

Au cœur du *Procès* Entretien avec Krystian Lupa*

Né en 1943 à Jastrzębie Zdrój en Pologne, Krystian Lupa est metteur en scène, scénographe, créateur lumière et bien souvent traducteur des romans de langue allemande qu'il adapte à la scène. Il est en outre écrivain, plasticien et pédagogue notamment à l'École Nationale Supérieure de Théâtre Ludwig Solski de Cracovie, dans laquelle il enseigne la mise en scène et le jeu à partir de 1983 et dont il a été le doyen de 1990 à 1996.

Bien que Kafka ait toujours été un auteur fétiche pour lui, Krystian Lupa ne se sentait pas mûr pour entreprendre la mise en scène de l'une de ses œuvres, jusqu'à ce que, comme il le dit lui-même, la réalité l'exige... L'accession au pouvoir du PIS¹ en 2015, lui en donna la force.

Devant le repli nationaliste, la haine de l'autre et le rejet de l'altérité qui s'installèrent dans le pays, il déclara quelques jours avant la première du *Procès*² au Nowy Teatr de Varsovie : « Kafka est de retour et ce n'est pas une bonne nouvelle car quand Kafka revient, cela annonce la fin du monde³ ». En effet, l'écriture du *Procès* débuta en 1914 et Kafka, écrivain de langue allemande, pragois d'origine juive, possédant des papiers autrichiens, ressentit les événements de façon accrue. Il pressentait que la fin d'un monde s'annonçait. Aujourd'hui, Lupa se sent à son tour étranger dans son propre pays. Le metteur en scène fait face à un pouvoir conservateur autoritaire qui entend avoir la mainmise sur les institutions culturelles du pays, les utilisant, au mieux, à des fins de distraction, au pire, à des fins de propagande. Selon le gouvernement, les artistes et les intellectuels ont pour mission d'œuvrer à la gloire d'un peuple polonais uni autour du catholicisme. Tout acteur de la sphère culturelle qui ne serait pas en accord avec leur vision de catholicisme patriotique, sera évincé⁴.

Ainsi *Le Procès*, né d'un contexte social perturbé et d'un climat politique anxiogène, s'inscrit

* Ces entretiens ont été réalisés, traduits du polonais et introduits par Rébecca Pierrot.

¹ Prawo i Sprawiedliwość (Droit et Justice), parti conservateur, nationaliste, eurosceptique, fondé en 2001 par les frères Jarosław Kaczyński et Lech Kaczyński.

² La première eut lieu le 15 septembre 2017.

³ Karpiuk, D., 2017, *W Newsweeku : Idzie apokalipsa. Proces Kafki według Krystiana Lupa*, in « Newsweek pl » [en ligne, dernière consultation le 15/09/2018].

⁴ Krzysztof Mieszkowski qui, animé d'une véritable vision artistique, proposa une programmation exigeante, faisant ainsi la renommée du Teatr Polski de Wrocław, ne fut pas reconduit dans ses fonctions de directeur en 2016. Son départ et surtout son remplacement par un acteur de sitcom proche du gouvernement, Cezary Morawski, déclencha une révolte au sein du théâtre qui s'étendit à la majorité des institutions culturelles du pays. Krystian Lupa et Piotr Rudzki (directeur littéraire du théâtre), qui faisaient partie de la commission de recrutement du nouveau directeur, quittèrent la salle en refusant de signer le protocole des délibérations, déclarant publiquement que le concours était biaisé. Lupa annula *Le Procès* qui était programmé au Teatr Polski et dont les répétitions avaient débuté quatre mois plus tôt. Dès lors, *Le Procès* devint l'emblème de la révolte. Les acteurs du *Procès* quittèrent Wrocław et le Teatr Polski pour rejoindre d'autres théâtres. *Le Procès* fut programmé un an plus tard à Varsovie.

immanquablement dans une démarche politique, le metteur en scène polonais se trouvant, comme l'auteur pragois, au tournant d'une époque où la montée des partis populistes en Europe fait rage. Néanmoins, loin de tout manichéisme, l'engagement de Lupa est d'abord artistique. La création est pour lui l'occasion de questionner les événements, de développer une réflexion. Le spectacle témoigne de sa vision du monde et du dialogue qu'il établit avec l'œuvre de Kafka, œuvre qu'il explore dans toute sa complexité. Allant au-delà des faits et des apparences, en quête des failles et des paradoxes qui habitent, non seulement l'œuvre du *Procès*, mais aussi Kafka lui-même, il en livre une vision personnelle. Le metteur en scène instaure un jeu de miroir entre deux époques, celle de Kafka et la nôtre, entre deux créateurs, Kafka et lui, mais surtout, il met en évidence le lien qui unit Kafka à son personnage, Joseph K.. Le protagoniste du roman est accusé et, bien qu'il ne sache pas de quoi, il n'a de cesse de prouver son innocence. La question de la responsabilité est posée : l'Homme peut-il être innocent en ces époques troublées, se demande Lupa...

Le metteur en scène s'empare du personnage de Joseph K. et le renomme Franz K. démasquant du même coup Franz Kafka dont il fait son personnage. Il scinde Franz K. en deux : K.1 et K.2, incarnés simultanément sur la scène par deux acteurs différents, Marcin Pempuś et Andrzej Klak. Franz K. devient ainsi Franz Kafka en même temps que le propre personnage de l'écrivain, Joseph K., le double derrière lequel il se cache et à qui il a fait vivre les pires cauchemars, allant jusqu'à le tuer comme un ultime geste de libération. Ce motif du double reflète la dualité de l'homme et des situations auxquelles il est confronté. Cette dualité souligne la suspicion qui peut à tout moment s'immiscer en nous, marquant parfois toute une époque lorsque celle-ci devient la proie de la peur, engendrant le repli sur soi et les désastres qu'il génère. K. 2 est en quelque sorte la part sombre de Franz K., celle, qui murmurant à l'oreille de K. 1, se plaît à le provoquer, le déstabiliser, l'abreuvant d'insinuations, distillant le soupçon en lui. Du soupçon naît un sentiment d'insécurité qui se meut en une angoisse sourde pour finalement laisser place à la peur et au désarroi. À moins que ce double ne tente de le réveiller...

