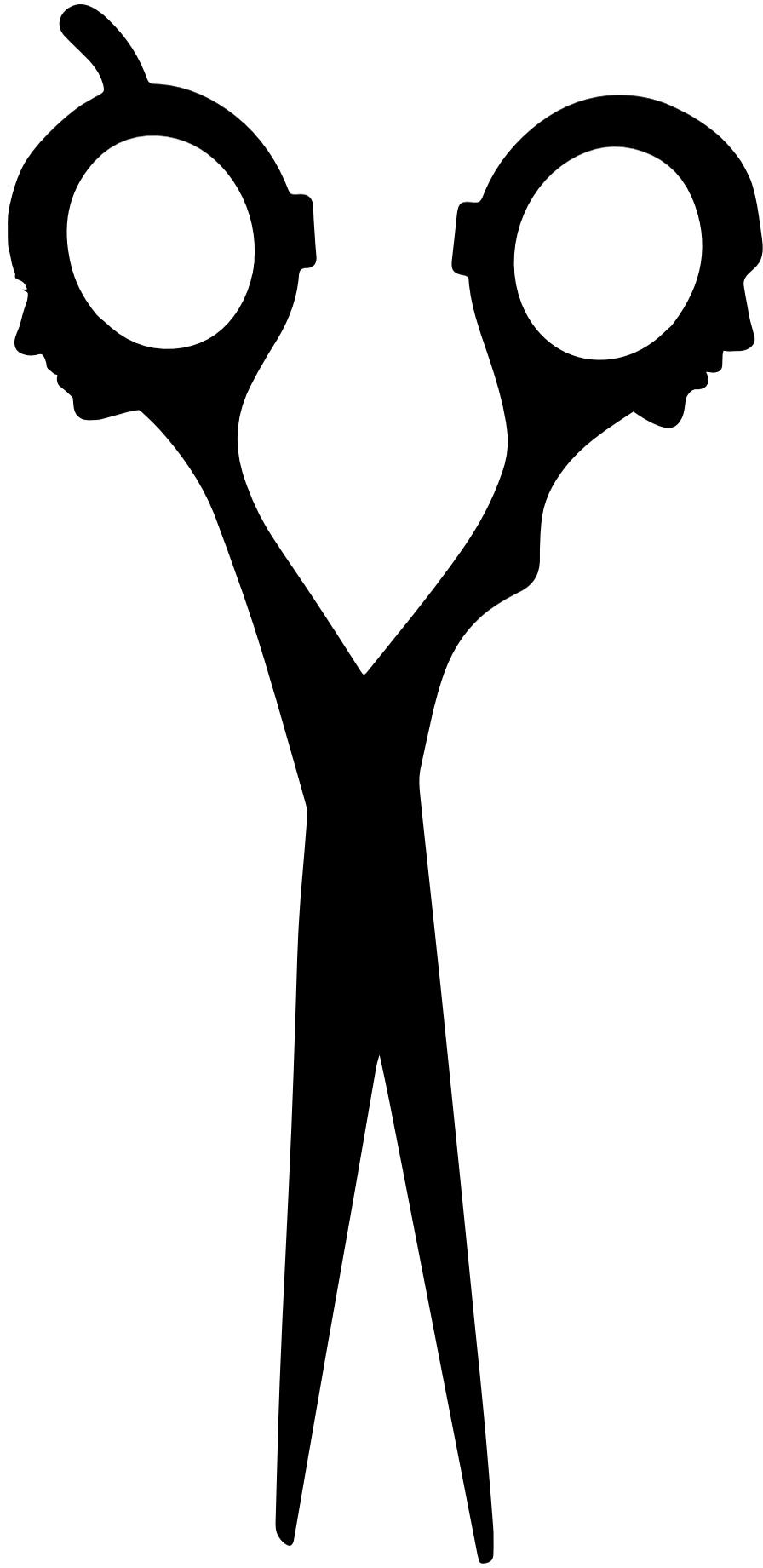


SKF

14–24.04
2016

Figaro divorce

Ödön von Horváth / Christophe Rauck





Figaro divorce

d'Ödön von Horváth

mis en scène par Christophe Rauck

14—24.04

2016

durée
2h30 sans entracte

âge
dès 14 ans

traduction
Henri Christophe

dramaturgie et assistantat à la mise en scène
Leslie Six

deuxième assistantat à la mise en scène
Julie Peigné

scénographie
Aurélie Thomas

costumes
Coralie Sanvoisin

lumière
Olivier Oudiou

son
David Geffard

conseiller musical
Jérôme Correas

vidéo
Kristelle Paré

avec

John Arnold
Figaro

Caroline Chaniolleau
La comtesse, une juriste, la secrétaire générale au bureau de la Ligue internationale d'aide aux immigrés, Joséphine (la femme du pâtissier)

Marc Chouppart
Un garde-frontière, le commis du bijoutier, Antonio (le jardinier du château), Adalbert (le pâtissier)

Jean-Claude Durand
Le Comte Almaviva

Cécile Garcia Fogel
Suzanne

Flore Lefebvre des Noëttes
Une sage-femme, un médecin

Guillaume Lévêque
Un officier, le garde forestier, un client

Jean-François Lombard
Un garde-frontière, M. de Chérubin, le secrétaire de la juriste

Nathalie Morazin
Fanchette, la pianiste

Pierre-Henri Puente
Pédrille, Basile (le boucher) et un garde-frontière

Marc Susini
Un garde-frontière, le bijoutier, un professeur, un brigadier, un commissaire

production
Théâtre du Nord — CDN Lille
Tourcoing Région Nord Pas-de-Calais

L'Arche est éditeur et agent théâtral du texte représenté
www.arche-editeur.com

création & tournée 2016

03—20.03
France — Lille
Théâtre du Nord

23 & 24.03
France — Quimper
Théâtre de Cornouaille

08 & 09.04
France —
Tremblay-en-France
Théâtre Louis Aragon

14—24.04
Suisse — Renens
TKM—Théâtre Kléber-Méleau

27 & 28.04
Suisse — Meyrin
Forum Meyrin

11 & 12.05
France — Caen
Comédie de Caen

17 & 18.05
France — Amiens
Maison de la Culture
d'Amiens

26.05—11.06
France — Paris
Le Monfort

Le TKM
Théâtre Kléber-Méleau
est subventionné par
Ville de Lausanne
Ville de Renens et
communes de l'Ouest
lausannois
Canton de Vaud

Il est soutenu par
Fondation Leenards
Fondation Sandoz
Fondation Ernst Göhner
Loterie romande
Pour-cent culturel Migros

Ödön von Horváth (1901-1938)

L'homme dont le pays était l'esprit

Je suis un mélange typique de cette vieille Autriche-Hongrie : hongrois, croate, tchèque, allemand — il n'y a que la composante sémite qui me fasse, hélas, défaut. [...]
*Notre pays, c'est l'esprit.*¹
Ödön von Horváth

Un Magyar aux multiples identités

Né le 9 décembre 1901 en Croatie, à Susak, près de Trieste, sur l'Adriatique, Ödön von Horváth est issu d'une famille de noblesse catholique libérale. Pour autant, ce polygraphe, auteur de romans et de pièces de théâtre, aime à rappeler ses multiples identités: croate² par sa naissance, magyar (hongrois) de nationalité, de mère allemande³, mais ayant aussi du sang tchèque dans les veines, Horváth est un parfait représentant de l'Empire austro-hongrois — qui fut démembré l'année de ses dix-sept ans.

