plus tard.

Maurice Martenot invente un instrument notoire en 1928, encore utilisé aujourd'hui, les ondes Martenot, repris par de nombreux compositeurs tels que Varèse, Honegger, Jolivet... Si vous souhaitez en connaître davantage sur les possibilités de cet instrument, nous vous invitons à regarder la vidéo sur le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=v0aflcF0-ys>

Ces prémices modernes de l'époque contemporaine sont les tâtonnements de nouvelles expériences musicales qui vont se déployer pendant la seconde moitié du XXe siècle. Ce changement s'opérera d'autant plus vite qu'il se corrèle d'une évolution

SOURCE

<https://artisteaudio.fr/instrument-electromecanique/>

<http://classic-intro.net/introductionalamusique/vingtieme3.html>

technologique rapide et colossale. Les compositeurs sortent des sentiers battus pour exprimer leur créativité sans barrière.

Affranchie des codes, la musique actuelle offre toute liberté. Ainsi, il est possible, dans le cadre d'une nouvelle composition, de créer ses propres instruments de musique, quel qu'il soit.

## Qu'en est-il des créations instrumentales du compositeur Brice Pauset ?

Très influencé par la période baroque, Brice Pauset s'inspire dans ses compositions de tout le répertoire musical depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Pour parfaire son travail, il aime créer ses propres instruments de musique, en établissant des plans d'anciens instruments par exemple, en fabriquant ses propres clavecins.

L'opéra *Les Châtiments*, qu'il travaille depuis trois ans, ne fait pas exception. Dans une volonté de recréer l'environnement sonore de l'époque de Kafka et d'immerger au mieux le spectateur dans l'ambiance burlesque et terrifiante de ses nouvelles, le compositeur a cherché des instruments pour arriver à ses fins : on peut entendre le bruit d'un bouchon de bouteille qui saute, des crecelles qui accentuent le malaise d'une situation, des ventouses actionnées dans des bassines d'eau pour faire des bruits de suctions et recréer le bruit des pattes d'un insecte qui se déplace sur le mur, la cloche et les cliquetis caractéristiques du tramway pragois de l'époque...

# Autour de l'œuvre

Les œuvres de Kafka semblent très liées à ses expériences et à son vécu. Ainsi, à travers les personnages de ses ouvrages, on retrouve cet homme sensible, réservé, et constamment en lutte contre le système auquel il a dû, par nécessité de conformisme, s'acclimater.

Afin de mieux comprendre et analyser l'ensemble de ses écrits, notamment la trilogie *Les Châtiments*, il est important de revenir sur l'histoire personnelle de l'écrivain où le sentiment de culpabilité nervure les trames de manière très récurrente.

## Le procès du père

Franz Kafka fait transparaître une dualité profonde avec son père dans sa *Lettre au Père* qu'il écrivit en 1919. Celle-ci ne fut jamais remise à son destinataire, suite au refus de sa mère de la transmettre, et sa publication eut lieu de manière posthume, en 1952. Cette lettre d'une centaine de pages est considérée aujourd'hui comme un élément essentiel à la compréhension de l'œuvre de cet écrivain. Elle retrace le conflit intérieur mené par celui-ci à l'encontre de ce père qu'il admirait pour sa force et son ancrage dans les valeurs sociales et réprouvait dans un autre temps pour sa figure effrayante et dominatrice. Il naît dans le for intérieur de ce fils incompris, un besoin irrépressible de s'exprimer, de justifier son caractère et ses intérêts, qu'il ne peut assouvir face à cette image autoritaire dont il cherche en vain l'approbation. En résulte un sentiment de culpabilité permanent. Avec une piètre image de lui-même, un manque d'affirmation, Kafka reproche à ce père de l'avoir tant dévalorisé, d'avoir quadrillé son existence de règles infondées et de l'avoir ainsi avili à son consentement de manière permanente.

Juriste le jour, écrivain la nuit, il doit ce manque d'épanouissement à l'éducation stricte qu'il a reçue. Dans son impossibilité d'exprimer sa passion, il est contraint de vivre comme un parasite subsistant aux crochets de la société. On retrouve ce mal-être pleinement métaphorisé et épanché dans *La Métamorphose*.

Ce complexe au père clairement exprimé dans sa lettre met en lumière un thème récurrent dans ses œuvres. Ainsi, la justice, la loi, la victime, la condamnation et la culpabilité demeurent les clés de voûte de la pensée kafkaïenne. Cette dernière se démarque de celles de ses contemporains en ce sens que le châtiment ne trouve pas de matière à être justifié ; il existe, s'abat injustement sur l'individu sans autre forme de procès. Venu d'une autorité supérieure, invisible, il est impossible à déraciner.

Si vous souhaitez lire la *Lettre au Père* de Franz Kafka afin de cerner au mieux l'esprit de cet écrivain, nous vous invitons à suivre ce lien :

[http://www.pilefacebis.com/sollers/IMG/pdf/kafka\\_lettre\\_au\\_pere.pdf](http://www.pilefacebis.com/sollers/IMG/pdf/kafka_lettre_au_pere.pdf)

### POUR ALLER PLUS LOIN

D'autres écrivains ont cherché à mettre en avant cette idée de sentence inéluctable mise en place cette fois par une autorité supérieure bien définie.

Victor Hugo dans son recueil de poèmes satiriques *Les Châtiments*, se fait la voix du peuple contre les prises de pouvoir napoléoniennes. Il dénonce notamment deux crimes : le dix-huit Brumaire et le coup d'État du 2 décembre 1851.

En 1867 est publiée l'œuvre intégrale, *Crime et Châtiment*, de Fiodor Dostoïevski qui retrace les meurtres commis par un jeune étudiant de Saint-Petersbourg sans le sou et de la spirale émotionnelle culpabilisante qui va s'ensuivre, l'amenant aux aveux.

## Faut-il en rire ?

La difficulté que Kafka avait à se détacher de l'autorité paternelle semble peser sur sa vie et se retrouve dans ses écrits. Toutefois, si ses ouvrages sont noirs, ils n'en sont pas moins traversés par un humour presque insaisissable.

Dans son *Journal*, l'écrivain raconte que lorsqu'il a lu *La Métamorphose* à son ami Max Brod, le fou rire ne les a pas quittés tout au long de la lecture. Même schéma lorsqu'il a commencé à lire les premières pages du *Procès* à ses amis. Y aurait-il un décalage entre leur manière d'entendre ce récit et le nôtre ? L'humour varie-t-il suivant les cultures ? Les époques ?

### Où dénicher l'humour ?

Si les écrits de l'écrivain pragois sont crus et dénués de compassion, c'est dans cette réalité froide que se cachent les éléments comiques et ironiques. Amateur de cinéma muet, Kafka cherche à retranscrire dans ses œuvres cette violence physique volontairement exagérée qu'il retrouve dans les films de l'époque : de l'humour *slapstick*, populaire dans le cinéma burlesque américain de la première moitié du XXe siècle. De Chaplin à Beckett, le rire fait toujours ressortir une part de cruauté. Les situations, les personnages les plus tragiques sont aussi les plus drôles, celles et ceux qu'on se remémore le mieux. La frontière entre le rire et l'épouvante est alors très mince.

Humour tragique et sanglant, la mise en scène des *Châtiments* de David Lescot ne laisse pas le mal et la monstruosité être ignorés. Ils prennent les devants de la scène pour, à l'image des intentions de l'auteur originel, révéler les réalités cachées au grand jour. Et plutôt que de pleurer ou rougir, il vaut mieux en rire parce que « rien n'est sérieux en ce bas monde que le rire » (Gustave Flaubert).

### POUR ALLER PLUS LOIN

Le *slapstick* avait déjà été utilisé dans la littérature par le passé comme dans *La Comédie des erreurs* de William Shakespeare par exemple.

En France, le cinéma s'en est aussi inspiré. L'acteur Pierre Étaix a beaucoup emprunté au *slapstick* et partagé ce travail avec le réalisateur Jacques Tati.

### Ne plus douter

Ce doute à en rire s'explique notamment par la difficulté qu'il existe d'interpréter une œuvre littéraire, comme toute œuvre artistique. Si pour un écrit, plusieurs interprétations sont souvent possibles, pour ceux de Kafka le choix d'une interprétation est toujours incertain. Albert Camus notera que « C'est le destin, et peut-être la grandeur de cette œuvre que de tout offrir et de ne rien confirmer. »

Pour *Les Châtiments*, par exemple, il peut être fait de nombreuses analyses : psychanalytiques, théologique ou encore prophétique. Cette dernière sera particulièrement mise en avant dans cette œuvre artistique contemporaine.

## Des thèmes comiques aux châtiments

### LA CONFUSION DES ESPÈCES

*La Métamorphose* traduit une totale confusion des espèces. On retrouve de l'humain dans l'animal, de l'animal dans l'humain.

Tout d'abord, il existe un réel décalage entre les réactions purement humaines de Gregor et sa condition animale. Malgré sa transformation, il cherche à se lever, aller au travail, continuer à vivre normalement, recevoir la même considération qu'avant. Sa préoccupation première ne se pose pas tant dans sa nouvelle physionomie qu'il prend avec indifférence et presque ironie, mais dans la gêne que cela va engendrer dans son quotidien, la peur du retour de son employeur. Son dévouement à la vie active et sociétale l'en fait oublier toute considération pour lui-même.

Dans une dynamique inverse, les êtres humains qui l'entourent ont, face à ce changement, des réactions irraisonnées, impulsives et façonnées par le dégoût. Rage, cris, violences, fuites, Gregor est vu comme un parasite qu'il est tout bon de condamner à la famine. La famille en vient plus à se soucier de ses nouveaux locataires, étrangers, qu'à ce fils et frère qui cherche encore à satisfaire son bien-être.

Comment distinguer l'homme de la bête ?

### LA MACHINE ET LE VIVANT

Kafka aime jouer sur la confusion qu'il peut y avoir entre la machine et le vivant.