Lupa présente à travers Franz K. un personnage double, désemparé, en proie au doute. Ce morcellement est signifié physiquement sur scène par le dédoublement presque schizophrénique du protagoniste. Il s'avère que cette scission, ce manque d'unité, cette blessure béante est inscrite dans la structure même du roman de Kafka puisque comme le fait remarquer Lupa, *Le Procès* est un roman parcellaire. Kafka en a écrit le début et la fin, au milieu, il y a ce que Lupa nomme, un trou, une tache blanche. Cette tache blanche est en quelque sorte l'abîme que l'écrivain a contourné, la blessure originelle qu'il ne pouvait toucher. Lupa après avoir démasqué Kafka, affirmant son identité diffractée, choisit d'éclairer cette tache blanche. Pour lui, l'origine du roman est liée à la relation ambiguë qu'il entretenait avec Felice Bauer. Kafka est tombé amoureux de la jeune fille à travers les lettres qu'il lui écrivait, il a aimé sa propre création. Felice n'existant qu'à travers l'écriture, l'illusion s'évanouissait lorsqu'il la rencontrait. Après deux

années de relation épistolaire, le 12 juillet 1914, Kafka rencontre sa fiancée, Felice, à l'hôtel Askanischer de Berlin. Il s'ensuivit une réunion chez les parents de celle-ci, où le père de Felice, sa sœur et quelques proches étaient présents, comme le raconte Ghyslain Lévy⁵ dans un texte exposant la mécanique de la correspondance amoureuse de l'auteur avec Felice. Kafka vivra cette réunion au cours de laquelle la rupture sera prononcée, comme une comparution devant un tribunal. La violence de cet événement fut à l'origine du *Procès*. Ce traumatisme allié à un sentiment de culpabilité l'auraient empêché d'aborder ce fait réel, de le regarder en face, d'être à même de prendre du recul et de l'analyser. En effet il avait toujours laissé croire Felice à leur futur mariage alors qu'il s'en savait incapable, et cette incapacité doublée d'un mensonge le conduisirent finalement à la rupture. Pour *Le Procès*, il créa le personnage de Joseph K., un alter ego, qu'il propulsa dans une histoire abstraite, bien qu'inspirée d'un épisode concret issu de son propre vécu, une sorte d'anti-héros, reflet de lui-même, qu'il malmena jusqu'à la mort, suggérant un sentiment de haine de soi. Lupa explique que Kafka a probablement été piégé par l'abstraction de son récit qui l'aurait en quelque sorte bloqué et empêché de développer sa narration. On pourrait dire que Kafka tournait autour de sa blessure sans pouvoir y toucher. C'est pourquoi, Lupa créa la scène de *Felicja* qui surgit au centre du spectacle, naissant de la tache blanche laissée par Kafka. La scène de *Felicja*, est une pause dans le spectacle, le temps paraît y être suspendu, c'est une scène intimiste, durant laquelle un lien semble unir les protagonistes qui se retrouvent sur de vieux lits en fer, préparent du thé, parlent de leurs sentiments mais surtout de leurs ressentiments. Mais la quiétude est illusoire : cette scène est une mise en abîme du *Procès*. Elle est le procès dans le *Procès*, le procès originel. Ici, Franz K. n'est plus que Franz Kafka, mis en accusation par Felice. Loin de vouloir combler le vide central du roman, Lupa en dévoile la teneur. Ce vide n'est qu'apparent, c'est un espace hanté par les non-dits, la faille qui fit trébucher Kafka. La scène de *Felicja* qui réunit Franz Kafka, Max Brod, Felicja Bauer et Greta Bloch s'achève sur l'effacement des personnages qui laisse place à une mise à nu des acteurs. Eux aussi sondent leur faille, exposent leurs blessures, perdus dans un monde terrifiant, ils clament leur désillusion, leur angoisse, leur doute quant à l'avenir.

La scène de *Felicja*, bien qu'en retrait du monde extérieur et du Pouvoir invisible qui menace Franz K., n'en est pas moins violente. Elle semble reproduire à moindre échelle les rapports de force auxquels K. se trouve constamment confronté, jusque dans sa sphère intime. Néanmoins, à la fin de cette scène, la prise de conscience des comédiens est une lueur d'espoir. Le fait même que ce spectacle existe et ait pu être créé en Pologne, malgré un Pouvoir intrusif, est une marque d'espoir incontestable. *Le Procès* est une œuvre qui peut paraître noire tant l'état des lieux qu'elle dresse, de la responsabilité publique comme de la responsabilité individuelle, est critique, sans concession. Néanmoins, paradoxalement, ce constat est salvateur car le spectacle nous éclaire, provoque une prise de conscience suscitant une réflexion, peut-être même une introspection, nous évitant ainsi le destin funeste de Joseph K..

⁵ Lévy, G., 2005, *Une machine amoureuse : les lettres de Kafka à Felice*, in « Topique », vol. n°90, n°1, pp. 27-41.

À la fin des quatre mois de répétition au Teatr Polski de Wrocław, avant les événements qui ébranlèrent le théâtre et provoquèrent la décision de Lupa d'annuler *Le Procès*, le metteur en scène revenait, lors d'un entretien, sur la genèse du spectacle.

R.P. : *D'où l'idée du Procès vous-est-elle venue ?*

K.L. : J'y ai pensé à plusieurs reprises, parce que c'est l'un de mes livres préférés, mais en même temps il y a quelque chose qui fait que j'ai peur de Kafka, c'est-à-dire, c'est complètement irrationnel, je ne sais pas, j'ai peur de son négativisme, de son pessimisme extrême, de sa négation du bonheur. Kafka me semble être un écrivain fasciné par son malheur. J'avais cette impression quand j'ai commencé à travailler sur lui, quand nous avons commencé à travailler sur *Le Procès* de Kafka. J'ai eu, à plusieurs reprises, connaissance des travaux d'étudiants, les étudiants adaptent souvent *Le Procès* et cela me fascinait quand ils travaillaient dessus. Ce que je peux dire, c'est que je n'ai pas encore vu un Kafka génialement réalisé. Et je ne suis pas sûr que nous y arriverons parce que je vois combien la tâche est étrange. Je veux dire que je sens constamment, et c'est de cela dont j'avais peur, que la façon avec laquelle je ressens Kafka et qu'il parvient à moi, me frappe et produit des choses étranges chez moi comme chez le lecteur, que c'est très secret, qu'il faut tout simplement retourner le monde, le mettre sur la tête, et en même temps ne pas basculer du tout. Parce que Kafka est extrêmement réaliste et en même temps, c'est le réalisme de l'irréalité. Comment dire ? Ce n'est pas un réalisme de cette réalité, c'est tout simplement une autre réalité. Pourtant, ce n'est pas parce que cette réalité a la tête en bas qu'on ne la connaît pas. Cette autre réalité que Kafka nous montre est une vérité tapie sous cette réalité véritable, et pour y parvenir, je le sais bien, et j'en suis maintenant convaincu, il faut avec les acteurs parvenir à un miracle. C'est-à-dire faire avec les acteurs seize ou vingt petits Kafka et les acteurs doivent avoir en eux ce sentiment du monde, cette qualité d'observation, cette espèce de folie et une sorte de vision à rebours. Voir réellement, je dirais, regarder et soupçonner différents détails des événements qui se produisent et les autres personnes aux intentions étranges qui sont le plus souvent tracées par mes craintes et ainsi de suite et ainsi de suite... Tout cela a fait que je préférerais m'occuper de Bernhard plutôt que de Kafka car il m'était plus proche et qu'il me réjouissait plus par son énergie malgré tout positive. Alors que, chez Kafka, il y a la mort, ce qui me fait peur. Je me suis mis à Kafka, parce que l'on dit de plus en plus souvent, à propos de ce qui se passe en Pologne que c'est « comme chez Kafka » et nous disons cela de façon assez schématique. Tout le monde dit que c'est comme chez Kafka et personne ne sait ce que cela veut dire. Je dis « comme chez Kafka » car j'ai une sorte de pressentiment. Alors si, c'est comme chez Kafka, montons *Le Procès* et voyons ce que signifie « c'est comme chez Kafka ». Est-ce que nous pourrions dire beaucoup sur notre réalité, ça je ne le sais pas. Au début quand je m'y suis mis, il m'a semblé qu'on pourrait beaucoup parler de notre réalité