A ses origines croisées se sont très tôt ajoutés des changements réguliers d'ancrage géographique, son père étant diplomate, attaché au consulat impérial et royal d'Autriche-Hongrie. Ainsi, en 1902, la famille s'installe à Belgrade, puis en 1908 à Budapest, en 1909 à Munich — Horváth est alors laissé pensionnaire à Budapest à l'école de l'archevêché jusqu'en décembre 1913. Avec la déclaration de la première Guerre mondiale, son père est envoyé

sous les drapeaux jusqu'en 1915, année de la fin de la guerre. Il est de nouveau en poste à Munich.

En 1916, Ödön von Horváth est inscrit au lycée à Presbourg (l'actuelle Bratislava). Mais en 1917, son père est encore nommé à Budapest et il y rassemble toute la famille. Horváth s'y fait un cercle d'amis très attentifs aux mouvements révolutionnaires qui y grondent. La révolution éclate à Munich; la Bavière devient un Etat libre; la Hongrie une République populaire. Après l'armistice, dès mars 1919, les Soviétiques exercent une dictature dans cette dernière. Le père d'Horváth devient le représentant du gouvernement hongrois dans les *Länder* du Sud de l'Allemagne.

Des études qui ouvrent sur une vocation

C'est à Munich, après un baccalauréat difficilement obtenu, qu'Horváth commence des études universitaires en 1919 — qu'il poursuit cinq semestres (jusqu'en 1922): il s'initie alors à la psychologie, la littérature allemande, la sociologie, l'esthétique et aux études théâtrales. Au même moment, Hitler devient membre du Deutsche Arbeiterpartei (DAP); à Berlin, Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht, des leaders spartakistes, sont assassinés.

En 1920, Horváth rencontre le compositeur Siegfried Kallenberg qui lui commande une pantomime, *Le Livre des danses* — qui fut ensuite à la scène un échec mortifiant.

¹ Propos d'Horváth rapportés par Heinz Schwarzinger dans la préface de *Jeunesse sans Dieu* (1933).

² Le patronyme hongrois *Horváth* signifie « Le Croate », le *h* final indiquant son appartenance à la noblesse, ce qui rend redondante la préposition *von* allemande.

³ Sa mère était issue d'une famille de médecins militaires austro-hongrois.



Ses études finies, il décide de devenir un écrivain dont la patrie serait la langue allemande, sa langue maternelle. Il oscille alors géographiquement entre Munich, Berlin (le cœur culturel de la République de Weimar) et à Murnau. Dans ce village situé en Bavière, ses parents ont fait construire une maison secondaire, au pied des Alpes pour le plus grand plaisir d’Horváth, qui est féru de randonnées dans les montagnes.

Depuis les «réparations» de 1921, l’Allemagne connaît une inflation chronique. Hitler devient premier président du NSDAP — le parti national-socialiste des travailleurs allemands (l’ex DAP).

En 1923, Horváth quitte Munich pour Murnau: il y écrit la pièce *Meurtre dans la rue des Maures*, et une vingtaine de textes courts. A l’automne, il séjourne à Paris avec son frère Lajos. A Noël, il est à Berlin, où il décide de s’installer.

Une œuvre, en reflet d’une époque sombre

En 1924, un procès est mené contre Hitler suite à sa tentative de putsch: il est envoyé pour quatre ans dans une forteresse où il écrit *Mein Kampf*. Dans cette même période Horváth rencontre à Berlin des producteurs (comme Ernst Joseph Aufricht) et des metteurs en scène (comme Francesco von Mendelssohn).

C’est aussi à Berlin, en 1929, que sont créés *Le Funiculaire* à la Volksbühne⁴ et *Sladek, soldat de l’Armée noire*⁵ au Lessing-Theater que les national-socialistes ont immédiatement discrédité. Viennent

parallèlement, en 1927, la comédie *Le Belvédère* (dont le héros n’est pas sans évoquer le nazi Otto Strasser), en 1928, la farce *Le Congrès* (qui parle de la prostitution et de la traite des blanches), en 1929, le récit *Trente-Six heures* (qu’il reprend en 1930 pour *L’Eternel bourgeois*).

Toujours en 1929, Horváth passe un contrat avec la maison d’édition Ullstein qui lui assure une stabilité économique trois ans durant. Il se rend à Barcelone pour l’Exposition universelle. Le krach de New York, en octobre 1929, crée une crise économique mondiale sans précédent.

En 1930, le NSDAP monte en puissance lors d’élections législatives. L’année suivante, Horváth voit *Nuit italienne* créée à Berlin (en mars au Theater-am-Schiffbauerdamm) par Francesco von Mendelssohn⁶. Il y met en scène l’opposition qui se durcit entre gauche et droite. Ces grands succès encouragent l’auteur à finir *Légendes de la forêt viennoise* qui lui vaut le prix Kleist — la plus importante distinction en Allemagne dans le domaine du théâtre. Elle est présentée avec non moins de succès au Deutsches Theater de Berlin en novembre 1931 dans une mise en scène de Heinz Hilpert, avec Peter Lorre (le M. Le Maudit de Fritz Lang): Horváth connaît dès lors une vraie reconnaissance comme dramaturge de langue allemande. Il achève *Casimir et Caroline* cette même année 1931⁷ — qu’il publie avec *Foi amour espérance* dans un volume intitulé *Théâtre populaire*. Max Reinhardt fait la commande d’une revue pour le Schauspielhaus de Berlin qu’il souhaite réaliser en collaboration avec Walter Mehring.

⁶ A Vienne en juillet.

⁷ La pièce est créée en novembre 1931.

Des années de répressions, de fuite et d’exil

Ce projet séduisant ne peut cependant pas se réaliser, car en 1932, Hitler est nommé conseiller gouvernemental. Sa nationalité austro-hongroise ne lui permettrait pas d’aller plus loin dans son ascension, mais il obtient la nationalité allemande pour se porter candidat à la chancellerie du Reich. Le NSDAP remporte de nouvelles élections législatives et devient le premier parti d’Allemagne. En janvier 1933, son élection comme chancelier signe la prise de pouvoir des nazis en Allemagne. Est aussitôt créée la Gestapo, une police secrète d’Etat. Or *Nuit italienne*, *Le Belvédère*, *Casimir et Caroline* ont d’emblée mis Horváth en porte-à-faux avec l’idéologie nazie... La maison de Murnau est perquisitionnée; l’œuvre du poète interdite dans les librairies, comme sur les scènes allemandes. Le 10 mai 1933 d’impressionnants autodafés sont organisés sur les places publiques; parmi les livres brûlés, on compte ceux de Horváth. Le Deutsches Theater de Berlin doit annuler sa production de *Foi amour espérance*.