Dans sa nouvelle *Dans la colonie pénitentiaire*, la machine monstrueuse conçue par l'homme possède une part d'intelligence humaine et d'individualité. Elle est capable d'imprimer dans la chair de chaque pénitent le crime qu'il a commis et ce n'est qu'une fois que la leçon est apprise qu'elle « décide » de mettre fin à leurs jours. Il lui est également possible de mettre, elle-même, fin à ses jours, puisque lorsqu'elle est en charge de tuer le dernier homme à croire encore à sa valeur (le soldat), elle s'autodétruit. En ce sens, elle se fait la métaphore d'une autorité supérieure.

Par effet de miroir ou dans une volonté de l'écrivain de confondre homme et machine comme il aime confondre homme et bête, les personnages de ses écrits se trouvent parfois mécanisés, sans libre arbitre. Dans *La Métamorphose*, le comique trouve une partie de son fondement dans la répétition presque reptilienne des gestes des membres de la famille de Gregor face à cet intrus. Grete ouvre la fenêtre à chaque fois qu'elle entre dans la chambre, la mère s'évanouit à la vue de son « fils », le père entre en colère dès qu'il le voit et tente de l'atteindre en lui jetant tout ce qui lui passe à portée de main. Entre autres, les sous-locataires opèrent des gestes parfaitement synchrones, à l'image de simples automates.

## Une œuvre aux accents prophétiques

Selon Walter Benjamin, Kafka est un prophète ressentant l'avenir comme une punition. Son œuvre *Dans la colonie pénitentiaire* se ferait préscience de l'Europe du milieu du XXe siècle qui s'est fait l'hôte du goulag soviétique et des camps d'extermination nazis – les trois sœurs de l'écrivain furent assassinées à Auschwitz. Par ailleurs, la littérature kafkaïenne fut, pour sa position défiante de l'autorité, brûlée sous l'occupation nazie et interdite dans les pays socialistes de l'époque.

Dans *Le Verdict*, *La Métamorphose* ou *Dans la colonie pénitentiaire*, les pères comme la machine de torture sont des personnages déçus, devenus inutiles. Cette génération vieillissante va préférer sacrifier ses enfants plutôt que d'aider à construire cet avenir qu'ils ne verront pas.

Les pères par jalousie, non acceptation de leur état vieillissant, rabaisent leur fils afin de rester l'incarnation de l'autorité et de la loi. Dans chacun des deux premiers ouvrages, ils mènent de manière différente leurs fils au suicide pour reprendre l'ascendant, ou sur l'entreprise familiale, ou sur la famille elle-même. La machine, quant à elle, dans un refus inexprimé d'être laissée à l'abandon, de perdre son autorité, s'autodétruit.

On peut retrouver dans cette incapacité à déléguer, laisser la place à une autorité nouvelle, la tendance du capitalisme actuel, où les patrons des grandes entreprises ne parviennent pas à céder l'empire qu'ils ont construit. Cette richesse ne pourrait, en effet, rester pérenne si l'on amorce un changement face à la crise écologique actuelle.

Au-delà, ces trois nouvelles mettent en exergue le contrôle que peut exercer la puissance étatique sur le corps de l'individu, sa condition, et son omniprésence, son intrusion quotidienne, dans son existence.

# Analyse des œuvres littéraires

## La sentence irrévocable

Dans la nuit du 22 au 23 septembre 1912, Kafka écrit *Das Urteil* (*Le Verdict*) d'une traite qui sera publié en 1913 dans l'almanach *Arkadia* de son ami Max Brod. Une attention est particulièrement adressée à son inspiratrice Felice Bauer, sans laquelle cette histoire n'aurait pu voir le jour : « Je lui dois indirectement d'avoir écrit l'histoire. » Si le protagoniste est perdu dans l'ouvrage, c'est essentiellement à cause de sa fiancée.

Cette nouvelle brève et dense, marque un tournant dans l'histoire littéraire de l'écrivain. Son écriture autrefois habitée par le fantastique se retrouve dans ce récit limpide, dépouillée, et cherche à retranscrire un réalisme profond et suffoquant.

Chaque mot de ce père tout-puissant malgré son apparence sénile amène à la sentence, sans issue, de mort proférée à l'encontre de son fils. Alors que jusque-là, les thèmes de jugement, procès et châtiment, restaient sous-jacents dans ses écrits, *Le Verdict* les fait éclater au grand jour, sans pitié apparente, dans les termes les plus crus. Ils vont, avec la maturité de l'écrivain, devenir incontournables et façonner ses œuvres.

## Révolte contre le système

La bête qui prend forme dans *La Métamorphose*, loin d'être la simple image d'un phénomène surnaturel dénote d'un mal-être profond. Elle exprime par son anormalité et le dégoût qu'elle suscite le sentiment de révolte qui habite Gregor Samsa contre la société, le monde du travail et le non-sens de son existence. Cette mutation, loin de causer l'étonnement n'amène que terreur et menaces. L'écrivain cherche à montrer que la cruauté ne vient pas de la métamorphose en elle-même mais de l'indifférence voire de l'hostilité de l'entourage face à ce changement.

Kafka, héritier des Lumières, remet ici en question les promesses des humanistes du XIX<sup>e</sup> siècle. L'Homme s'est fait happer par les rouages de l'argent et du progrès, au détriment de toute valeur altruiste et philosophique. Au lieu de s'émanciper par son esprit, il s'est fait asservir par son travail, ses envies, ses besoins et l'égoïsme que le monde moderne lui a construit : l'Homme de l'Avoir a oublié d'Être.

Dans cette continuité kafkaïenne l'aliéné n'évolue plus dans un monde humain mais l'humain subit un monde d'aliénés. Gregor, sans perdre sa conscience se déplace comme un insecte, son corps ne lui répond plus, sa voix se change, devient de moins en moins humaine alors que ce ne sont que gentillesse et désintéressement qui l'habitent. La porte lui est pourtant fermée. On lui refuse de s'intégrer, de l'aimer, il devient une gêne à éliminer et ceux qui le chérissaient pour ce qu'il rapportait, ne lui rendent finalement que cruauté.

## Totalitarisme machiavélique

Écrite en 1914, aux premières lueurs de la Première Guerre mondiale, *Dans la colonie pénitentiaire* fait écho à la négligence faite aux droits de l'homme. Dans ce modèle totalitaire, on retrouve le commandant, technocrate en désaccord avec le système mais restant inactif, et le soldat, docile et sans réflexion propre qui s'adapte au système pour en devenir à son tour une victime. Il n'y a pas de jugements équitables, voire pas de jugements du tout. Les prisonniers sont condamnés, ne peuvent se défendre et ne prendront conscience de l'ampleur de leur faute qu'au moment de leur exécution. La

machine à l'origine de cette cruauté incarne la Loi. Nul ne sait d'où elle vient car bien qu'elle soit arbitraire et nécessaire au système, nul ne sait ce qu'est la loi. Cette Loi fait écho à une puissance bureaucratique qui ne supporte pas la critique, une autorité suprême qui a le pouvoir d'affirmer toute sa puissance car elle n'a pas de visage, on ne peut pas la localiser. Elle paralyse ainsi toute rébellion et gouverne par la terreur.

L'étranger, par son regard neuf et objectif, remet tout ce dispositif en question et l'absurdité de son fonctionnement. Il permet de prendre du recul sur la situation et représente un point de relativité qui penchera dans la balance à l'issue du récit.

Inspiré par le roman d'Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, Kafka glisse aussi de son expérience dans ce récit : sur cette île où tout n'est que souffrance, c'est son mal-être qui est retranscrit. Selon lui, écrire est une souffrance, ne pas écrire en est une autre.



## Note d'intention de mise en scène

*Strafen* rassemble trois textes de Kafka qu'il liait lui-même sous le titre de « Châtiments ». On peut les voir comme des œuvres de la faute et de la punition, des variations sur la culpabilité.

Les deux premières œuvres (*Le Verdict* et *La Métamorphose*) se situent dans un appartement, la troisième (*La Colonie pénitentiaire*) dans une carrière, devant une machine exécutant les peines capitales. Cette alternance entre l'intérieur et l'extérieur découpe la scénographie de notre opéra kafkaïen : un même appartement pour les deux premiers actes, et un changement de décor pour le troisième : la machine elle-même, qui occupe tout l'espace.

Avec l'appartement de la première partie on montrera l'enfermement dans l'intérieur bourgeois, qui est enfermement à l'intérieur des familles. Trois pièces en enfilade, séparées par des cloisons. On peut songer à certaines perspectives du peintre danois du tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, Vilhelm Hammershøi : intérieurs gris ou verdâtres, cadres découpés par les portes, les fenêtres, tableaux de maisons vides ou personnages en solitude, peints comme des natures mortes, anticipant déjà sur les scènes dépeintes par l'Américain Edward Hopper.

L'appartement dans cette première partie est montré en coupe latérale. Les trois pièces sont séparées par des cloisons et montées sur une plateforme mobile. Ainsi on peut décentrer la vision du spectateur : tantôt c'est le salon qui occupe le centre de la scène, tantôt la chambre. Lorsque l'on se rend du salon à la chambre du père dans *Le Verdict*, c'est la chambre qui avance, et non le personnage qui se déplace. L'espace qui semblait familier devient ici étranger, comme halluciné, représenté comme vu à travers le prisme d'un œil intérieur.

Dans *la Colonie pénitentiaire*, la machine qui occupe tout le récit (description puis mise en action), occupe aussi toute la scène. C'est une sorte de castelet monstrueux, qui finira par détruire le personnage du Commandant qui lui vouait un culte, sur un mode bien moins sophistiqué que celui qu'il avait jusqu'ici exposé.

L'écriture de Kafka touche un comique très particulier, une sorte d'humour tragique, un rire qui se déclenche sur fond de désespoir. La monstruosité des dispositifs et des situations qu'il explore n'exclut pas le burlesque. Gregor Samsa, transformé en insecte, se préoccupe surtout de savoir quel train il pourra attraper pour commencer sa tournée de représentant de commerce. La machine de la *Colonie pénitentiaire*, censée inscrire pendant douze heures, avec force fioritures, la sentence sur le corps du supplicié, se met effectivement en marche et écrabouille purement et simplement son utilisateur. Il y a là une sorte d'humour sanglant, un goût pour le gag et le grand guignol qui déclenche un rire irrésistible.

C'est cette coexistence du burlesque le plus outré et du désespoir prophétique que nous voudrions faire exister.