et que, surtout ce texte pourrait être tel, une sorte de « site » sur lequel nous pourrions ajouter d'autres textes, nos propres textes. Cependant, il s'avère que Kafka est assez jaloux et ne veut pas qu'on lui ajoute d'autres textes, comme si, à chaque fois que j'essaye de lui en ajouter d'autres, il les rejetait. C'est-à-dire que je n'arrive pas à faire avec lui comme avec Bernhard. Par exemple avec Bernhard, j'écrivais certaines choses, mes apocryphes. Si c'est un sentiment passager, ou définitif, cela je ne le sais pas encore. Ce que nous venons de terminer, c'est ce que l'on pourrait appeler l'étape de macération avec Kafka. Tout ce que nous essayons de faire ici, je me dis encore que « ce n'est pas encore ça ». Nous essayons de dire ce que c'est, comment cela pourrait être. Maintenant, ça va être les vacances, un temps de solitude, et à partir de là, j'attends de moi-même une véritable vision de cette mise en scène.

R.P. : *Comment avez-vous pensé à scinder Joseph K en deux ?*

K. L. : En fait, tous les héros de ce grand roman de Franz Kafka, c'est évident, sont des alter ego, c'est lui. On ressent particulièrement l'identité de l'écrivain et en même temps vous pouvez dire que l'écrivain ou ce héros, c'est moi. Mais à partir du moment où je commence à écrire sur ce héros, qui est moi, je deviens le sadique de ce héros. Ce qui veut dire que l'attitude de Franz Kafka envers son personnage est incroyablement cruelle, je dirais incroyablement compromettante, il l'attrape (le coince) à chaque pas, il le révèle à chaque pas et en même temps ne se révèle pas lui-même. Il est étrange que nous sentions que Kafka a un mystère, qu'il ne se trahit jamais, qu'il est un homme secret. Toute cette étrangeté, cet étrange rituel qu'il pratique avec son héros, le fait qu'il le tue, on peut dire qu'en fait, il se tue lui-même afin d'être immortel en tant qu'écrivain. Pour lui-même, il doit tuer son alter ego, il doit le violer, il doit l'humilier.

La question est : « est-il vrai que Kafka est masochiste, qu'il est sadique ? »

À ce moment-là, il y a deux personnes. Il y a tout le temps dans le fonctionnement de K. deux variantes, deux personnes qui se méfient l'une de l'autre, très hostiles l'une envers l'autre, toujours dans la controverse. Immédiatement, ce n'était même pas une idée, c'est venu spontanément, j'ai senti que l'existence de Joseph K. était une existence dialogique. Cela signifie qu'il y a un dialogue constant. Incessamment, dirais-je, je suis insatisfait, c'est-à-dire, que quelqu'un est insatisfait du fait que je suis une victime de ce procès. Et il dit « tu es toi-même responsable, tu es un mollasson, tu es un égoïste parce que tu es un lâche », et ainsi de suite... À chaque fois, cette attente de quelque chose de mieux me concernant, depuis l'enfance, c'était comme cela : Kafka a été divisé en celui que son père lui demandait d'être, mais à un certain moment, une partie de ce père est devenu une partie de lui-même. Celui qui a exigé de lui des résultats héroïques à l'école, d'un lâche qui avait terriblement peur de tout, de chaque examen, qui avait l'impression qu'il n'arriverait à rien. Il ne peut pas faire face à la vie. Il est double, c'est un caractère double. En général, bien sûr que l'on peut dire que Kafka est double, il a une existence double, schizophrénique. Il se l'impose lui-même. Cela veut dire que je ne peux pas me représenter l'existence de Joseph K. sans cela, sans une certaine polémique continue, permanente, une polémique

incessante.

R.P. : *Il y a des motifs qui reviennent sans cesse comme un cycle : les mains, les fenêtres, le chiffre trois, le double. Comment allez-vous le porter à la scène ?*

K. L. : On peut dire que la révélation, c'est chez Kafka toujours un même schéma, il joue avec la dissimulation et la révélation. On ne peut pas tout montrer parce qu'à ce moment-là notre spectateur ne verrait pas quelle piste suivre, où regarder. On ne peut à cet instant montrer tout cela, c'est un jeu contre l'extérieur et contre soi. Tous ces motifs, toutes ces rencontres que vit le héros, introduisent une certaine stratégie qui doit le conduire d'une certaine manière à la victoire, ou ce genre de choses, comme les explications à Mlle Bürstner dans la chambre⁶. Tout cela, à cause de cette hypocrisie qui fait partie de la personnalité, devient impossible : toutes les rencontres devraient d'une certaine manière me disculper, mais parce que je m'excuse tout le temps, je ne suis pas innocent. Je me défends sans cesse, je ne vais pas à l'attaque, ou à de rares moments, en fait je suis tout le temps sur la défensive. À ce propos la tante dit finalement : « ceux comme toi parlent comme des coupables ». Donc tous ces motifs nous aident car ils sont des fétiches ou des motifs qui nous éclairent sur ce qui se passe et nous permettent dans une certaine mesure d'appréhender les choses intangibles (abstraites). Car il y a deux choses dans ce roman, deux choses insaisissables. Insaisissables – je le suis moi et ce qui se passe en moi – les mécanismes de mes décisions, je n'y ai pas complètement accès, ils sont insaisissables, c'est-à-dire ce qui m'a attaqué, et cette réalité qui m'attaque d'une manière que je dirais absurde, d'une manière qui va à l'encontre de toutes les règles et de toute logique. Et pourtant elle m'attaque victorieusement et est pour ainsi dire impénétrable, une sorte de sphinx. Mais d'un autre côté, je suis un sphinx pour moi-même.