Contraint de s’éloigner de l’Allemagne, Ödön von Horváth fuit et s’installe à Vienne. Il écrit *Allers-retours*, *L’Inconnue de la Seine* et *Vers les cieux*. Cette même année 1933, Horváth épouse la cantatrice Maria Elsner dont il divorce quelques mois plus tard.

En janvier 1934, Horváth se lance dans un procès pour «atteinte à l’honneur» contre le *12-Uhr-Blatt*, un journal fasciste implanté à Vienne. Le mois suivant un soulèvement socialiste y est écrasé. Très vite, Horváth gagne Berlin avec le projet d’observer ce qui s’y passe et d’écrire une pièce sur le national-socialisme. En juillet, il adhère à la Fédération des écrivains allemands. Parallèlement, *Allers-re-*

tours est créé en décembre à Zurich, où Horvath est tenté de s’installer. Mais le désir de regagner Berlin est trop fort.⁸

Dès juillet 1936, l’Autriche collabore avec l’Allemagne nazie: à l’automne, Horváth voit son permis de séjour confisqué. Il est sommé de quitter le sol allemand. Il reprend d’anciens projets restés dans ses tiroirs et achève *Figaro divorce* et *Don Juan revient de guerre*, ainsi que *Le Jugement dernier*. En novembre 1936, à Vienne, le Theater für 49 crée *Foi amour espérance*, une danse macabre, en présence de Carl Zuckmayer, Franz Werfel et F. Theodor Cokor, des amis écrivains d’Horváth, antinazis.

En 1937, Horváth écrit *Un village sans hommes* et *Un bal d’esclaves*. Au Neue Deutsche Theater, à Prague, *Figaro divorce* est créé en avril, *Un village sans hommes* en septembre. A l’automne, à Amsterdam, Albert De Lange, son nouvel éditeur, publie son roman *Jeunesse sans Dieu* — qui rencontre un succès tel qu’il est aussitôt traduit en plusieurs langues — bientôt suivi de *Un fils de notre temps*. A Vienne est encore créé un conte de fées, *Vers les Cieux* et une adaptation du *Jugement dernier*.

Une fin dérisoire

En janvier 1938, le régime nazi met à l’index *Jeunesse sans Dieu*, ce roman dont Horváth était particulièrement heureux, si l’on en croit la façon dont il en parle à un ami dans sa correspondance: «Je viens de relire ce livre, et je dois l’avouer, il me plaît. Sans en avoir l’intention, j’ai décrit pour la première fois le fascisme rongé par les doutes, mieux encore, l’homme dans l’Etat fasciste». En mars 1938, l’Autriche est annexée par le Troisième Reich: Ödön von Horváth

⁸ En septembre 1935, il rejoint ensuite Vienne, répond à une commande et écrit *Coup de tête*.

⁴ Après avoir été créé sous le premier titre de *Révolte à la cote 3018* à Hamburg, en 1927, *Le Funiculaire* porte également sur la lutte entre le capital et le travailleur.

⁵ Il s’agit d’une pièce inspirée du dépouillement des dossiers sur les crimes de l’extrême droite qu’Horváth a écrite pour la Ligue allemande des droits de l’homme.

doit fuir le pays pour se rendre à Budapest, puis à Prague chez des amis. Il rejoint Zurich (en passant par Trieste, Venise, Milan), ensuite Amsterdam pour rencontrer son éditeur. Financièrement⁹ et moralement, la période est particulièrement difficile, tant et si bien qu'Horváth est tenté d'émigrer en Suisse ou aux États-Unis, comme bon nombre de ses amis l'ont déjà fait. Il ne sait plus où poser sa valise.

Mais Robert Siodmak, un réalisateur d'Hollywood, projette d'adapter *Jeunesse sans Dieu*. Leur rencontre a lieu à Paris le 28 mai 1938 en présence du traducteur de deux de ses romans, Armand Pierhal. Le 1^{er} juin 1938, après avoir vu *Blanche-Neige* de Walt Disney, alors qu'Horváth traverse les bosquets des Champs-Élysées sous la tempête pour rejoindre son hôtel, l'Univers, rue Monsieur-le-Prince, la branche maîtresse d'un large platane tombe sur lui et lui brise les vertèbres cervicales, juste en face du Théâtre Marigny. Une ambulance lui porte secours, mais il meurt avant même d'atteindre un hôpital. Il n'avait que trente-sept ans, mais avait déjà écrit toute une œuvre — qui sombra alors dans l'oubli, du fait de la guerre, et ce, jusque dans les années 1950.

Réception d'une œuvre en forme de dénonciation du nazisme

Dès 1927 Ödön von Horváth porte un œil lucide et acerbe sur les extrémismes de son temps et particulièrement sur la montée du nazisme — dont il fut un farouche opposant, considérant ses thuriféraires comme *tierisch*, autrement dit comme une population moins humaine que « bestiale ». Hostile au totalitarisme, l'acribie de son regard s'exerce également à l'encontre de l'Empire austro-hongrois qui était par-

venu à unir plus de deux cents nations, mais restait absolutiste et enfermé dans une étiquette archaïque.

Si l'arrière-plan dominant des écrits d'Horváth est pour une large partie issu de l'Allemagne de l'entre-deux-guerres, qui subit inflation et chômage, un monde où la parole a tendance à se crispier dans la fixité des topoï (dans les discours des sociaux-démocrates, comme dans ceux du courant marxiste), nous retrouvons d'une œuvre à l'autre l'anticapitaliste, l'homme de gauche se refusant au discours fait de formules. Ödön von Horváth n'a, en effet, eu de cesse de dénoncer le nationalisme, la lâcheté, l'intolérance, le racisme dominant la société en crise, qui était la sienne.

Sans doute est-ce pour cela que la génération d'après-guerre revendique si volontiers sa filiation, en particulier Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz, Rainer Werner Fassbinder, Peter Turrini et Peter Handke — qui va jusqu'à l'opposer à Bertolt Brecht:

Pour ma part, je préfère Ödön von Horváth, son désordre, et sa sentimentalité dépourvue de maniérisme. Les égarements de ses personnages me font peur: il pointe avec bien plus d'acuité la méchanceté, la détresse, le désarroi d'une certaine société. Et j'aime ses phrases folles, signes des sauts et des contradictions de la conscience. Il n'y a guère que chez Tchekhov ou Shakespeare que l'on en trouve de semblables.