La transformation de Gregor Samsa prend l'apparence terrifiante d'un corps soumis à des mutations, celles causées par des radiations. On songe aux conséquences de tel désastre sanitaire ou industriel de l'époque contemporaine. Le visage du chanteur reste visible, mais son corps est enserré dans un ensemble de prothèses comme autant d'excroissances, certaines rappelant les membres, antennes, pinces d'un insecte.

La machine de la *Colonie pénitentiaire*, loin de rester invisible comme lors de certaines adaptations (celle de Matthias Langhoff au Théâtre de la Ville par exemple, en 1996),

est ici exhibée, exposée. C'est son fonctionnement qui produit l'effet d'attente et la catastrophe, au sens littéralement dramaturgique.

Ce que nous visons, et que la musique de Brice Pauset, à la fois mentale et imagée, permet de créer, c'est un ensemble de représentations si frappantes qu'elles provoquent le rire de la surprise. Et cette surprise est celle que nous devrions ressentir face à notre propre condition. Pour représenter Kafka, je crois qu'il faut être littéral, montrer les choses, non pas essayer de les abstraire ou de les occulter. Car le fonctionnement de son écriture, comme celui de la machine de la *Colonie*, obéit à une précision mécanique, technique, implacable. Et en les voyant, en observant leur fonctionnement, on accède à un autre degré de réalité, celui des structures, des mécanismes inapparents et profonds.

C'est le parti-pris de cette mise en scène, qui mêle le burlesque au tragique : toucher un réalisme qui ne soit pas celui des apparences, mais des réalités cachées.

## Le metteur en scène

### David Lescot

Son écriture comme son travail scénique mêlent au théâtre des formes non-dramatiques, en particulier la musique, la danse ainsi que la matière documentaire.

En 2014, il crée *Nos Occupations*, à la Filature de Mulhouse, où il est associé, puis au théâtre de l'Union à Limoges et au Théâtre de la Ville à Paris. La même année a lieu au Monfort *Ceux qui restent*, qu'il met en scène à partir d'entretiens réalisés avec Wlodka Blit-Robertson et Paul Felenbok, qui vécurent enfants dans le ghetto de Varsovie. Le spectacle obtient le Prix de la Meilleure création en langue française du Syndicat de la Critique, et est repris au Théâtre de la Ville en mars 2015, puis en tournée. Il est publié aux Editions Gallimard.

En 2015, il crée dans le cadre de l'aménagement des rythmes éducatifs *J'ai trop peur*, un spectacle à destination du jeune public sur l'entrée en sixième. Il monte en 2011 son premier opéra : *The Rake's Progress* de Stravinsky à l'Opéra de Lille. Suivent en 2013, *Il Mondo Della Luna* de Haydn à la MC93-Bobigny, avec les chanteurs de l'Atelier lyrique de l'Opéra Bastille, puis en 2014 ***La Finta Giardiniera* de Mozart de nouveau à l'Opéra de Lille puis à l'Opéra de Dijon, avec Emmanuelle Haïm.**

Il a mis en scène cette année à l'Opéra de Lille la création lyrique contemporaine du compositeur Gérard Pesson *Les Trois Contes*, qui a reçu le Prix de la meilleure création musicale.

David Lescot est membre fondateur de la Coopérative d'écriture, qui regroupe 13 auteurs. Les pièces de David Lescot sont publiées aux Éditions Actes Sud-Papiers. Elles sont traduites, publiées et jouées en différentes langues.



©DR

# La scénographie et les costumes

## MISE EN SCÈNE

David Lescot

## DÉCORS

Alwyne De Dardel

## COSTUMES

Mariane Delayre

Adaptation de trois œuvres littéraires distinctes mais se rattachant à un thème identique, la scénographie des *Châtiments* s'est attachée à créer un lien entre les différentes scènes et à nous projeter, notamment à travers les deux premiers actes, dans le décor bourgeois du début du XXe siècle. En effet, la volonté de l'équipe artistique est de maintenir une cohérence d'ensemble forte entre ces trois pièces et, pour cela, de nous faire évoluer dans l'univers contemporain de l'écrivain afin de l'y retrouver. À l'image de son écriture, l'idée est de partir d'une esthétique et d'une imagerie réaliste et d'y incorporer au fur et à mesure des éléments dissonants, discordants, permettant d'analyser cette réalité mais également de changer d'univers. Du familier, on aboutit à l'étrange sans pouvoir quitter toutefois la réalité du monde qui nous entoure.

Une des caractéristiques de cette scénographie se situe dans la volonté de montrer une alternance intérieur/extérieur tout en restant au sein d'un univers clos, duquel on ne peut s'échapper. En effet, si les deux premiers actes se déroulent dans des appartements bourgeois, le dernier se passe sur une île, portion de terre limitée par l'océan. Chacune des actions se déroule sous le joug d'une autorité supérieure démesurée, visible ou non, qui s'insinue dans le décor pour y emprisonner, étouffer, écraser, les personnages.

## Acte I et Acte II

### UNE PEINTURE KAFKAÏENNE

Les deux premiers actes prennent place dans un espace commun, dans le style des peintures danoises de l'époque de Kafka comme celles de Vilhelm Hammershoi. Ces peintures représentent très bien cet univers kafkaïen en ce sens qu'elles représentent avec objectivité les intérieurs du début du XXe siècle. On sort alors du mouvement expressionniste qui cherche à nous faire ressentir comment l'individu, de manière intrinsèque, perçoit les choses qui l'entourent, pour revenir à une réalité toute simple, brute, dénuée d'interprétation. Les êtres humains sont représentés comme des natures mortes, se positionnant dans des univers domestiques, quotidiens. Les tons sont gris/vert, sans gaieté apparente, passés, presque ternes. Pourquoi peindre des paysages aussi neutres ? Dans quel but ? Ils provoquent en nous un sentiment d'inquiétude mais aussi nous intriguent, faisant écho aux débuts de chaque texte de cette trilogie littéraire. Ils permettent également de mettre en exergue les sentiments de culpabilité, les troubles et l'horreur déguisée qu'il existe dans les familles, derrière les apparences. C'est dans cette atmosphère familière et peu enchanteresse que vont évoluer les personnages pour les scènes du *Verdict* et de *La Métamorphose*.



Vilhelm Hammershoi, *Interior*.



Ida Lorentzen, *Nostalgia*.

### LE DÉBUT AVEC LA MÉTAMORPHOSE

À l'origine, le scénographe David Lescot a débuté sa réflexion scénographique autour de l'œuvre *La Métamorphose*. Étant induite par le texte, il a été imaginé un appartement en plan de coupe divisé en trois pièces avec, en son centre, la chambre de Gregor, point d'ancrage du début du récit.

La volonté de la mise en scène est de dépeindre l'enfermement de l'intérieur bourgeois de l'époque tout en gardant une vue d'ensemble sur les différentes pièces qui vont être visitées par les personnages. Ces dernières seront mises en avant par l'éclairage de façon à décentraliser la vision du spectateur suivant l'évolution des scènes (ex : passage du salon à la chambre).



*La Métamorphose*, Séquence 1 - scène 1. Appartement de la famille Samsa : Salon, chambre de Gregor et chambre de Grete.

Depuis la salle, on englobe alors l'ensemble du décor, on accède à chaque environnement. La chambre est engoncée entre le salon côté Jardin et la chambre de la sœur côté Cour. Cet agencement a été retenu pour accentuer le sentiment d'angoisse qui habite le protagoniste dans cette première scène. Il est cerné par les autres pièces de la maison, par ses parents qui s'inquiètent de son retard d'un côté, sa sœur qui tente de le réveiller en tapant à sa porte de l'autre. Aucune échappatoire n'est envisageable. Le cauchemar s'intensifie lorsque le gérant vient aux nouvelles, Gregor n'a alors plus le choix que de se montrer. Ce décor décuple le champ lexical de « châtiment » en évoquant l'enfermement, l'aliénation, le piège, la prison...



Séquence 3 - scène 5. Grete, sa mère et son père seuls.

Ici l'éclairage est centré sur la chambre de Gregor, focalisant la scène sur une seule pièce.

#### UNE SCÉNOGRAPHIE PLEINE DE MOUVANCE

L'appartement conçu pour *La Métamorphose* correspondant, dans sa structure et dans son style, au décor demandé pour *Le Verdict*, il fait office de fond de scène pour les deux premiers actes. Seul un panneau a été ajouté pour le premier acte afin de transformer la chambre de Gregor en un couloir.

La particularité de ce décor est qu'il est monté sur une plateforme mobile cadrée par des pendrillons dont les ouvertures sont variables suivant où va l'intérêt sur la scène. On retrouve l'idée de cadre : une ouverture dans l'ouverture. Il est donc possible de le faire coulisser vers le côté Cour ou le côté Jardin, donnant une nouvelle dimension au spectacle vivant. Le décor se meut à l'image des personnages qui se déplacent, de l'ambiance qui prend un nouveau caractère, de l'atmosphère qui change de lumière.

Ainsi, dans *Le Verdict*, lorsque Georg se rend voir son père dans sa chambre, ce n'est pas lui qui marche (ou très peu) vers sa destination mais la chambre qui glisse vers lui. Le personnage est en cela presque dépossédé de son libre arbitre : le destin, la fatalité marche vers lui, le rattrape, l'amenant doucement vers sa fin. Cette mouvance est combinée avec une musique lourde de sens qui annonce la tournure des événements à venir. Elle fait monter la tension *crescendo* avec une nouvelle pièce qui se dessine dans l'horizon visuel du spectateur.



*Le Verdict*, fin Scène 1. Georg traverse le couloir pour aller voir son père.



Scène 2. Chambre obscure du père, volets fermés.

## Acte III

Avec le troisième acte, la scène change complètement de décor. On sort de l'appartement bourgeois pour se retrouver sur une île de garnison. L'horrible machine qui broie les condamnés occupe alors le centre de la pièce et restera à son emplacement jusqu'à la fin du spectacle. Le décor ne se meut plus, seuls les personnages évoluent sur la scène et la machine se met en marche uniquement sous la volonté de l'homme. On retrouve un cadre noir autour de ce décor qui empêche l'œil de s'éparpiller, les détenus de s'évader...