Trois semaines après la première du Procès au Nowy Teatr de Varsovie, le 15 novembre 2017, Lupa exprimait sa vision de l'œuvre de Kafka, lors d'un entretien, à Cracovie⁷.

R.P. : *Pour commencer, j'aimerais aborder la question du motif, car, chez Kafka, il y a différents motifs, comme la main, le chiffre trois ou bien la bouche que vous avez ajoutée. Ils sont comme une écriture cachée. Comment cela a-t-il été retranscrit dans votre travail ? Pouvez-vous me parler de ces motifs ?*

K. L. : Lorsque nous avons commencé au tout début, à Wrocław encore, nous étions sur le chemin du mystère, de la fascination de Kafka pour la philosophie juive. Sa fascination toute ésotérique. Mais plus tard lors de la reprise à Varsovie, j'ai voulu m'éloigner de ce thème. Prendre un autre chemin, plus simple,

⁶ Franz K. éveille la suspicion chez Melle Büstner en voulant s'expliquer, plus il tente d'éclaircir la situation, plus il paraît trouble aux yeux de la jeune femme.

⁷ Traduits par Rébecca Pierrot avec l'aimable assistance de Natasza Gerlach.

pas le chemin du mystère, de ce symbolisme ésotérique. Il est certain qu'il en est resté quelque chose, ne serait-ce que ce qui se passe dans la troisième partie, au troisième acte, quand Franz K est plongé au milieu des gens qui entourent l'avocat Masala⁸, qui est ce que l'on peut appeler un initié.

On a ici, quelques individus qui usurpent cette initiation. Différents initiés se succèdent, une sorte d'avocat gourou qui est un personnage mystérieux avec ce traité sur la nature des tribunaux... C'est la façon dont nous abordons le mystère, bien que Kafka le traite très ironiquement, en montrant en même temps l'absurdité de cette pensée, tout cela, à un moment donné, se frotte à l'absurde. Franz Kafka, en tant que Franz, en tant que Joseph K. – peu importe comment nous appelons le héros de notre histoire – en cherchant de l'aide, commence à subir l'action de toutes ces personnes, de toute cette sphère. En même temps, c'est comme s'il avait contracté une maladie et, à ce moment-là, il ne peut se sauver de cette fin qui s'approche, avec cette force de détermination.

L'autre mystère, c'est celui du chiffre trois, on a trois cercles, trois moyens de libération, c'est-à-dire le prochain initié, le peintre⁹ qui est en fait aussi un usurpateur. Cela veut dire qu'à chaque fois, on a affaire à une sorte... Je ne veux pas appeler cela un mensonge, car comment dire, Kafka ne le considère pas non plus ainsi... Kafka était lui-même très influencé par la Kabbale et toute la symbolique de la méditation. Cette symbolique qui est là depuis toujours, cette symbolique qui se tient dans chaque réalité et qu'il faut savoir, d'une certaine manière lire, à travers les symboles. Donc, il doit faire face à l'absurde et avec ce sentiment qu'en allant dans cette direction, il n'est pas plus proche de l'illumination, que c'est justement peut-être le contraire, d'une certaine manière, il ne fait que sceller son destin, donc, sa mort. Je dirais que ce qu'il a entendu dans : « À la fin, tu es reconnu coupable », c'est comme la question, « à quel moment es-tu reconnu coupable ? ». Est-ce que cela concerne cet acte prétendument commis à un certain moment, au début, ou plutôt toute la période de l'accusation jusqu'à maintenant, et que cette faute de Franz K., est en fait seulement, à un moment donné, remarquée, démontrée. Tout le temps, nous parlons de l'observation de l'accusé, que l'observation de l'accusé, comme le dit l'avocat Masala, est plus importante que tous les faits enregistrés au début du *Procès*. L'observation de l'accusé – de cela on peut dire – ce que l'accusé fait après l'acte d'accusation. C'est justement à ce moment-là que l'on peut, soit être sauvé – la question est comment – soit être finalement reconnu coupable. Ces trois façons de se libérer, ces trois cercles, il ne faut pas les négliger, ne pas nous en éloigner pour un ajustement à une sorte de lettre de la loi actuelle, pour les traiter de façon plus spirituelle, ou plus philosophique, plus dans la réflexion, ou de façon métaphorique, ce qui veut dire dégagée du réel, débarrassée des apparences, c'est une prolongation, un sursis. Que veulent dire ces trois rendez-vous ? Nous appellerons cela notre philosophie de la liberté. Ce qui veut dire que cette figure, d'une certaine manière, définit très

⁸ L'avocat Masala, interprété par Piotr Skiba, Maître Huld dans le roman de Kafka.

⁹ Le peintre Titorelli, informe Franz K. de l'existence des trois cercles, des trois possibilités : l'acquittement réel, l'acquittement apparent et l'attribution illimitée.

profondément, en fait, notre condition de liberté. Autrement dit, la libération totale, l'acquiescement, est en fait impossible. Car on peut se dire que tout cela n'est pas du ressort d'une instance, aucune instance (aucun jugement) n'est en mesure de libérer l'homme. C'est l'homme qui tout au plus peut le faire seul, en d'autres termes, obtenir ce genre d'acquiescement total.

Cet acquiescement total est une condition divine, en fait inaccessible à l'homme. Les gens tombent dans la zone de culpabilité, ils se salissent dans cette zone d'accusation ou appelons-la aussi « la mauvaise conscience » qui est la condition humaine permanente. En fait il s'agit de l'éternelle dépendance au réel, ou la faute prétendument commise. Et à ce moment-là, cette libération complète, l'acquiescement, est pratiquement impossible, en raison du fait qu'il est inaccessible pour l'homme qui est déjà entré dans la sphère de la culpabilité. Il a commencé sa vie dans le domaine de la culpabilité. Par exemple, on pourrait dire que peut-être le crime ou l'acte de Franz K est en quelque sorte inné, il l'a en naissant. Il est devenu un homme en grandissant à la maison, puis à l'école, plus tard, il a mûri en diverses institutions, devenant un être humain, d'une certaine manière, devenant un homme coupable. Et en conséquence, une libération totale est pour lui inaccessible. En ce qui concerne les apparences, c'est très intéressant, l'apparence de la liberté, car elle est superficielle. C'est-à-dire obtenir un soi-disant sceau d'acquiescement ou de libération est une sorte de tromperie, en fait un homme effectue, en apparence, des activités pour se libérer de tout cela et renvoyer une image aux autres qui s'appuie elle aussi sur celle de son entourage, qui la confirme. Cependant, il devra la répéter constamment, et tout cela sera une sorte de mensonge. Par conséquent, le fait même qu'il entre dans ce mensonge, le rend, en quelque sorte, coupable à nouveau. S'engager, sur le chemin de la libération apparente, à la fin, le rend coupable et son acquiescement en réalité n'est qu'apparent. C'est une question très intéressante, que plus tard – car l'existentialisme n'apparaîtra qu'après Kafka – les existentialistes poseront. En parlant de la liberté, ils empruntaient souvent la piste du *Procès* de Kafka, ce paradoxe de la liberté apparente. Le sursis, c'est-à-dire comme si l'individu fuyait constamment devant le bilan de sa faute. Et c'est, je dirais, le chemin le plus banal vers la liberté.