Chronologie des principales œuvres théâtrales d'Ödön von Horváth

Meurtre dans la rue des Maures (*Mord in der Mohrengasse*, 1923)
Le Belvédère (*Zur schönen Aussicht*, 1926)
Le Funiculaire (*Die Bergbahn*, 1928)
Sladek, soldat de l'armée noire (*Sladek, der schwarze Reichswehrmann*, 1929)
Le Congrès (*Rund um den Kongreß*, 1929)
La Nuit italienne (*Italienische Nacht*, 1930)
Légendes de la forêt viennoise (*Geschichten aus dem Wienerwald*, 1931)
Foi amour espérance — Une petite danse de mort (*Glaube, Liebe, Hoffnung — Ein Tötentanz*, 1932)
Casimir et Caroline (*Kasimir und Karoline*, 1932)
L'Inconnue de la Seine (*Die Unbekannte aus der Seine*, 1933)
Allers-retours (*Hin und her*, 1934)
Don Juan revient de guerre ou l'Homme de neige (*Don Juan kommt aus dem Krieg*, 1935)
Figaro divorce (*Figaro läßt sich scheiden*, 1936)
Pompéi (*Pompeji. Komödie eines Erdbebens*, 1937)
Un village sans hommes (*Ein Dorf ohne Männer*, 1937)
Vers les cieux (*Himmelwärts*, 1937)
Le Jugement dernier (*Der jüngste Tag*, 1937)

Traduction en français de ses œuvres théâtrales

(avec fragments, scènes pour la radio)
Ödön von Horváth, *Théâtre complet*, en six volumes, aux éditions de l'Arche (Paris):
Volume 1 (1994): *Un épilogue / Dosa / Meurtre dans la rue des Maures / Le Funiculaire / L'institutrice / Le Belvédère*;
Volume 2 (1994): *Le Congrès / Sladek, soldat de l'armée noire / L'heure de l'amour / La Journée d'un jeune homme de 1930 / Nuit italienne / Elisabeth, beauté de Thuringe / Conte féérique original*;
Volume 3 (1995): *Légendes de la Forêt Viennoise / Un homme d'affaires royal / Vers les cieux – fragment / Casimir et Caroline / Magasin du bonheur*;
Volume 4 (1996): *Foi amour espérance / L'Inconnue de la Seine / Allers-retours / Vers les cieux*;
Volume 5 (1997): *L'Histoire d'un homme (N) qui grâce à son argent peut presque tout / Coup de tête / Figaro divorce / Don Juan revient de guerre / Un Don Juan de notre temps*;
Volume 6 (1997): *Le Jugement dernier / Un village sans hommes / Un bal chez les esclaves / Pompéi / C'est le printemps! — fragment.*

Traduction de ses romans

L'Eternel Petit-bourgeois (*Der ewige Spießker*, 1930), Paris, Christian Bourgois, 1990;
Jeunesse sans dieu (*Jugend ohne Gott*, 1938), Paris, Christian Bourgois, 2006;
Un fils de notre temps (*Ein Kind unserer Zeit*, 1938), Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 2006.

Publication en allemand de l'ensemble de son œuvre

Ödön von Horváth, *Gesammelte Werke*, in vier Bänden, Suhrkamp, Frankfurt, 1970-1971:
Band I: *Völkstücke und Schauspiele*;
Band II: *Komödien*;
Band III: *Lyrik, Prosa, Romane*;
Band IV: *Fragmente und Varianten, Exposés, Theoretisches, Briefe, Verse.*

Textes critiques de référence

Jean-Claude François, *Histoire et fiction dans le théâtre d'Ödön von Horváth*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978.
Heinz Schwarzinger, *Repères* (Nouvelles et textes courts — 1901-1938 — et éléments biographiques), Arles, Actes-Sud Papiers, 1992.
Florence Baillet, *Ödön von Horváth*, Paris, Editions Belin, 2008.



Figaro divorce, une pièce en trois actes et treize tableaux

Six ans après le mariage de Figaro et de Suzanne que nous connaissons par l'œuvre de Beaumarchais, comme par celle de Mozart, la Révolution éclate: tout bascule. Le Comte et la Comtesse Almaviva fuient le pays, accompagnés de leur domestique respectif.

A l'acte I, nous les retrouvons en un premier tableau, épuisés par une longue marche, terrifiés, passant clandestinement une frontière pour sauver leur vie. Au tableau suivant, ils sont soumis à un interrogatoire par quatre douaniers. Quelques jours plus tard, au tableau 3, le Comte décide de vendre le collier de perles de Madame, pour tenter illusoirement de vivre «selon leur rang». Cette visite chez le bijoutier, avec lequel la transaction a lieu, fait prendre conscience à Figaro de la déchéance prochaine de son Maître. Au tableau 4, trois mois après leur fuite, nos exilés sont dans «une des plus belles stations de sports d'hiver du monde»: la Comtesse fait du patin à glace, sous l'œil attentif de Suzanne, tandis que le Comte se laisse prendre à l'attraction du casino. Figaro, devant l'inconscience de ses maîtres, décide de les quitter. Pragmatique, il a trouvé un salon de coiffure à reprendre avec Suzanne dans une petite ville de Province, Grand-Bisbille, en Bavière. En dépit des reproches de sa jeune épouse qui se sent indéfectiblement attachée à sa Maîtresse, il se tient à son projet qu'il annonce au Comte.

A l'acte II, après une ellipse temporelle de neuf mois, nous nous retrouvons au premier tableau, à Bisbille, dans le salon de coiffure de Figaro et de

Suzanne, l'un et l'autre s'activant auprès de leurs clients, un professeur et une pâtissière, «s'échinant» pour «être libres», entre deux «courbettes». Une fois la clientèle partie, Figaro fait la leçon à sa femme, la souhaitant plus flagorneuse. Pour parvenir à asseoir et conserver sa clientèle, mais aussi s'intégrer socialement en tant qu'étranger, Figaro est prêt à composer. Pour Suzanne, c'en est trop: non content de lui refuser le bonheur d'avoir un enfant, Figaro (qui trouve l'époque trop incertaine), devenu l'homme du compromis, voudrait la contraindre à une vie de petite bourgeoisie étriquée à laquelle elle se refuse. Au deuxième tableau, nous retrouvons le Comte et la Comtesse en pleine déchéance, mais unis, dans «une chambre meublée à bon marché» d'«une grande ville étrangère». Le Comte cherche à placer en vain ses *Mémoires* dans le Feuilleton littéraire d'un journal. Quant à la Comtesse, elle lui fait part d'une lettre qu'elle a reçue de Suzanne qui ne soupçonne pas leur situation et propose de revenir à leur service. La scène s'achève sur le début de sa réponse: «la place d'une femme est auprès de son mari». Au tableau 3, nous sommes à nouveau à Grand-Bisbille, «une semaine plus tard». Suzanne fait la barbe d'un douanier, «un gaillard qui n'a pas froid aux yeux» et cherche à la séduire avec rudesse. Suzanne se défend en le menaçant d'un rasoir. L'homme s'obstine, parvient à l'embrasser et lui fixe un rendez-vous après le cinéma dès le lendemain. Suzanne n'a dit mot. La sage-femme entre