Afin de réaliser cet instrument de torture et de le rendre le plus réaliste possible, il a été fait appel à un magicien professionnel. Rouages morbides et effets spéciaux seront au rendez-vous pour alimenter visuellement la musique et plonger les spectateurs dans le bain kafkaïen.



Scène 1. Explications de l'officier autour de la machine.

La conclusion de cette mise en scène, combinée à l'analyse littéraire, ne tend-t-elle pas à nous montrer que si l'homme peut être détruit psychologiquement par sa famille, par la société, n'est-ce pas toujours lui qui actionne la machine à l'origine de sa fin ?



## Les costumes

Les costumes, quant à eux, font écho aux décors. L'idée de l'équipe artistique étant de rester à la mode des années 1920 et de mettre en valeur le style kafkaïen.

### LE VERDICT



Croquis costume Georg  
©Mariane Delayre



Croquis costume Le père  
©Mariane Delayre



Croquis costume Frieda  
©Mariane Delayre

## LA MÉTAMORPHOSE



*Croquis costume Gregor ©Mariane Delayre*

Un travail conséquent a été effectué autour de la métamorphose de Gregor. La costumière Mariane Delayre est partie du film de David Lynch de 1981, *Elephant Man*, dans lequel un homme-éléphant est exhibé lors d'une fête foraine. Puis, une réflexion s'est faite autour de la chair humaine, des excroissances de chair qui peuvent survenir lors de malformations ou lors de catastrophes nucléaires. Le thème principal de l'insecte est également resté présent, fidèlement à l'œuvre littéraire de Kafka.



*Croquis costume Grete  
©Mariane Delayre*



*Croquis costume Le gérant  
©Mariane Delayre*





Croquis costume Madame Samsa  
©Mariane Delayre



Croquis costume Monsieur Samsa  
©Mariane Delayre



Croquis costume La bonne  
©Mariane Delayre



Croquis costumes Les trois locataires  
©Mariane Delayre

DANS LA COLONIE PÉNITENTIAIRE



Croquis costume Le soldat condamné  
©Mariane Delayre



Croquis costume L'officier  
©Mariane Delayre



DRAMATURGE  
Stephen Sazio

# Adapter une œuvre littéraire à l'Opéra

## Note sur l'adaptation du livret

Dès les premiers commencements de notre travail, il nous est apparu, à Brice Pauset et moi-même, comme absolument essentiel de préserver le plus possible tant la langue que le texte originel de Franz Kafka, dont le style et le *Prager Deutsch* très particulier sont quasiment inimitables en allemand. Cela revenait à se limiter volontairement, dans notre adaptation, à ce qui se révélait absolument nécessaire pour transposer trois récits faits par un narrateur en trois livrets d'opéra dialogués. Ce principe de la plus petite intervention possible est donc celui qui nous a guidé tout au long de cette élaboration.

Dans cette perspective, *Dans la Colonie pénitentiaire* était la nouvelle qui posait le moins de questions et de problèmes, étant un texte déjà quasi intégralement écrit sous une forme en dialogues. Nos interventions se sont donc bornées à une réduction des proportions du texte pour l'adapter au format d'une œuvre lyrique d'une soixantaine de minutes et c'est-à-dire concrètement à pratiquer un certains nombres de coupes et à la transposition du style indirect au style direct de quelques rares passages. La totalité des mots et des phrases de ce livret sont donc purement et simplement de Kafka.

Concernant *Le Verdict*, toute sa deuxième partie, à savoir la scène avec le Père, s'est trouvée dans le même cas de figure. Les interventions y sont par conséquent du même ordre. Plus délicate en était la première partie, dans laquelle Georg tergiverse en son for intérieur sur le contenu de la lettre qu'il écrit et la nature de sa relation avec son ami « russe ». Un monologue d'une telle ampleur, au commencement même de l'œuvre entière, nous apparaissant comme particulièrement indigeste et anti-dramatique, nous avons pris le parti de transformer cette scène en un bref dialogue entre Georg et sa fiancée Frieda, qui par ailleurs est elle-même la raison d'être de cette lettre et intervient dans le texte source. Ainsi, toutes les répliques de Georg sont le texte même de Kafka, en partie réduit et transposé au style direct. Les interventions de Frieda reprennent pour l'essentiel les phrases qui lui sont attribuées par le narrateur dans le texte original, auxquelles s'ajoutent quelques répliques simples et neutres qui visent essentiellement à relancer et rendre plus naturel le dialogue.

*La Métamorphose* posait quant à elle des problèmes beaucoup plus importants. Le texte original se découpe en trois chapitres, auxquels correspondent strictement les trois séquences de l'œuvre lyrique qui en est tirée. Le premier chapitre ne posait aucun problème différent de ceux rencontrés dans l'adaptation des deux autres nouvelles, et appelait des solutions identiques. Dans le troisième chapitre, les scènes avec les locataires, la bonne, et la scène finale et à l'exception notable de la sortie en tramway qui a dû disparaître afin de ménager une fin plus abrupte, nécessaire dans l'économie générale de l'ensemble des trois pièces et n'en posait pas non plus. Par contre, le deuxième chapitre et le début du troisième, qui s'inscrivent dans une chronologie et une durée imprécises, produisent un effet de ralentissement du temps, et ne contiennent quasiment aucun dialogue même au style indirect, obligeaient à des

solutions plus radicales. Il a donc fallu créer *ex nihilo* un certain nombre de dialogues, à partir d'événements, de moments et d'éléments soigneusement repérés dans le texte original, parfois dans un processus comparable au phénomène chimique de la précipitation. Ainsi, ces scènes et ces dialogues, s'ils ne proviennent pas directement du texte, en sont cependant issus par leurs situations, leurs actions, leurs significations, leurs fonctions dramatiques, leurs contenus et, dans une large mesure, leur vocabulaire. Il serait d'ailleurs très aisé à un familier du texte de Kafka de retrouver leurs éléments d'origine dans le texte source. Ils imposent également, par une certaine raréfaction, un phénomène de dilatation temporelle qui cherche à rendre compte des ellipses nombreuses de cette partie du texte d'origine. Avec ici comme plus haut le souci constant de la plus grande fidélité possible au texte génial de Kafka.

# Étude d'images

## La Métamorphose

### Collège

Après la lecture de *La Métamorphose*, et afin de mettre en évidence les thèmes clés de la nouvelle de Kafka, on pourra faire comparer aux élèves les premières de couvertures de différentes éditions du texte. Les élèves seront amenés à expliquer les choix éditoriaux et l'éclairage apporté sur l'œuvre par les illustrations.

La question de la représentation de l'absurde semble particulièrement intéressante. En effet le texte de Kafka opère un décalage dérangeant entre la situation critique du personnage et le ton détaché, parfois clinique, employé par le narrateur pour étudier les changements chez Gregor. La transformation, ubuesque et terrible, est d'emblée acceptée comme un fait objectif ; son sens ou sa cause ne sont jamais évoqués. Toute logique est absente, évacuée de la nouvelle, comme l'est le personnage fantomatique du docteur, représentant de la rationalité, potentialité fugacement évoquée, qui ne viendra jamais jusqu'au personnage. L'énormité incongrue de la métamorphose d'un homme en insecte est sans cesse superposée aux pensées rationnelles du personnage et à la description de ses efforts consciencieux pour effectuer des gestes du quotidien, insignifiants, qui deviennent son unique objectif. La vacuité de ses tentatives, la réduction de son univers et de ses volontés, l'obstruction de son seul espace de vie par les meubles et les déchets à la fin de la nouvelle concourent au sentiment grandissant de malaise qui envahit le lecteur.

Comment rendre ces impressions par l'intermédiaire d'images ? Les propositions des différentes éditions sont variées.

L'une insiste sur le décalage absurde d'un insecte allongé dans un lit, en utilisant une perspective presque cubiste qui bouscule les repères visuels.

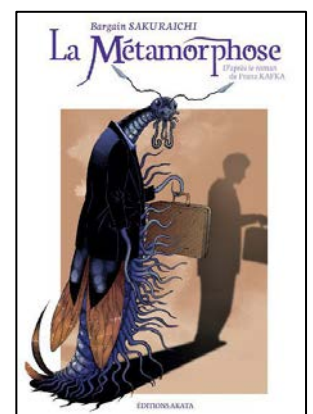
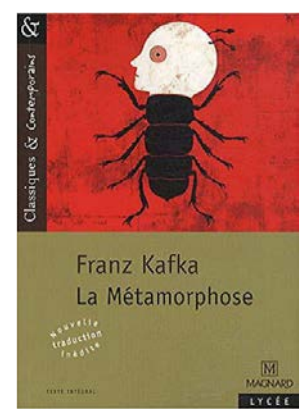
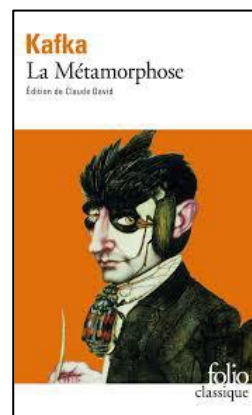
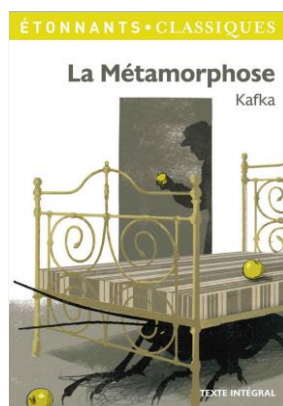
Chez Folio Classique, l'image de l'insecte transpercé induit l'idée de la violence, présente du début à la fin de l'œuvre. Violence des rapports sociaux d'une part, dans cet univers qui broie les individus en les condamnant à un travail harassant, dans une mécanique froide et implacable. La figure castratrice et antituteléaire du directeur, redoublée par celle du gérant, plane comme une menace au-dessus de Gregor et de ses proches. Puis l'obligation de la reprise d'activité chez la sœur, la mère et le père, afin qu'ils puissent subvenir à leurs besoins, met en évidence l'implacabilité du système économique de cette société. Violence plus sous-jacente et pernicieuse dans les rapports familiaux d'autre part : le fils de la famille doit assumer la charge de toute la maisonnée avachie, avant que le rapport ne s'inverse, comme un juste retour des choses. Les proches de Gregor vont être contraints d'entretenir l'abject insecte et de subir sa présence jusqu'à ce qu'il leur devienne absolument intolérable et qu'ils le sacrifient à leur égoïsme. Le texte est une lente descente vers la destruction de l'amour et de la compassion, dont le fils, monstrueusement et insupportablement dévoué, est la victime. Le personnage de la sœur est particulièrement ambivalent dans le texte, puisque sa serviabilité et son attachement se muent progressivement en prise de pouvoir sur son frère, dont la transformation lui offre l'occasion inespérée de conquérir sa place dans la famille et son rôle social. Sa mutation est parallèle à celle de Gregor : sa douceur falote laisse place à un esprit d'affirmation écrasant, pur produit



de la société dans laquelle elle sera parfaitement incorporée dans les dernières lignes de la nouvelle.