Alors parlons de la trinité, de ces trois cercles, appelons cela une renaissance ou une renaissance de notre liberté et l'échappatoire à notre statut d'accusé, en fait, nous avons une sorte de traité philosophique, à mon avis assez précis. Mais d'un autre côté, nous pouvons nous dire, que nous l'avons entendu de la bouche d'un homme peu crédible¹⁰, je veux dire, comme chez Kafka, d'un commerçant, glissant, suspect, retors. De plus en plus, nous entrons dans la sphère de la manipulation, légale et spirituelle en même temps. En fait, ce que nous voulions, c'était un peu faire de ce peintre, moins un commerçant qu'un ...escroc, un imposteur, aspirant en quelque sorte à une illumination. À une initiation. Initiation, est peut-être un meilleur mot. Initiation à la forme ésotérique de la loi, à la forme supérieure de la loi et donner l'illusion au héros qu'il va dans cette direction. Une sphère inaccessible, d'une instance supérieure,

¹⁰ Titorelli, le peintre.

toujours invisible. Ici, chez Kafka la plus haute instance est toujours inaccessible. Sans cesse, l'on nous dit que nous opérons, que nous traitons, dans les sphères inférieures de la loi. Et généralement nous n'avons pas accès aux sphères supérieures. Ici, il y a usurpation de l'entrée dans ces sphères supérieures. Nommons-là, une usurpation, très suspecte, en regard de la condition de cet homme, qui est celle-ci et pas une autre, cette trinité. Enfin, nous voulons dire que, dans ce troisième acte, nous traitons ici, dans cette maison de l'avocat, de la sphère de cet inaccessible, étant dans la sphère des pressentiments, et dans la sphère des symboles, dans la sphère de la symbolique. Car l'on sait que la symbolique de la pensée humaine, de l'âme humaine est une sorte d'avant-garde. Appelons cela un processus spirituel humain. Tout ce qui est de l'ordre du magique, symbolique, ou des théories ou fétiches individuels, à la fois dans la sphère des nombres symboliques, dans la sphère des symboles de signification, et enfin dans la sphère de certaines divinités, certains archétypes qui fonctionnent ici sont d'un côté récupérés par Kafka de l'ésotérique juive, mais, d'un autre côté Kafka soumet cette sphère à une radiographie ironique et elle apparaît sous une forme très suspecte.

R. P. : *La dernière fois, à Wrocław, nous avons parlé du double qui est un motif prépondérant dans votre travail sur « Le Procès », vous disiez même entre autres choses, pouvoir considérer « Wycinka »¹¹ et « Le Procès » comme des pièces sœurs. J'ai pu relever à présent, d'autres rapports au double. Tout d'abord la modification essentielle qui est que Joseph K. est devenu Franz K. (lui-même est un Franz K. dédoublé) ce qui démultiplie encore les choses. Ce jeu se retrouve aussi d'après moi dans les costumes qui jouent sur la transparence et le montré-caché ainsi que sur le travestissement, dualité entre le féminin et le masculin (quand Felicja habille K. en femme). La figure du double est aussi christique : avec les deux anges d'abord blancs puis noirs. De même sur l'affiche du Procès, avec le motif des mains liées et des mains ouvertes. Pourriez-vous me parler un peu plus de ce motif du double, de ce projet que vous aviez imaginé comme un échiquier, un soir noir et un soir blanc.*

K. L. : Oui c'est une question très large ici, la dualité. C'est aussi très similaire à un mouvement intuitif. Car, on pourrait commencer avec Léonard de Vinci, puisque tu mentionnes l'affiche, et se demander pourquoi l'homme vitruvien est représenté dans deux positions différentes. Pourquoi en un mot, en regardant ce dessin, la géométrie du corps humain par laquelle Léonard de Vinci était fasciné, une pose n'a-t-elle pas suffi ? Ces deux positions, celle du début, d'un homme debout, fermé, avec les mains baissées et la position de l'homme ouvert, c'est à dire la position la plus inspirante, la position de l'homme liée au fait de recevoir et de donner. Donc, en même temps, dans ce modèle de l'homme vitruvien, nous avons ces deux conditions : le corps humain fermé et ouvert. Je ne sais pas si Léonard de Vinci l'a voulu dès le début, s'il était pleinement conscient de la force du symbole qu'il créait avec son dessin ? À quoi aspire-t-il réellement à ce moment ? Que pressent-il en cet instant, en esquissant un tel dessin ? Car d'un

¹¹ *Wycinka (Des arbres à abattre)*, d'après *Holzfüllen (Des arbres à abattre)*, roman de Thomas Bernhard, Teatr Polski, Wrocław, Pologne, 2014.

côté l'intention de ce dessin est très simple. C'est-à-dire, c'est la géométrie d'un corps qu'il inscrit dans un cercle et dans un carré. Il s'agit aussi des proportions. Où est le centre de cette figure qui entoure le corps humain ? D'un autre côté, Léonard de Vinci ne pouvait pas ne pas se rendre compte qu'en esquissant ce type de dessin, en même temps, d'une certaine manière, il fait allusion à ce symbole chrétien très puissant qu'est le Christ crucifié. Le fait même que par exemple notre affiche ait été pour certains un objet d'attaque religieuse, je veux dire, j'ai moi-même reçu un SMS d'une personne qui visiblement n'avait pas identifié l'affiche comme étant *L'homme de Vitruve* de Léonard de Vinci, elle l'a interprétée comme étant celle du Christ... le Christ se masturbant ! Alors je dirais que cette dualité qui est inscrite dans ce dessin très symbolique de Léonard de Vinci... Il se trouve que l'on peut voir beaucoup de choses dans ce dessin, le champ d'interprétation est vaste, il y a de nombreuses possibilités !