Quand histoire et fiction se mêlent au théâtre...

pour une petite indéfrisable. La conversation s'engage. La sage-femme foment un plan pour aider Suzanne à être mère. Mais une fois celle-ci face à Figaro, une nouvelle dispute éclate. Elle se solde par l'annonce de leur rupture. Au tableau suivant, c'est la grande fête de la Saint-Sylvestre, à l'Auberge de la Poste. La scène commence par une discussion entre le douanier et Suzanne. Nous comprenons qu'ils ont été amants. Figaro retrouve à son tour sa femme, et lui demande de faire bonne figure publiquement et de ne pas chercher querelle. Suzanne lui dit combien il a changé, que de frondeur et «citoyen du monde», il est devenu un «petit bourgeois» frileux: son «grand amour» est «mort». Sur ce fond de dispute viennent d'autres protagonistes (le professeur, le boucher, un pâtissier et sa femme, la sage-femme et même le douanier). Figaro devient l'objet des risées des uns et des autres — et Suzanne celui de leur mépris. *In fine*, le protagoniste apprend de sa femme son infidélité.

A l'acte III, «six mois plus tard, dans le bureau de la Ligue internationale d'aide aux émigrés», le Comte a accompagné Suzanne (qui a divorcé de Figaro) pour l'aider à obtenir un permis de travail. Il en profite pour soumettre quelques documents qu'il a écrits en tant que «représentant dans l'immobilier». Il s'avère que, juridiquement, ceux-ci témoignent d'une escroquerie. Au deuxième tableau, nous sommes transportés «au pays de la révolution, dans l'ancienne propriété du Comte Almaviva»: Antonio, le vieux jardinier du château, et Pédriche, l'ancien palefrenier

du Comte et actuel intendant du domaine, s'entre-tiennent. Fanchette (la fille d'Antonio) les interrompt pour leur annoncer l'arrivée de Figaro. Déshonoré, divorcé, il a été contraint de quitter ses nouvelles fonctions de barbier, puis a décidé de rejoindre le domaine des Almaviva — dont le château, administré par Basile, est devenu un refuge pour orphelins. Figaro a compris que la gestion des comptes par ce dernier est frauduleuse, et l'a dénoncé aux autorités. Elles somment Basile de prendre sa retraite et nomment Figaro à sa place. Au tableau 3, la Comtesse est décédée et Suzanne travaille comme serveuse dans un «bar de nuit des émigrés», tandis que son patron, M. Chérubin, compose une chanson. A la fin de la scène, Suzanne décide de rejoindre Figaro qui le lui a demandé deux semaines plus tôt. Au tableau 4, nous retrouvons Suzanne et le Comte dans la forêt, de nuit, qui, franchissant clandestinement la frontière, finissent par se faire arrêter par un brigadier en patrouille. Le dernier tableau se situe «de nouveau dans l'ancienne propriété du Comte Almaviva»: c'est le temps des réhabilitations. Le Comte libéré peut reprendre une chambre au château, et Figaro retrouver sa femme...

J'entends toujours par dramatique l'affrontement de deux tempéraments, la métamorphose, etc. Dans chaque scène dialoguée, un personnage se métamorphose.
Ödön von Horváth

Du patrimoine littéraire à l'invention: les jeux de l'écart

Beaumarchais crée le personnage de Figaro en 1775 avec *Le Barbier de Séville*. Nous retrouvons ce protagoniste en 1781 dans *Le Mariage de Figaro*¹, puis en 1792 dans *La Mère coupable*. De cette trilogie écrite par l'auteur des Lumières, nous saisissons des échos aussi bien quand Mozart et Da Ponte en font *Les Noces de Figaro* en 1785, que quand Paisiello et Rossini créent chacun un *Barbier de Séville* (respectivement en 1782 et en 1816), ou encore lorsqu'en 1966, Darius Milhaud compose pour l'opéra *La Mère coupable*.

Lorsqu'il écrit *Figaro divorce* en 1936, une «comédie en trois actes», Ödön von Horváth choisit pour protagoniste de sa pièce ce même personnage emblématique du théâtre français, mais pour jouer de sa notoriété et de l'image même qu'il incarne de porte-étendard de la Révolution. Il va en effet jusqu'à inverser la doxa et donner à Figaro les couleurs d'un anti-héros, apportant une nouvelle complexité à cette figure d'homme du peuple: il ne s'agit nullement pour lui de faire de la pièce une réécriture sur le seul mode de la variation d'un texte du XVIII^e siècle, mais bien plutôt de proposer une suite aux aventures

du protagoniste. Horváth prend ainsi le parti d'intégrer dans sa nouvelle fiction huit personnages de Beaumarchais: le Comte Almaviva et la Comtesse (réconciliés et solidaires), Figaro et Suzanne (mariés depuis six ans et bientôt divorcés), Chérubin (tenancier d'un cabaret), Antonio (jardinier du château), Fanchette (sa fille), Pédriche (l'ancien palefrenier du Comte devenu l'époux de cette dernière et un intendant bientôt contraint à la retraite).

Ce faisant, c'est un jeu de reconnaissance qu'Horváth met en place. Dès le deuxième tableau, certains mots de Beaumarchais sont absorbés dans son texte, directement pris au monologue du *Mariage de Figaro* de la scène 3 de l'acte V, où le héros éponyme raconte son exceptionnelle traversée de vie: «Est-il rien de plus bizarre que ma destinée? [...] maître ici, valet là, selon qu'il plaît à la fortune; ambitieux par vanité, laborieux par nécessité, mais paresseux... avec délices! orateur [...]; poète par délassement; musicien par occasion; amoureux par folles bouffées, j'ai tout vu, tout fait, tout usé. Puis l'illusion s'est détruite et, trop désabusé.» C'est bien à un jeu d'écart et de reconnaissance littéraire auquel Horváth nous invite, comme il a pu le faire dans ses «pièces populaires.»

Entre ironie et réalisme avec des personnages en métamorphose

Loin de vouloir écrire une pièce satirique ou s'orienter vers la caricature, Horváth souhaite «montrer les gens tels qu'ils sont, c'est-à-dire, comme (il)

¹ Une pièce représentée à l'Odéon en 1784, cinq ans avec la Révolution française.

les voi(t)» — c’est ce qu’il explique dans son «Mode d’emploi (au public)». Son intérêt pour la psychanalyse (alors rejetée par le marxisme comme par l’Eglise) fait que le principal ressort de sa dramaturgie tient dans la tension entre conscient et inconscient qu’il cherche constamment à rendre sensible dans ses œuvres.