La collection Etonnants Classiques de Flammarion souligne l'un des moments où la violence contenue explose soudain, lorsque le père bombarde Gregor avec des pommes. Double du directeur dans la sphère familiale, il n'est qu'une ombre impersonnelle et hostile, coupée du fils-insecte terré sous son lit.

Les trois autres éditions abordent la métamorphose d'un point de vue plus individuel, en insistant sur l'impression de dédoublement, de scission interne à l'être, mi-insecte mi-homme. Le corps est partagé, découpé, envahi, aliéné. D'ailleurs, les illustrations ne sont pas sans rappeler certaines références telles que le film *Alien*, ou encore les portraits détournés et composés du peintre Arcimboldo. Le corps se fait métaphore de l'homme qui devient étranger à lui-même, reflet d'un univers insensé et mutant où l'individu est dépossédé de son existence et de sa raison d'être.



# Réfléchir/donner son opinion

## Collège-Lycée

Les points développés avec cet exercice :

- Apprendre à cerner une œuvre
- Assimiler et réécrire une nouvelle en suivant des directives
- Réfléchir sur un concept et se forger une opinion
- Débattre et accepter d'autres points de vue

### **SUR LE VERDICT – J'ÉCRIS MA PROPRE FIN**

Nous vous proposons de faire lire cette courte nouvelle à vos élèves afin qu'ils puissent cerner les personnages du père et du fils. Comment Georg a-t-il pu en arriver au suicide ?

Tout se déroule à la perfection dans la vie du fils. Il a une bonne situation financière, va se marier et semble être bien intégré dans la vie mondaine. Ce sont les mots du père qui vont le désarçonner et faire s'effondrer son socle de vie, lui faisant perdre ses repères. Vous pouvez leur demander de lister les différents points abordés par le père pour « abbatre » son fils : un ami en Russie avec qui il entretient une correspondance depuis des années, qu'il aurait aimé avoir comme fils à la place de Georg qu'il considère comme « un être diabolique » ; une belle-fille, Frida, qu'il ne souhaite pour rien au monde voir entrer dans la famille ; son entreprise qui lui a été volée par son propre fils, le reléguant à l'inertie...

Si l'on regarde de près, tout ce qui semblait acquis et réel pour Georg est remis en question par son père. Il ne sait plus que croire. L'autorité du père peut ainsi reprendre le dessus sur le libre arbitre du fils puisqu'elle donne un nouveau cadre à suivre. Elle s'impose comme une vérité.

Il serait bon d'imaginer ce qu'aurait pu répondre Georg à son père, face à ses accusations, pour reprendre la main sur la conversation et finir simplement par sortir, aller poster la lettre à l'origine de toute cette histoire.

### **SUR LA MÉTAMORPHOSE – SI MON(MA) MEILLEUR(E) AMI(E) DEVENAIT UN INSECTE ?**

S'il est difficile de s'accepter, il est encore plus difficile d'accepter la différence de l'autre. Dans *La Métamorphose*, on peut prendre aisément pitié du personnage de Gregor puisque que l'histoire se déroule à travers son prisme. Qu'en serait-il si l'on se plaçait à la place de Grete, sa sœur ?

Nous vous proposons de mettre vos élèves en situation : ils se réveillent un matin et leur meilleur(e) ami(e) s'est transformé(e) en insecte. Quelle serait leur réaction ? S'en détourneraient-ils ? Chercheraient-ils à comprendre pourquoi a eu lieu cette métamorphose ? Accepteraient-ils la situation, en tentant de rendre le quotidien le plus humain possible ?

Dans un deuxième temps, il peut être intéressant d'essayer de comprendre l'enjeu d'une telle nouvelle. Quelle était l'intention de l'auteur ? Comment et pourquoi a-t-il eu l'idée de faire vivre ce cauchemar à son personnage principal ? Quelle réflexion cherchait-il à mettre sur papier ?

Un individualisme et un égoïsme croissant ? Le rejet de la différence ? La volonté d'écarter, ne pas voir ce qui nous dérange ? Ce qui ne convient pas à la norme préétablie ? (Comme pourrait l'être une personne sans abri dans la rue.)

### **SUR LA MÉTAMORPHOSE – RÉÉCRITURE**

On pourra proposer aux élèves d'écrire un monologue intérieur de la soeur ou du père de Gregor afin de mettre en évidence leurs réactions et leurs émotions suite à la métamorphose du personnage. Le texte devra montrer l'ambivalence de leurs ressentis, leur malaise puis leur rejet.

### **SUR DANS LA COLONIE PÉNITENTIAIRE – J'INTERPRÈTE L'HISTOIRE**

Nous vous proposons dans cet exercice de décortiquer la nouvelle avec vos élèves afin qu'ils construisent par-dessus leur propre histoire.

Aux élèves de contextualiser l'histoire. Dans quel univers se déroule l'action ? Est-ce à notre époque ? À une époque passée ? Dans un monde futuriste ou imaginaire ? Est-il possible que cela se passe à toute les époque de l'histoire ?

Une fois le contexte établi, définir dans quel genre de régime se déroule l'action ? Est-ce un régime démocratique ? Monarchique ? Totalitaire ? Les hommes ont-ils une liberté de penser ? Si oui, laquelle ? Si non, pourquoi ?

Que penser de la machine ? Est-elle équitable ? La maintenir est-il une bonne ou une mauvaise chose ?

Si un procès équitable avait lieu en amont des exécutions, serait-elle un « bon » moyen de punition ? Que penser de la torture ? Que penser de la peine de mort ?

Les élèves pourront imaginer quels auraient été leurs comportements s'il avaient été à la place du soldat (qui adule la machine car il ne connaît qu'elle) ou du commandant (qui n'est pas en accord avec la politique mais reste passif). Quel rapport ont-ils à l'autorité ? Quelle influence a-t-elle sur eux ? Cela peut être mené sous une forme de débat en classe.

L'autorité, dans ce texte, apparaît comme légitime puisqu'elle n'a encore jamais été contredite. Pour aller plus loin sur l'obéissance face à une autorité estimée légitime, vous pouvez aborder avec vos élèves l'expérience faite par Milgram dans les années 60.



# Mon allégorie

## Collège

### QU'EST-CE QU'UNE ALLÉGORIE ?

Il s'agit d'une représentation visuelle concrète d'une idée abstraite ou d'une notion morale. Indirectement, elle va résumer cette pensée de manière imagée tout en la rendant plus sensible et plus frappante.

Par exemple, comme on ne peut pas représenter visuellement la justice, elle recouvre l'apparence d'une balance. De même pour le temps qui peut se résumer à un sablier.

Le thème de l'allégorie correspond bien à l'œuvre kafkaïenne. Kafka parle à toutes les générations sur des réflexions universelles. En ce sens, ses histoires sont immortelles puisqu'elles peuvent traverser les âges et les cultures, à l'image des allégories.

Vous pouvez proposer aux élèves de mettre un mot sur l'une de ces nouvelles qui résume en son entier l'histoire et l'interprétation qu'ils en ont eue. À eux, ensuite, de proposer une allégorie de ce mot et de la décrire. Si l'opportunité vous en est donnée, il est possible qu'ils passent, après leur phase de réflexion, à une phase de mise en pratique : dessiner son allégorie en classe d'arts plastiques.

# **J'invente mon instrument de musique**

## **Collège - Lycée**

Aux élèves de se mettre dans la peau d'un compositeur ! Qu'en serait-il s'ils avaient eu à imaginer l'univers sonore d'un opéra kafkaïen ? Quels instruments auraient-ils inventé pour créer les sons et bruitages afin de plonger le spectateur dans l'histoire ?

Nous vous invitons à leur proposer d'imaginer les sons que pourraient produire par exemple les pattes d'un insecte sur le dos qui se débat, une énorme carapace d'insecte tombant sur un parquet en bois, ou contre une porte, les ailes d'un cafard qui tente de prendre la fuite ou encore le crépitement de ses pattes sur les murs de l'appartement. Qu'en est-il des cliquetis que pourrait produire la machine monstrueuse du troisième acte ? Quels sons pourraient sortir de cette mécanique imaginaire et dotée d'intelligence ?

À eux également d'imaginer avec quels instruments sortis de leur imaginaire ils pourraient reproduire cet univers sonore.

# Étude d'extraits d'œuvres du XXe siècle

Dénoncer par l'absurde les travers de la société  
ou la perversion des liens familiaux  
Lycée

On pourra proposer aux élèves la lecture d'un ou de plusieurs extraits parmi les suivants.

***Caligula*, Albert Camus, 1945 : Acte I, fin de la scène VII – scène VIII – scène X, la réorganisation du Trésor.**

Devenu empereur en l'an 37 de notre ère, Caligula abuse du pouvoir, tyrannise ses sujets et, peu à peu, condamne à mort tous ceux qui l'entourent.