Il est intéressant de voir toutes ces dualités. Il y a au début de nos répétitions [à Wrocław] un double, deux Joseph K., deux Franz K.¹². Cette opposition est dans le roman, c'est en premier lieu – l'opposition entre l'auteur et le héros, entre le narrateur et le héros. Que Kafka crée en même temps son alter ego sous la forme du héros du *Procès* et en même temps l'objet de son attaque, cela veut dire qu'il y a quelque chose qui peut nous faire penser qu'il convoque son héros – qui lui ressemble de façon troublante – dans le but de s'en séparer, de se libérer de lui et à la fin de le tuer ; et en même temps, l'observer, et voir jusqu'à quel point il se différencie de tout cela, de ce qu'il veut être, de ce qu'il vise. S'il est vrai que je m'identifie à une image idéale de moi-même ou à mon rêve, alors cet Autre est un coupable, chargé d'une faute, pour tout ce qui est *Moi*, et en fait cet inconnu, ce corps dans lequel se trouve ce *Moi*, détruit, perdu ou même, comme si l'on empruntait une piste criminelle, du faux, par exemple. Mais ce n'est pas une telle installation, je dirais, de la narration, extrêmement prédatrice, une installation narratrice perverse de Kafka, qui, jusqu'à maintenant ne laisse tranquille aucun des critiques et des exégètes de son œuvre. C'est le début de cette histoire, est-ce que toute l'histoire de Kafka suit systématiquement la première installation ? J'en doute car il s'avère parfois que celui qui est justement l'accusé, à un moment donné, se trouve devenir le narrateur, il obtient soudain sa voix et l'autre reste muet, comme si les rôles s'échangeaient. Est-ce que l'on veut cela ou non ? Est-ce que je veux le permettre ou est-ce que je ne veux pas le permettre ? Comme si tout notre étrange chemin de croix, être soi, être un Homme, est au fond, ici, dans cette histoire, et présenté aussi de façon prédatrice, très symbolique. C'est pour cela que l'on peut dire que ce livre nous capture... comme dans les griffes de son récit. En fait, il fait avec nous quelque chose de très bizarre, c'est-à-dire que nous ne sommes pas pleinement en mesure de pénétrer, ni de réaliser ce qui nous arrive. Et, au moment où nous devenons les lecteurs de ce livre vampirique, dès le début, j'avais le sentiment qu'il fallait que je fasse quelque chose de cette très étrange et très provocante installation du personnage principal par le narrateur de ce texte. Et plus particulièrement je dirais que

¹² Le dédoublement de Joseph K. au Teatr Polski de Wrocław a laissé place au dédoublement de Franz K. à Varsovie.

l'idée qu'il y ait deux Franz K. n'est pas venue si simplement, comme théoriquement, de la lecture, mais du fait qu'il y avait au Teatr Polski de Wrocław deux acteurs à qui je voulais confier le rôle. Et à partir de ce moment-là, la chose a été très simple. C'est vrai, comme j'ai deux acteurs, c'est peut-être la manière la plus simple que j'aie de traiter, de gérer cette syzygie contradictoire, cette dualité qui est dans le livre, cette dualité mystérieuse. Mais c'est facile de dire et même de faire en sorte qu'il y ait deux acteurs, plus difficile est, de le mettre en œuvre, plus tard. Je veux dire, il me semble que d'une certaine façon, nous avons lutté pour renforcer ce genre de tension continue, cette polémique intérieure qui habite le héros. Le fait que le héros n'est pas une unité, que le héros est dans un dialogue constant, en contradiction, que le héros est accusé et accusateur, qu'il est un corps qui, comme disait Kafka, subit l'oppression, et en même temps cet autre [*ce second*] debout, à côté.

Durant les répétitions, nous lisions cette histoire très bizarre que Kafka racontait : depuis l'enfance il avait – je ne sais pas si c'est un don ou le système de défense d'un individu sans cesse humilié et constamment malheureux d'être ce qu'il est – dans les moments les plus embarrassants et les plus horribles de sa vie, il avait cette possibilité de quitter, en quelque sorte, son corps. Il restait à côté et observait avec un certain sadisme celui à qui les choses arrivaient, sans s'en soucier. Il a cessé de le défendre. Parce que, le plus souvent, c'est ainsi dans ce genre de situation cauchemardesque, un observateur étrangement cruel surgit en nous qui nous dit à quel point nous sommes pitoyables en cet instant. Néanmoins, nous exigeons que le plus intelligent en nous ne nous abandonne pas, et ne nous laisse pas dans cette bêtise, dans un manque de volonté et une impuissance totale. Le plus intelligent de nous deux devrait veiller sur nous ou au moins être notre avocat, sinon notre héros. Sois au moins mon avocat et dis-moi au moins ce que je dois dire. Mais effectivement si, à ce moment, Kafka a complètement déserté et a laissé son pauvre corps à la dévoration et à la perte totale... C'est la question, bien sûr, est-ce que nous appelons cela de la lâcheté car jusqu'à un certain point, jusqu'à ce que, pour ainsi dire, j'admette que c'est moi encore, je peux dire que je suis un lâche. Mais au moment où je pars complètement, que je dis, ce n'est pas moi, et que je suis pour ainsi dire sadique – d'un autre côté, je ne suis plus un lâche – je ne suis que cruel car l'on peut dire que je me suis libéré de lui, je suis maintenant au-delà de tout cela. Donc, je dirais que l'on a ici dans la narration du *Procès*, un exemple exact, un exemple qui se répète tout le temps – le modèle de la séparation. Il s'est éloigné si loin de lui-même qu'il ne mérite plus le nom de lâche, puisqu'il n'a plus rien en commun avec l'autre, il n'est donc plus un lâche, il est seulement cruel. Cette figure étrange est constamment présente et dans ce cas, il se peut que nous n'ayons pas encore exploité complètement cette piste¹³.

Cependant, ce dédoublement se produit sans cesse, à différents endroits, il touche à la fois l'identité et l'identité sexuelle – ce qui est aussi quelque chose d'étrangement instable chez Kafka. Et cela, je dirais à nouveau qu'à la vérité, nous avons essayé d'une certaine manière de le provoquer, de le pénétrer lors de nos nombreuses conversations. Néanmoins, c'est arrivé tout seul, pendant une répétition nocturne. Il se

¹³ Des modifications ont été apportées au spectacle après la première de Varsovie.

créa des figures de travestis que nous n'avions pas prévues auparavant. Elles se créaient seules, à partir de cette sorte d'esprit étrange. Elles se créaient parfois d'abord à travers les costumes, car ce qui est intéressant c'est qu'avant cette improvisation nocturne durant laquelle est née la scène de *Felicja*, il y a eu des essayages de costumes chez Piotr¹⁴ et il est peut-être possible que ces costumes aient fait leur chemin dans la tête des acteurs et que cette pensée ait écloso dans la tête des acteurs. Il semble aussi que Piotr est en grande partie l'auteur de ce que nous appellerons la gémellité. Car au début des répétitions ici¹⁵, Piotr a esquissé, c'est à dire qu'il a eu l'intuition de la gémellité. Pour lui, Greta ressemble comme une jumelle à Felicja et il a pensé à la perruque de Greta. À ce moment, Greta, donc Malgosia Gorol¹⁶, revêt pendant l'improvisation cette perruque qui avait été faite pour provoquer cette gémellité entre ces deux femmes. Il y a aussi une gémellité entre Adam et Malgosia¹⁷, comme le sont les figures d'anges en général.