Ses personnages ne sont ainsi pas monolithiques comme des symboles. Figaro n’incarne plus les idées révolutionnaires de son temps: pris par la peur, en exil, voulant échapper au pire, il compose jusqu’au compromis et nous apparaît progressivement comme un petit bourgeois des plus conservateurs. Alors qu’il avait accepté de suivre le Comte et la Comtesse par amour pour Suzanne, il choisit de les laisser à leur sort de nobles exilés pour devenir son propre patron: le Figaro progressiste du XVIII^e siècle devient un petit bourgeois conservateur qui se renie, même s’il reprend *in extremis* un peu de panache à la toute fin de la pièce quand il accueille le Comte dans ce qui était son propre château, défendant à quiconque de mal le recevoir. Suzanne, elle aussi, évolue: elle apparaît comme la garante des valeurs humanistes de cette histoire. Quant au Comte et à la Comtesse, ils sont d’abord comme dans un engourdissement de la conscience: ils dilapident leur fortune, s’obstinant à ne pas regarder la vérité frontalement, sourds à la chronique annoncée de leur perte. Quant à Chérubin, il n’est plus ce délicieux adolescent androgyne éternellement

amoureux que nous connaissions, mais « un monsieur assez jeune, dodu, au visage rose et mollement brutal » (acte III, tableau 3). Il ne compose plus des romances, mais des chansons assez vulgaires qu’il accompagne au piano dans le bar de nuit dont il est devenu le tenancier. Après la Révolution, chacun a changé et suivi son propre itinéraire.

Le souffle de l’histoire au croisement du littéraire

Comme dans *Allers-retours*, dans *Figaro divorce* il est question d’exil, d’émigration, de permis de séjour, de xénophobie, mais sans que la fiction ne se fasse parabole. Bien conscient que ces sujets restaient forts délicats, Horváth n’a pas publié chez Max Pfeffer, en 1936, la version du texte que nous connaissons. La pièce était réduite à 9 tableaux, même qu’elle se limita à 8 tableaux pour sa création à Prague en avril 1937.

Certes le Comte Almaviva et son épouse fuient, parce que la Révolution a éclaté. Pour autant rien n’est moins sûr que la Révolution en question soit la Révolution française de 1789: cette Révolution pourrait être celle de n’importe quel pays, à l’époque contemporaine – soit si l’on considère le temps de l’écriture de *Figaro divorce*, dans les années 1930. Horváth choisit volontairement un cadre spatio-temporel qui reste ambigu pour donner à sa pièce une dimension universelle et intemporelle. Il s’en explique dans un *Préambule*:

La comédie Figaro divorce commence quelque temps après Le Mariage de Figaro de Beaumarchais. Je me suis autorisé néanmoins à situer l’action à notre époque, car les problèmes de la révolution et de l’émigration sont primo: intemporels, et secundo: particulièrement actuels à notre époque. La révolution dont parle cette comédie n’est donc pas celle de 1789, la grande Révolution française, mais... simplement toute révolution, car tout bouleversement par la force trouve un dénominateur commun dans ce que nous respectons ou méprisons dans notre relation à la notion d’humanité. Dans Le Mariage de Figaro, la Révolution toute proche jette ses éclairs précurseurs; dans Figaro divorce, il n’y aura probablement pas d’éclairs, car l’humanité ne s’accompagne pas d’orages, elle n’est qu’une faible lumière dans les ténèbres. Espérons tout de même qu’aucune tempête, quelle que soit sa violence, ne pourra l’éteindre.

En somme, nous retrouvons dans *Figaro divorce* des invariants de l’œuvre d’Horváth: le traitement de l’histoire vue en contre-plongée depuis le quotidien de la petite et moyenne bourgeoisie, ou de la noblesse en rupture de rang du fait de la débâcle économique, mais aussi la prise en compte de données psychologiques pour expliquer les comportements humains, une pensée de la condition féminine en voie d’émancipation — le tout dans un langage d’une grande simplicité. La dramaturgie d’Horváth s’inscrit dans le mouvement de la «Nouvelle objectivité» (*Neue Sachlichkeit*): il se refuse aux paraboles et aux

métaphores pour un langage volontiers elliptique, aux silences chargés de ce que Nathalie Sarraute appellerait des tropismes ou sous-conversations.

Focale par Omar Porras

C’est une carte postale datant de plus de vingt-cinq ans. L’image est celle de Jean-Louis Barrault jouant Pierrot dans *Les Enfants du paradis*. Au dos de la carte, les mots d’un acteur qui me dit l’amour de son métier et la joie de notre rencontre sur la scène de l’Epée de Bois à la Cartoucherie de Vincennes où nous nous apprêtons à jouer *Vôlpone ou le Renard* de Ben Jonson. Nous étions en 1988 et cet acteur qui m’adressait ce mot fraternel, c’était Christophe Rauck. Il rentrera trois ans plus tard au Théâtre du Soleil... Il y a des fils invisibles entre les êtres : peut-être que ce qui me relie à cet artiste, c’est le fil d’Ariane par lequel s’est tissée une amitié artistique forte.

Chacun a suivi son chemin, mais nous nous sommes retrouvés lorsqu’il a été à la tête du Théâtre du Peuple, à Bussang, durant les saisons 2003 à 2005. Voilà l’acteur qui s’empare de nouveaux outils, se métamorphose en directeur d’un théâtre à caractère populaire, un théâtre nécessaire qui s’engage dans une éthique, un théâtre qui nous raconte le monde et ses pulsions, un théâtre poétique.

Des années plus tard, nous nous rencontrons encore alors qu’il est nommé à la direction du Théâtre Gérard Philipe, à Saint-Denis, en 2008. Nous restons liés par une identité commune, faits de la même chair, vivants de la même nourriture : hommes de troupe, militants pour un théâtre populaire, un théâtre de répertoire, et éprouvant également le théâtre comme une vocation.



© Philippe Gouan

Christophe Rauck nouveau hérault d'un théâtre populaire

L'unique sujet dramatique [...] de toutes mes pièces [...] est la lutte de la conscience sociale contre les pulsions asociales, et inversement.

Ödön von Horváth

1986-1996: les premiers pas d'homme de théâtre

Né en 1963 à Nice, Christophe Rauck a commencé à suivre une formation à l'école des Arts Décoratifs de Nice, avant d'apprendre le métier de comédien, notamment sous la houlette de Nicolas Bataille et de Jacques Legré, en 1986, au Théâtre de la Huchette pour *On ne meurt pas au 34* de Philippe David. En 1988, il continue à se former en participant à une création d'Antonio Diaz Florian sur la scène de l'Épée de Bois que l'acteur et metteur en scène péruvien dirige. C'est là qu'il rencontre Omar Porras, à la Cartoucherie de Vincennes, travaillant ensemble sur *Volpone ou le Renard* de Ben Jonson, lui jouant le rôle de Mosca, le jeune acteur colombien celui d'Androgyno, un fou hermaphrodite.