[Extrait de \*Caligula\* : La réorganisation du Trésor, p.55 à 59](#)

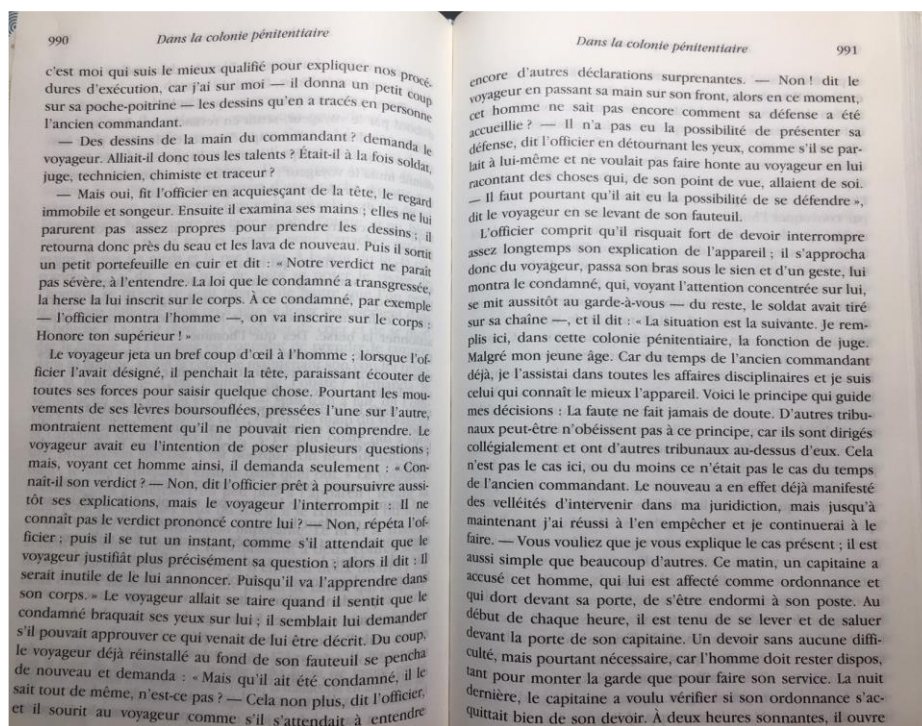
***Rhinocéros*, Eugène Ionesco, 1960 : Acte II – tableau 2, la transformation de Jean.**

La pièce dépeint une épidémie imaginaire de « rhinocérisme », maladie qui effraie tous les habitants d'une ville et les transforme bientôt en rhinocéros. Métaphore de la montée des totalitarismes à l'aube de la Seconde guerre mondiale, elle aborde les thèmes du conformisme et de la résistance au pouvoir politique illégitime. Dans cet extrait, Béranger assiste à la transformation de son ami, Jean.

[Extrait de \*Rhinocéros\* : Début de la transformation de Jean](#)

[Extrait de \*Rhinocéros\* : Suite de la transformation de Jean](#)

***Dans la colonie pénitentiaire*, Franz Kafka, 1919 : la description de l'appareil judiciaire de la colonie (« Le voyageur jeta un bref coup d'oeil à l'homme » ; « Est-ce que tout est clair maintenant ? »).**



sa porte d'un seul coup et le trouve recroquevillé dans un coin, endormi. Il va chercher sa cravache et le frappe au visage. Alors, au lieu de se lever et de lui demander pardon, voilà l'homme qui saisit les jambes de son supérieur, et les secoue en hurlant : « Jette ta cravache, ou je te bouffe ! » — Tels sont les faits. Le capitaine est venu me trouver, il y a une heure ; j'ai noté sa déposition, et à la suite, le verdict. Puis je fis enchaîner l'homme. Tout s'est passé très simplement. Si j'avais commencé par convoquer l'homme pour un interrogatoire, il n'en serait résulté que de la confusion. Il aurait menti, et si j'avais réussi à réfuter ses mensonges, il en aurait forgé d'autres, et ainsi de suite. Tandis qu'à présent je le tiens et je ne le lâcherai plus. — Est-ce que tout est clair, maintenant ? Mais le temps passe, il faudrait commencer l'exécution et je n'ai pas encore terminé de vous expliquer l'appareil. » Il fit rasseoir le voyageur dans son fauteuil, retourna vers l'appareil et poursuivit : « Comme

**La Cantatrice chauve, Eugène Ionesco, 1950 :**

**la reconnaissance de M. et Mme Martin**

Les Martin attendent dans le salon des Smith, leurs amis. Ils s'assoient l'un en face de l'autre. Ils ne se connaissent apparemment pas. Le dialogue qui s'engage leur permet pourtant de constater une série de coïncidences curieuses.

Extrait de La cantatrice chauve : La reconnaissance de M. et Mme Martin

**Le Malentendu, Albert Camus, 1944 : Acte I, scène 6, la reconnaissance manquée**

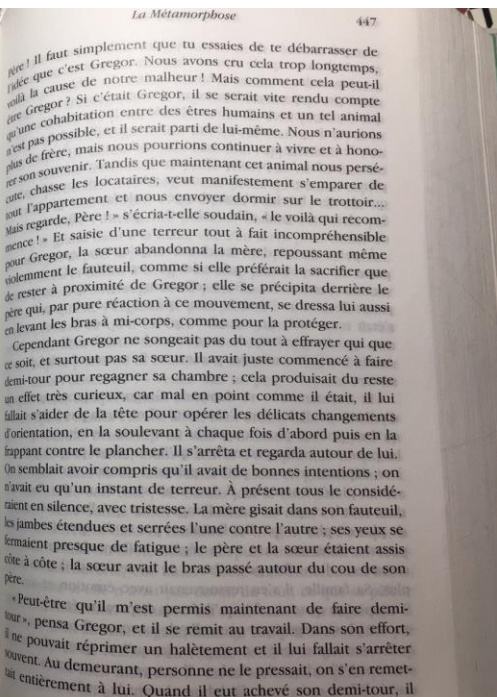
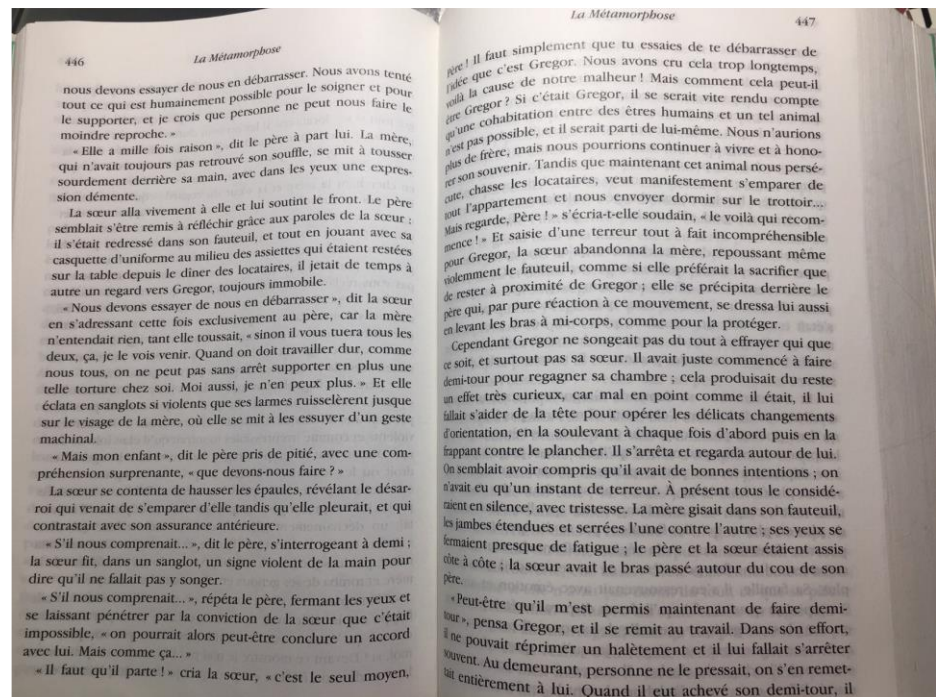
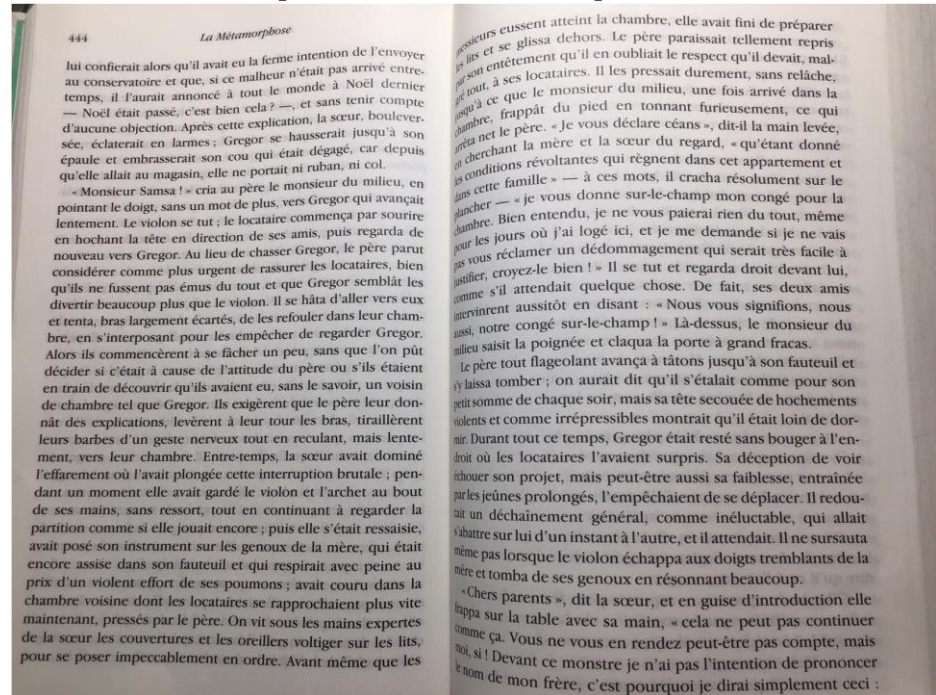
Jan, jeune homme à qui la vie a réussi, décide de renouer le lien avec sa famille, qu'il a quittée des années auparavant. Il retourne dans son village natal, dans l'auberge tenue



par sa mère et sa soeur. Ne sachant comment les informer de sa vraie identité, Jan séjourne dans l'auberge, attendant une occasion propice à sa déclaration. Or la mère et sa fille Martha ont pris l'habitude de tuer pendant leur sommeil les voyageurs qui séjournent auprès d'elles afin de voler leur argent et de partir vers un pays rêvé.