En fait, pourquoi cette scène de Kafka est-elle si étrange ? Pourquoi ces deux personnes ? Bien sûr, le fait qu'il voie ces deux personnes est justifié à ce moment précis, par l'état du héros, par son évanouissement. Il est dans un état bizarre, narcotique, il voit ces deux personnes et leur attribue quelque chose qui se passe en lui. En un mot, il n'a pas d'autre issue que ces deux, je dirais, spécimens, qui l'aident en cet instant et qui d'une certaine manière le radiographient, comme s'il s'agissait d'un cliché radiologique, c'est à ce moment-là qu'il conçoit sa scission, dans ce que nous appellerons vision ou illumination, sa scission, en ces deux personnes. En un mot il est vrai qu'à l'extérieur, dans différentes situations, apparaissent, en quelque sorte, des images rémanentes de ma propre division. Ce qui veut dire que je vois à l'extérieur ce que je ne suis pas capable de voir en moi-même et que je ressens si fort.

R. P. : Pas si éloigné de la figure du double, pouvez-vous me parler de la figure du sphinx ? Vous y avez longuement fait référence au travail à la table à Wrocław en citant Axel Munthe (*Le Livre de San Michele*) et en nous parlant de ce sphinx au visage en partie défiguré qui nous est caché. Ici lors des répétitions le sphinx est revenu à plusieurs reprises au sujet de Mme Grubach. Le sphinx fait appel au secret, au caché (quand je pense à ce sphinx spécifiquement, cela évoque encore plus la question de l'identité). Pouvez-vous m'en dire un peu plus ?

K. L. : Le sphinx, le sphinx c'est en général celui qui m'accuse. C'est à dire quelque chose que je ne vois pas, quelque chose qui est en quelque sorte devant moi et me pose des énigmes de sphinx. Car on peut se dire que le sphinx nous le connaissons principalement par cette parabole, ce mythe grec d'Œdipe, lorsque le sphinx pose une énigme, dans ce mythe l'énigme est une sorte de radiographie de mon secret, je dirais. La parabole originelle. Donc, si l'on dit qu'à un certain moment Madame Grubach se transforme en sphinx, en tant que substitut, cela veut dire que j'ai été attaqué par cette étrange détention. On me dit

¹⁴ Piotr Skiba, acteur, assistant et costumier sur les productions de Lupa.

¹⁵ À Varsovie, lors des répétitions de la reprise du *Proès*, après les événements de Wrocław.

¹⁶ L'interprète du rôle.

¹⁷ Adam Szczyszczaj et Małgorzata Gorol interprètent respectivement, Max Brod et Greta Bloch, ainsi que les deux anges, blancs, puis noirs.

que ceux qui m'arrêtent sont des sous-traitants de la sphère inférieure et que ce n'est pas un tribunal normal, c'est à dire que ce n'est pas un tribunal connu et reconnu par moi. Ce n'est pas un tribunal officiel qui me conduit à cette hiérarchie reconnue. Je suis dans un État dont le Président du gouvernement envahit toutes les institutions que l'État régit. Je sais que le tribunal est une instance liée au gouvernement de cet État et pourtant ayant en soi une autre entité, etc, etc... Tout ce qui est connu dans un État sûr et me permet de me sentir en sécurité, et, même lorsque je suis accusé de façon officielle, je ne perds pas complètement cette sécurité car cela concerne mon crime, alors, à ce moment, je le reconnais. On a ici affaire au sphinx, en fait dans une situation dans laquelle cet ordre naturel est perturbé, où tout à coup, il se pose quelque part à proximité, caché, tout comme d'une mafia surgit parfois une autre entité et un autre pouvoir, une autre force qui m'attire et qui en ce moment m'attaque et exige une sorte de règlement, me reproche une certaine culpabilité pour laquelle je dois payer. Et ici se crée ce sphinx, cet être symbolique pour lequel il y a tout cet espace inconnu. La créature symbolique. C'était important pour moi, qu'au moment où je ne vois pas qui m'arrête, qui m'accuse et de quoi l'on m'accuse, à ce moment je commence à voir ce sphinx en l'individu le plus proche de moi. Cela veut dire qu'à mon sens, Mme Grubach qui en sait plus que moi à ce sujet, commence à avoir le visage de ce sphinx. Cela veut dire que le sphinx apparaît à travers les personnes les plus proches. À un moment donné le juge d'instruction devient le sphinx. À un moment donné, le sphinx est même incarné par Róza, qui est en quelque sorte une personne de condition modeste, malgré tout, elle a le stigmate du sphinx pour moi, car elle en sait plus que moi sur le thème que je ne connais pas. Donc ce sphinx est en quelque sorte un visage sans visage, errant, dont constamment, au cours de mon voyage, quelqu'un s'empare. C'est quelque chose comme aller sur le chemin ésotérique de la tragédie grecque. C'est le masque du sphinx qu'à chaque mouvement quelqu'un revêt.

R. P. : *Il y a aussi quelque chose de très géométrique dans l'espace : entre le triangle¹⁸ qui fait référence à ce chandelier mais aussi une part plus christique avec la trinité, quand le mari de Róza s'étend par terre, sa tête arrive juste au niveau du sommet du triangle, les points de fuite des lattes etc... Cette géométrie se retrouve jusque dans l'affiche, reprenant le célèbre dessin de Léonard de Vinci (inspiré par Vitruve) représentant un homme (rappelant ici K.), enfermé dans un carré rouge (qui rappelle la ligne rouge) et un cercle, on pense évidemment à la thématique de l'homme au centre du monde (au centre du cosmos), ainsi qu'à sa double dimension matérielle/rationnelle et spirituelle/universelle. Mais ici vous semblez jouer avec cette représentation de l'homme au centre du monde, les carrés de lumière tentent sans cesse de capturer les hommes, tout*

¹⁸ La géométrie est très présente dans la scénographie du spectacle, outre la ligne rouge, indissociable des spectacles de Lupa, il y a les carrés de lumière qui apparaissent avec les deux anges. Mais c'est le triangle qui est peut-être le motif clef de cette scénographie. On le distingue dans le parquet recouvrant le plateau : comme une marqueterie, les lattes de bois dessinent un triangle au milieu de l'avant-scène, pointant vers le fond de scène. Cette figure est soulignée par une découpe de lumière, changeant de couleur selon les scènes. Ce triangle lumineux n'est pas sans évoquer le chiffre trois et le chandelier du roman. On le retrouve aussi dans les toiles du peintre Titorelli. À la fin du spectacle un second triangle, inversé, est projeté en fond de scène. Une cartographie s'esquisse donc sur la scène, sur le plateau et sur les murs.

comme la caméra, la photo, l'image tente en vain de capter l'identité morcelée de K., ou, en général, l'âme des personnages.