Trois ans plus tard, en 1991, Christophe Rauck entre dans la troupe du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine et joue dans Le Chœur des *Euménides*, la quatrième et dernière partie des *Atrides*¹, aux côtés de Brontis Jodorowsky, Myriam Boullay, Martial Jacques et Nicolas Sotnikoff. En 1995, il renouvelle cette expérience de choreute au Théâtre du Soleil (mais aussi de protagoniste, jouant Le

Ministre) pour *La Ville parjure ou le Réveil des Eri-nyes* d'Hélène Cixous.

Il poursuit également son expérience des textes antiques avec Sylviu Purcarete, un metteur en scène roumain de Bucarest, qui, nommé par le ministre français de la Culture Jacques Toubon en janvier 1996 à la direction du Théâtre de l'Union - Centre Dramatique National du Limousin, l'engage sur *L'Orestie*, une adaptation d'après Eschyle de 1997.

1995- 1999: le tournant, du comédien au metteur en scène

Dès 1995, lorsqu'il fonde la compagnie Le Terrain Vague avec des comédiens du Théâtre du Soleil (notamment Alexandre Ferran), Christophe Rauck est déterminé à s'orienter vers la mise en scène.

En 1996, sa première création en compagnie fut *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht qu'il présente, au Théâtre du Soleil, à la Cartoucherie, avant de faire une tournée qui le conduit, en 1998, jusqu'au Berliner Ensemble, à Berlin, pour la célébration du centenaire de la naissance de l'auteur: ce fut une révélation pour le public et la critique.

Dans l'entre-deux, en 1997, il crée *Comme il vous plaira* de Shakespeare au Théâtre Paul Eluard de Choisy-le-Roi.

La saison 1998-1999, Christophe Rauck part à Saint-Pétersbourg suivre une formation courte sous la direction du metteur en scène russe Lev Dodin, dans le cadre de l'«Ecole Nomade de Mise en Scène».

¹ Les *Atrides* comportaient *Iphigénie à Aulis* (1990), *Agamemnon* (1990), *Les Choéphores* (1991) et *Les Euménides* (1992).

Cette même année 1999, il s'attaque à une deuxième comédie de Shakespeare, *La Nuit des rois*, qu'il crée sur la scène nationale du Théâtre de Louviers-Évreux.

En 2000, il poursuit son aventure de créateur avec *Le Théâtre ambulante Chopalovitch* de Ljubomir Simović au Théâtre Bussang, sous la direction artistique de Jean-Claude Berutti.

Puis, en 2001, il amène *Le Rire des asticots* d'après Pierre Henri Cami au Nouveau Théâtre d'Angers; et, en 2002, *L'Affaire de la rue de Lourcine* d'Eugène Labiche au Théâtre Vidy-Lausanne.

D'une création à l'autre, des récurrences apparaissent dans sa façon de travailler: le goût pour un théâtre populaire qui sait créer un lien fort avec son public à chaque instant de la représentation; le travail physique au plateau qu'il mène avec des acteurs régulièrement associés à ses projets, qui partagent avec lui un langage et une éthique commune, une force poignante de vie — un phénomène toujours parfaitement sensible chez Christophe Rauck.

Quand le metteur en scène se double d'un directeur de théâtre

De 2003 à 2006, Christophe Rauck est directeur du Théâtre du Peuple de Bussang. Il y présente, en 2003, *Le Dragon* d'Evgueni Schwartz dans une nouvelle traduction de Simone Sentz-Michel et une scénographie de Kristos Konstantellos. Sa compagnie, Cécile Garcia Fogel, y met en scène *Foi amour espérance* d'Ödön von Horváth. En 2004, il revient au

théâtre épique de Bertolt Brecht avec *La Vie de Galilée*; en 2005, il aborde le répertoire russe avec *Le Révizor* de Nicolas Gogol dans une traduction d'André Markowicz; en 2006, il revient vers une écriture contemporaine, celle de Martin Crimp, avec *Getting Attention*, une coproduction Théâtre Vidy-Lausanne et Théâtre de la Ville-Théâtre des Abesses.

Dans cette période, parallèlement à son travail de metteur en scène, Christophe Rauck mène une activité de pédagogue au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, à Paris (CNSAD) et au Théâtre national de Strasbourg (TNS), comme dans le cadre de bien d'autres ateliers.

En 2007, il crée un spectacle autour de Nougaro, *L'Araignée de l'éternel*, au Théâtre de la Ville. Cette même année 2007, Murielle Mayette lui confie la mise en scène du *Mariage de Figaro*² de Beaumarchais avec les comédiens du Français, un spectacle qui fait une tournée triomphale en 2010, notamment en Russie, avant d'être repris, en 2012, à la Maison de Molière.

De 2008 à 2014, nous retrouvons Christophe Rauck à la tête du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis («le TGP»), à la suite d'Alain Ollivier et avant de laisser le flambeau à Jean Bellorini.

Tout en développant un projet artistique dont le fondement est «la mise en place de compagnon-

² Avec Michel Vuillermoz, puis Stéphane Varupenne (le Comte), Elsa Lepoivre (la Comtesse), Laurent Stocker (Figaro) et Anne Kessler (Suzanne).

nages artistiques», «la mise en valeur d'une pratique collective du théâtre», «l'ouverture aux cultures urbaines et aux talents émergents», il poursuit son travail d'artiste: il présente, en janvier 2009, *Cœur ardent* d'Alexandre Ostrovski, au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis. Il reprend durant la même saison, au Théâtre de la Ville, son spectacle sur Nougaro, *L'Araignée de l'éternel* — qui est nommé dans la catégorie Molière du spectacle musical lors des Molière 2009.

En 2010, il met en scène un premier opéra, *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi, avec Les Paladins. En janvier 2011, il crée *Têtes rondes et têtes pointues* de Bertolt Brecht dans une nouvelle traduction d'Eloi Recoing et de Ruth Orthmann, toujours au Théâtre Gérard Philipe. En janvier 2012, *Cassé*, une comédie incisive de Rémi De Vos sur le monde du travail. Revenant vers le répertoire, dès octobre 2012, il crée *Les Serments indiscrets* de Marivaux (qui reçoit en 2013 le prix du Syndicat de la critique) et une deuxième pièce de Monteverdi avec les Paladins, *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie*; en 2014, *Phèdre* de Racine.

A partir de janvier 2014, il prend la direction à Lille du Théâtre du Nord et de l'école qui y est rattachée, l'Ecole professionnelle supérieure d'art dramatique (l'EPSAD), à la suite de Stuart Seide: son aventure artistique se déploie plus avant en croisant la création et la transmission.