Extrait du *Malentendu* : La reconnaissance manquée, p.51 à 63

**La Métamorphose, Franz Kafka, 1915 : l'exclusion de Gregor (« Chers parents », dit la soeur » ; « le bras passé autour du cou de son père »)**



Voici quelques pistes de réflexion possibles sur ces extraits :

Les trois premiers textes présentent le dérèglement du fonctionnement, politique, social et judiciaire. Caligula propose une réforme parfaitement cynique qui fait exploser les normes sociales (protection des individus, filiation) et il instaure le meurtre comme moyen d'action institutionnel. Le personnage paraît redoutable dans ce que ses interlocuteurs identifient comme sa folie ; en réalité, l'empereur est l'incarnation politique d'une condition humaine privée de sens, et subie. Le tyran est la métaphore de l'appareil politique qui dysfonctionne, devenant une machine à broyer les individus : l'engin de torture imaginé par Kafka dans sa nouvelle *Dans la colonie pénitentiaire* est ici fait homme. Toutefois, le despote est conscient de la vanité de son existence : sa liberté, assourdissante et vide, est en même temps sa condamnation au désabusement le plus pessimiste.

« Si le Trésor a de l'importance, alors la vie humaine n'en a pas. », assène Caligula dans un renversement des valeurs carnavalesque. On retrouve chez Kafka le même éclatement de la raison, notamment dans la maxime de l'officier : « Voici le principe qui guide mes décisions : La faute ne fait jamais de doute. » Le microcosme de la colonie a ceci de monstrueux qu'il possède une véritable logique interne (enchaînement impeccable des causes et des conséquences dans l'histoire du condamné, rouages parfaits de la machine), qui est capable de fonctionner sans aucune intervention de la pensée. La justice n'est plus qu'une belle mécanique grâce à laquelle la victime atteint la révélation suprême, au point culminant de son supplice. Tout comme Camus, l'officier se plaint à imaginer Sysiphe heureux, dépassant sa condition et trouvant sa noblesse au moment où il prend conscience de l'absurde... ce qui ne lui arrivera malheureusement pas, puisque la machine vénérée à laquelle il se livre trahira son espoir à la fin de la nouvelle.

Dans *Rhinocéros*, l'absurde est représenté par le troupeau grandissant des bêtes sauvages qui envahit la cité. La violence, également présente dans les autres extraits à travers les descriptions des exécutions chez Kafka ou l'écrasement de l'intendant par le tyran Caligula, est ici au premier plan. Violence d'une masse sourde et sauvage, métaphore du totalitarisme ; violence de la métamorphose qui a lieu sous les yeux de l'ami-témoin Béranger, quand l'animalité déforme le corps et la voix humains ; violence enfin de Jean, devenu un monstre aveuglé par sa force de destruction : « Je te piétinerai ! Je te piétinerai ! » Ionesco peint un monde dénué de tous ses garde-fous et livré à « la loi de la jungle », dans lequel la notion même de civilisation est entièrement démantelée.

Les trois extraits suivants abordent la question de la destruction du lien familial. La faillite du langage, empêchant la communication entre les membres de la famille, est particulièrement visible dans *Le Malentendu*. La scène 6 n'est qu'une longue suite de double-sens, de révélations avortées, de confessions implicites inabouties. L'ironie tragique est marquante : Jan, le fils prodigue, ne se fait pas reconnaître de manière assez explicite, est impuissant à faire renaître la tendresse fraternelle ou filiale et, alors même qu'il réintègre ce qui fut son foyer, semble littéralement ne pas habiter sa vie et en rester à côté, à l'écart. Dans cet espace vide de la reconnaissance manquée s'insinue la froideur et le rejet violent qu'incarne Martha : « Mais ne parlez plus de votre cœur. Nous ne pouvons rien pour lui. » « Je vous le dis encore, vous n'aurez rien ici qui ressemble à de l'intimité ».

Les points communs sont frappants entre Martha et la sœur de Gregor : c'est cette dernière qui convainc les parents de se débarrasser de leur fils et qui les pousse à voir son abjection. Alors que la sensibilité de la mère est toujours présente et que le père continue à se poser des questions sur la vraie nature de l'insecte, la sœur leur oppose des assertions tranchées sous forme d'impératifs catégoriques de cruauté : « Il faut simplement que tu essaies de te débarrasser de l'idée que c'est Gregor. Nous avons cru cela trop longtemps, voilà la cause de notre malheur ! » Elle se fait juge et accusatrice, reportant la culpabilité sur son frère dans une argumentation reposant sur un syllogisme implacable : « Si c'était Gregor, il se serait vite rendu compte qu'une cohabitation entre des êtres humains et un tel animal n'est pas possible, et il serait parti de lui-même. » Tout comme Jan, Gregor assiste impuissant à sa propre disparition, formulée par ses proches qui nient son existence. Les signes redoublent le malentendu produit par le langage oral : les intentions de Gregor ne sont pas comprises et créent un sentiment de terreur chez son entourage. Son abdication, après le verdict qui tombe comme un couperet (« Il faut qu'il parte ! »), prend la forme d'un recul, d'un effacement, d'une distance qui le ramène à l'isolement de sa chambre et qui signe la rupture finale avec sa famille.

Dans *La Cantatrice chauve*, le thème de la dissolution des liens familiaux est traité sur le mode comique. La reconnaissance ubuesque des époux Martin est une pantomime poussée au paroxysme du non-sens par l'emploi d'un langage procédant par accumulation, sur le principe des langues agglutinantes. Plus M. Martin surenchérit, plus la focale se réduit (ville, train, compartiment, rue, maison, chambre, lit) et plus la cohérence de son raisonnement se désagrège, s'éloigne de la réalité et de la raison. Le maintien des expressions de la surprise des personnages (« Comme c'est curieux ! « Quelle coïncidence ! »), qui sont réitérées de façon mécanique, les fige en deux fantoches désincarnés et contribue à créer l'impression de vacuité du discours. Ceci engendre ce mélange de comique acerbe et de malaise caractéristique de l'absurde.



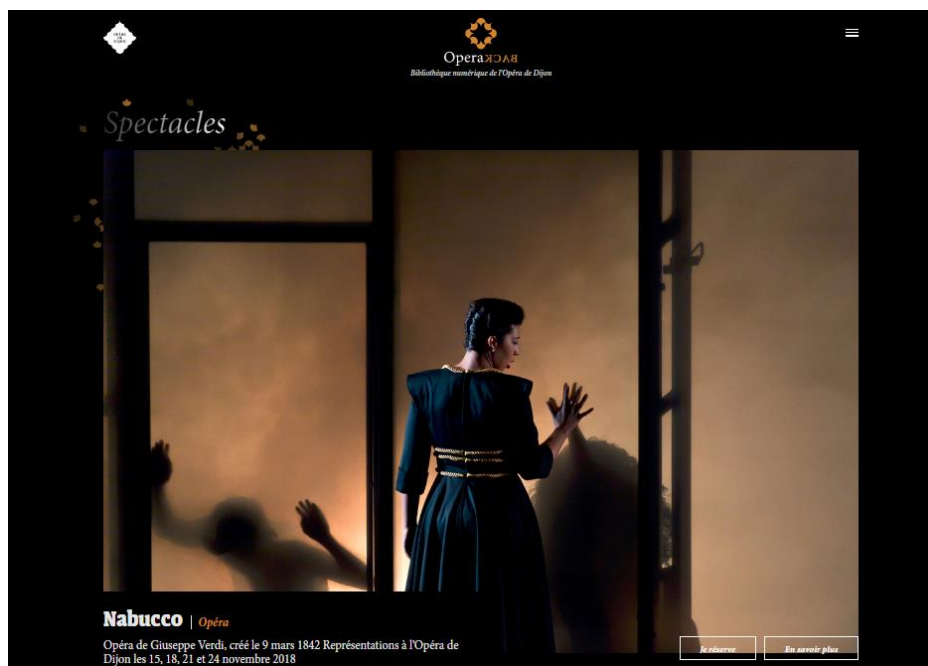
# Les outils pédagogiques à votre disposition

## NOUVEAUTÉ !

### **OperaBack : la bibliothèque numérique de l'Opéra de Dijon.**

Qu'est-ce qu'OperaBack ? Il s'agit de la toute nouvelle plateforme de contenu multimédia de l'Opéra de Dijon. Vitrine numérique de la maison, cette plateforme est accessible et destinée à tous les publics (spectateurs, chercheurs, enseignants, curieux, mélomanes..) qui souhaitent accéder gratuitement aux différents contenus liés à l'ensemble des productions lyriques de l'Opéra de Dijon. Les productions lyriques en cours sont mises à l'honneur sur OperaBack : vous pourrez ainsi découvrir prochainement les premiers contenus liés à l'opéra *La Finta Pazza* de Saccati qui sera donné en février prochain à l'Opéra de Dijon.

Mais ce n'est pas tout ! OperaBack c'est également un site d'archives des productions lyriques de l'Opéra de Dijon, depuis la saison 2008-2009. Vous pourrez ainsi, par exemple, retrouver toutes les photos, textes et interviews des opéras *Jenufa*, *Nabucco*... donnés cette saison. A retrouver ici : [www.operaback.opera-dijon.fr](http://www.operaback.opera-dijon.fr)