K. L. : Je suis très intéressé par cette question. Je veux seulement confirmer que nous ne cherchons pas seulement à l'aide de ces symboles et de certaines figures symboliques simplifiées, des formes géométriques ou de numérologie, à l'aide de ces clefs à exprimer quelque chose, mais que c'est avec de telles clefs que nous cherchons quelque chose. Les symboles ne sont pas là pour exprimer quelque chose que nous connaissons bien, ils sont là pour exprimer quelque chose que nous ne connaissons pas bien, ce que nous pressentons. Les symboles apparaissent alors comme une forme simplifiée de ce pressentiment et je dirais qu'à un certain moment, les symboles sont souvent de petites lanternes qui brillent dans l'obscurité. Et le fait que, dans le troisième acte, cette symbolique se multiplie à l'aide de la géométrie, de la géométrie triangulaire qui est inscrite et en fait arrive sur le sol, nous avons deux figures symboliques. Nous avons un triangle qui, depuis les spectateurs, à la frontière, vise le carré dans la profondeur de la scène. Le carré qui, dans le tribunal sera un lieu entouré d'une barrière¹⁹, un lieu pour cet homme vitruvien. Donc, en fait, c'est comme si une figure triangulaire essayait de devenir un carré. C'est-à-dire que la figure triangulaire est présente dans de nombreuses symboliques ésotériques, de la symbolique égyptienne à la symbolique kabbalistique, mais aussi par exemple dans le Yi jing de la symbolique chinoise. Et le trois aspire à devenir quatre, le triangle aspire à devenir carré. Le carré, quatre, précisément la figure la plus proche du cercle, qui devient un. En fait, tout cela est la symbolique de l'individuation, comme le dit Jung, appelons cela le secret de cette symbolique. Donc le fait que l'homme aspire à la plénitude, quelque part, tout au début, de façon assez intuitive, j'ai construit une carte géométrique au sol, car le sol est une sorte de carte... des actions de notre héros. On peut dire qu'il y a deux coordonnées au sol, x et y. À chaque fois nous pouvons considérer le sol de sorte qu'un individu, dans un champ donné, comme une figure d'échecs, puisse déterminer sa position et à ce moment en mesurer la tension et ce qu'elle signifie dans cet espace. Au moment des assises, lorsque Franz K. était là, nous avons fait quelque chose de similaire dans *Miasto Snu*²⁰, dans, je dirais, sa seconde variation, nous avons une sorte de cube dans lequel l'homme avouait qui il était. C'est-à-dire qu'en entrant dans un tel cube, il est, pour ainsi dire, soumis à une certaine radiation et, à un moment donné, il fait sa confession et se révèle dans ce cube. On pourrait se dire qu'il est là pour développer son *moi*, son *moi* secret, et qu'il veut le faire ressortir, mais ici c'est le contraire, ici cet homme n'est pas dans le cube pour se développer, se percer à jour et arriver à l'accomplissement, à une certaine incarnation et au développement de ce qui est en lui. Mais en fait, pour éclairer sa culpabilité, la faute – c'est à dire l'inverse – pour répondre à l'accusation, et que ce triangle, à ce moment, cette figure imparfaite, est en fait un genre de faisceau lumineux de l'accusation. Ce triangle, dont la base est tournée vers les spectateurs dit : « C'est nous qui

¹⁹ La barre à laquelle se tient Franz K..

²⁰ *Miasto Snu* (*La Cité du rêve*), inspiré du roman *L'Autre côté* d'Alfred Kubin, TR Warszawa, Varsovie, Pologne, 2012 ; avant-première au Théâtre de la Ville, Paris, France, 2012.

accusons, et toi, défends-toi face à nous ! ». À ce moment, le triangle fait des spectateurs, des procureurs. En même temps, la défense par l'attaque de Franz K., c'est-à-dire le monologue qu'il leur envoie au moment de l'interrogatoire dit le contraire : « C'est vous qui placez votre péché en moi, c'est vous qui par votre propre petitesse et par le mensonge qui est en vous, cherchez une victime. Et c'est vous qui avez créé un État de mal dans lequel vous détruisez ». Et si nous parlons en ce moment des connotations politiques de notre représentation, c'est comme une tentative de construire une relation entre les spectateurs et notre personnage principal qui, à un moment crée ce sphinx... et déplace ce sphinx justement sur les spectateurs.

Je voulais ajouter au sujet de la multiplication de ces figures symboliques, le triangle et le carré, au troisième acte, que c'est à l'aide de ces figures, à travers ces figures justement que cette recherche a lieu dans l'obscurité. Elles ne sont pas nécessairement, à ce moment, notre voie de perfection, le genre et le chemin auquel nous nous adaptons, comme avec tout ce qui est sans forme en nous, c'est comme une tentative de contrôler et d'ordonner le chaos qui est en nous et cette figure est le prototype, elle est l'anticipation. Ces figures sont comme, par exemple, la figure de Dieu, la forme de Dieu est l'anticipation et nous devons commencer à explorer cette figure afin de savoir ce qu'elle signifie, et si nous l'avons instinctivement, intuitivement, extériorisée, ce n'est pas pour exprimer nos connaissances, c'est seulement pour exprimer nos pressentiments. Ce n'est que l'exploration de cette figure qui nous mettra sur le chemin, et alors peut-être que cette figure subira une certaine transformation, une certaine modification. Peut-être qu'elle changera complètement lorsqu'elle sera reconnue, nous reconnaitrons en nous-mêmes ce qu'est l'essence de notre recherche. Mais ici dans le troisième acte, ce feu d'artifice, cette débauche de figures symboliques est en fait une sorte de signe de désespoir, et cet appel au secours désespéré à l'aide de ces figures, est comme si nous perdions le chemin de l'harmonie avec nous-même. Il y a eu une catastrophe et ces figures, à ce moment, participent de notre folie.