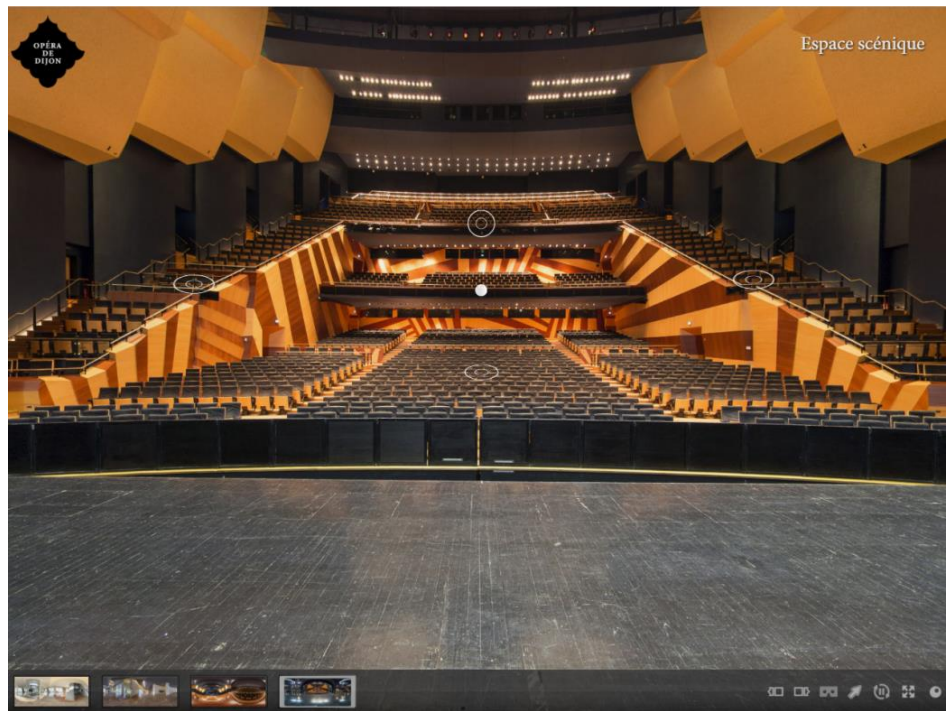
## ET TOUJOURS

### **L'espace pro**

Sur [l'espace professionnel de notre site internet](#), vous retrouverez des ressources pédagogiques pour accompagner votre venue à l'Opéra et vous aider à préparer vos élèves au spectacle : dossiers et fiches pédagogiques, fiches de présentation générales de l'Opéra de Dijon et de ses activités, jeu de découverte des métiers de l'Opéra, vidéos de présentation des instruments de musique de l'orchestre et immersion dans des répétitions d'opéra. Pour accéder à cet espace, il vous suffit d'entrer vos identifiants (mot de passe disponible sur simple demande par email à [jgranadel@opera-dijon.fr](mailto:jgranadel@opera-dijon.fr)).

### Visite virtuelle

L'Opéra de Dijon propose une visite virtuelle de l'Auditorium qui vous entraîne à 360° dans les différents espaces publics, mais aussi et surtout dans la salle de spectacle, dans les coulisses et sur la scène. Cette visite virtuelle est accessible à tous sur notre site internet : <http://visite-virtuelle.opera-dijon.fr/> Elle peut être utilisée sur smartphone avec un casque de réalité virtuelle pour une immersion totale dans le bâtiment. Vous pouvez également retrouver cette visite virtuelle sur la plateforme pédagogique de l'espace professionnel Elle y est enrichie d'un plan du bâtiment et d'explications spécifiques à chaque espace.



## La mallette pédagogique

L'Opéra de Dijon et le réseau Canopé s'associent et proposent une mallette pédagogique intitulée « Découvrir l'opéra à l'école » fournissant aux enseignants d'école primaire des outils pour aborder le thème de l'opéra et de la découverte de la musique avec leurs élèves. Cette mallette pédagogique est empruntable sur demande auprès de Canopé Dijon.

### CONTACT :

Canopé de l'académie de Dijon

Médiathèque

CS 21390

3, avenue Alain Savary 21 013 Dijon

Tél : 03 80 73 85 32

Mail : [doc.mdtk-crdp@ac-dijon.fr](mailto:doc.mdtk-crdp@ac-dijon.fr) ou [contact.atelier21@reseau-canope.fr](mailto:contact.atelier21@reseau-canope.fr)

Présentation Prezi de la mallette pédagogique « Découvrir l'opéra à l'école » sur le site :

<https://prezi.com/w1vwy-ykthtc/decouvrir-lopera-a-lecole/>

Sélection de ressources de la médiathèque sur <http://canope-cotedor.esidoc.fr/panier/animationdecouvrirloperaaccouterregarderchanter/html>

Chaque ressource de cette sélection thématique autour de l'opéra est empruntable unitairement selon les modalités de l'offre du service de prêt Canopé : offre individuelle (18€) ou collective (tarifs consultables sur <http://www.cndp.fr/crdp-dijon/-Abonnements-aux-mediathèques>).

Durée du prêt : 3 semaines. Quota : 10 documents par carte.

### GÉNÉRALITÉS



#### La musique

T. Bernardeau, M. Pineau – Nathan  
Rédigé par des spécialistes de la musique, cet ouvrage montre le lien qui unit l'histoire de la musique et des compositeurs : aux instruments, au solfège, aux formes, aux œuvres.

#### Les 100 mots de l'Opéra

Philippe Jordan – PUF  
Rédigé par des spécialistes de la musique, cet ouvrage montre le lien qui unit l'histoire de la musique et des compositeurs : aux instruments, au solfège, aux formes, aux œuvres.

### OUTILS PÉDAGOGIQUES



#### Le jeu vocal, chant spontané

Guy Reibel, Michel Lemeu – CRDP Nice, MK2  
Le jeu vocal, Chant spontané, initiation au chant et à la création musicale, est un outil adapté à la pratique du jeu vocal.



C. Bertocchi, É. Paul, G. Toutain – Musique Danse Bourgogne, Théâtre Dijon Bourgogne, CRDP de Bourgogne  
Voie ouverte vous invite à pratiquer l'improvisation vocale sans complexe. Ce DVD s'adresse à des enseignants du 1er ou du 2nd degré mais aussi à des professionnels ou amateurs du milieu musical.



Hélène Jarry-Personnaz – CNDP  
Des rencontres avec des musiciens qui savent rendre accessibles à tout public les œuvres qu'ils interprètent ou ont composées.



A. Ceccaldi, S. Prouty – Nathan  
Cette méthode propose des exercices très faciles pour faire travailler la voix des enfants, et toutes les ressources pour créer et animer une chorale, ou monter un spectacle associant chant et comédie.



Minus éditions et Radio France  
Explorer sa voix, jouer avec les rythmes et les sons, transformer des légumes en instruments... avec ce cahier on joue, on expérimente pour découvrir que la musique est partout autour de nous.



#### TDC École : L'Opéra

Numéro de la revue TDC École consacré à l'Opéra pour une découverte de cet art en cycle 3.

### VIDÉOS



#### C'est pas sorcier : dans les coulisses de l'Opéra

Fred, Jamy et Sabine partent à la découverte des coulisses de l'Opéra de Paris, et nous font visiter Garnier et Bastille.

#### Dans les règles de l'art : l'Opéra

Dans ces quatre films, nous découvrons le travail du costumier, du chef d'orchestre, des chanteurs et du metteur en scène, de l'opéra *Le Barbier de Séville* de Rossini.

### UN LIVRE, UN CD



#### La flûte enchantée, Pierre et le loup, La Callas, enquête à l'orchestre

Quatre livres avec leur accompagnement musical reprenant des œuvres musicales célèbres racontées pour les enfants.



### FICTION JEUNESSE



#### Le silence de l'Opéra

Pierre Créac'h – Sarbacane  
Louis, petit preneur de son vif et curieux, pousse un jour la porte de l'Opéra de Paris. Il découvre l'existence de grands personnages blancs, fantômes malicieux des œuvres jouées dans la prestigieuse salle, et engage avec eux une palpitante partie de cache-cache...

**L'Opéra de la lune** Jacques Prévert – Gallimard Jeunesse  
Il n'avait jamais connu ses parents et vivait chez des gens qui n'étaient ni bons ni méchants, ils avaient autre chose à faire, ils n'avaient pas le temps... C'est l'histoire de Michel Morin, le Petit Garçon de la Lune.

### RESSOURCE NUMÉRIQUE

#### Musique Prim

<https://www.reseau-canope.fr/musique-prim/accueil.html>  
Version papier de trois opéras (partitions et exploitations pédagogiques) adaptés pour le primaire : *Nous n'irons pas à l'Opéra*, *Myla et l'arbre* et *Orphée aux animaux*.

Musique Prim

# L'Opéra de Dijon

L'Opéra de Dijon dispose de deux salles à l'acoustique exceptionnelle : l'Auditorium (1611 places), et le Grand Théâtre (700 places).

Lieu incontournable de création et production de la vie musicale et lyrique européenne, il a choisi de tisser des liens forts avec les plus grandes phalanges européennes abordant tous les répertoires, mais aussi de jeunes talents qu'il soutient dans la durée, d'encourager la création contemporaine – notamment en accueillant le compositeur Brice Pauset en résidence de 2010 à 2018 – et d'accueillir en résidence également David Grimal et Les Dissonances.

De nombreuses actions pédagogiques ainsi qu'une politique tarifaire extrêmement attractive garantissent un accès privilégié pour tous et particulièrement le jeune public. L'Opéra de Dijon entend ainsi participer à la construction d'une Europe de la culture exigeante et humaniste.

Depuis mai 2017, l'Opéra de Dijon bénéficie désormais de l'appellation « Théâtre lyrique d'intérêt national », reconnaissance nationale qui récompense le projet culturel, le savoir-faire et l'excellence d'une institution qui contribue au rayonnement culturel de Dijon et de sa métropole en France et en Europe.

L'Opéra de Dijon est subventionné par la Ville de Dijon, le Conseil régional de Bourgogne-Franche-Comté, le Ministère de la Culture et de la Communication et le Conseil départemental de la Côte-d'Or.

## L'ACTION CULTURELLE

L'Opéra de Dijon met en place chaque saison de nombreuses passerelles entre les publics et les artistes. À travers la programmation artistique, les ateliers famille, les rencontres, les projets participatifs, le service de l'action culturelle propose aux spectateurs de tous horizons une immersion complète dans le monde de l'opéra et de la musique classique et les invite à créer autour des spectacles, imaginer des liens entre les arts.

Artistes et ensembles en résidence ou associés partagent le même but, aller vers le public et proposer toujours plus d'échanges entre spectacles et spectateurs.

Le service développe depuis plusieurs saisons des projets de sensibilisation auprès du public scolaire, des familles, des publics néophytes ou des plus fragilisés. Ces projets font l'objet d'une plaquette spéciale, disponible sur simple demande et sur le site internet de l'Opéra. Axé sur l'accessibilité, l'Opéra de Dijon met en place des dispositifs performants à destination d'un public en situation de handicap. Audiodescription, accompagnement spécifique, répétition et rencontre en langue des signes française sont proposés gratuitement aux spectateurs.

Et parce qu'il est important de rester à l'écoute, l'Opéra de Dijon invite tous les spectateurs à proposer un projet, un accompagnement inédit afin d'élaborer des projets sur-mesure pour tous.