Pour cette saison 2015-2016, Christophe Rauck ouvre le feu de cette nouvelle période de création avec *Figaro divorce*.



Une horizontalité en état de vibration¹

entretien avec Christophe Rauck

TKM — D'où vient votre désir de travailler au plateau *Figaro divorce* pour cette saison 2015-2016? De l'aventure que vous avez traversée en 2007 à La Comédie-Française en mettant en scène *Le Mariage de Figaro*?

Christophe Rauck — Murielle Mayette avait deux projets: ouvrir la saison sur *Le Mariage de Figaro* et la terminer sur *Figaro divorce*. Quand elle m'a appelé il y a dix ans, j'étais pratiquement sûr qu'elle allait me proposer *Figaro divorce*, puisque je n'avais pratiquement pas monté de pièces du répertoire. Mais à ma grande surprise, ce fut du *Mariage de Figaro* dont elle me parla, un texte que j'ai alors eu énormément de difficultés à lire, car extrêmement dense, mais aussi pour les réminiscences scolaires qu'il véhicule à chaque page, avec ses tirades, ses maximes, ses mots que l'on voit à la première page d'un quotidien national, presque sur les frontons des mairies. J'avais pourtant envie de travailler sur cette pièce dont j'aime le sujet, *Figaro divorce*. Qu'Horváth ait pris un personnage aussi symbolique que Figaro, libre-penseur et audacieux, impertinent et qu'il l'ait mis dans une situation extrêmement moderne, dans le bain et les remous de l'Histoire, me plaisait fort!

J'ai finalement beaucoup appris à aimer le personnage de Figaro de Beaumarchais à travers le Figaro d'Horváth, qui m'a vraiment extrêmement touché, à travers un drame rural qui évoque le quotidien des petites gens, un théâtre du peuple...

Votre connaissance sensible de *Figaro divorce* en 2007 n'a-t-elle pas influencé votre regard sur la pièce de Beaumarchais?

Sans doute. Dans ma mise en scène du *Mariage de Figaro*, il y a des éléments assez sombres. Par exemple, nous avons réalisé une forêt avec des animaux empaillés. Pour *Figaro divorce*, nous nous sommes amusés à ce que notre nouvelle mise en scène soit un petit clin d'œil à la première. Avec Aurélie Thomas (qui avait déjà fait la scénographie du Beaumarchais), nous avons repris un élément scénique, un cerf, du *Mariage de Figaro* — qui comptait quatre cerfs empaillés et deux forêts.

Jouer avec la reprise du même, c'est presque un clin d'œil à Horváth de fonctionner ainsi! Du point de vue du processus de création, de la réalisation concrète au plateau, quelle scénographie avez-vous adoptée, sachant qu'il y a des changements d'espace importants dans cette pièce.

Le processus est toujours complexe. J'ai du mal à travailler avec un décor construit, à imaginer réaliser un décor dans lequel nous mettrions ensuite les acteurs. En fait, le processus a été, comme souvent avec Aurélie Thomas, en évolution. J'avais cette idée de gros plan, parce que je trouve que la

¹ En complément de cet entretien, on peut écouter sur le réseau Canopé les enregistrements de la rencontre qui a eu lieu au Théâtre du Nord le samedi 12 mars 2016 de 13h30 à 16h30 et qui fut animée par Sophie Proust (Maître de conférences, Université de Lille/CEAC) et Géraldine Serbourdin (professeure missionnée au Théâtre du Nord), intitulée «Mettre en scène le personnage de Figaro», avec Jacques Lassalle, Christophe Rauck et Jean-Pierre Vincent — dans le cadre d'une journée nationale de formation destinée aux professeurs d'option théâtre de spécialité.

pièce parle beaucoup d'humanité. Et pour en rendre compte, les détails, les petites choses, sont essentiels — ce que les gros plans nous aident à montrer. De ce fait, j'avais envie d'un travail avec la vidéo, non pas du tout pour que la vidéo soit le sujet du spectacle (comme très vite la technique peut le devenir), mais tout en faisant qu'elle reste un objet théâtral. Par ailleurs, je voulais qu'il y ait de la musique, que nous entendions la langue allemande. Quand je lisais la pièce, j'entendais du piano, des *Lieder*, parfois même Beethoven... Et comme dans la distribution, pour Fanchette, nous avons Nathalie Morazin qui est pianiste, mais chante aussi, nous avons ainsi introduit des *Lieder* d'Hugo Wolf, qui m'est apparu comme le compositeur qui fait la jonction entre les romantiques du XIX^e siècle et des mouvements plus modernes, avec Schönberg et ce qui vient au XX^e siècle. La musique permet aux tableaux de se développer, en une construction où l'image et l'espace scénique jouent leur rôle. De même, je voulais que les coulisses soient à vue, et finalement, elles sont devenues vraiment des espaces de jeu.

Au niveau des costumes, quelles ont été vos directions?

Nous avons plutôt travaillé sur la couleur. Je me suis inspiré de deux films de Rainer Werner Fassbinder, *Le Bouc* et *Pionniers à Ingolstadt*. Nous voulions travailler sur des atmosphères assez froides. Ce n'est que petit à petit que des éléments colorés sont arrivés pour la fête, pour la deuxième partie, mais sans

jamais nous référer à une époque précise. Il n'y a pas de redingote, plutôt de la chemise d'aujourd'hui.

En choisissant de mettre en scène *Figaro divorce*, en 2016, une pièce qui commence par une fuite de migrants à travers des bois, vous n'aviez pas le désir d'évoquer les situations d'exode actuelles de milliers de personnes, de créer un écho avec le réel?

Non pas du tout. D'abord parce que je pense que la question des migrants est bien trop vaste: derrière celle-ci, il y a de très grandes interrogations de société sur fond de politique européenne. La question des migrants ne pourra pas se résoudre au théâtre sur un texte. Elle pourra éventuellement être le thème d'une pièce, mais tirer cela sur *Figaro divorce* me semble mal venu.

Lorsque les grandes questions qui agitent nos sociétés sont mises en perspective sur scène, souvent elles se rabougrissent?

Oui, je trouve que bien souvent cela ne fait que les aplatir, parce que la complexité a besoin de temps, d'espaces assez larges pour pouvoir être représentée. Dans *Figaro divorce* la question de la migration existe, mais elle est un contexte sur lequel Horváth va dessiner son paysage. Je me suis posé la question de savoir s'il fallait traiter cela. C'est trop complexe; la pièce ne contextualise pas toute cette complexité, parce que l'Histoire n'est qu'une toile de fond tendue pour montrer comment une société qui prétend défendre la liberté et les droits, tout d'un coup, touche directement un couple. Je n'avais pas

du tout envie de l'actualisation que vous évoquez, mais je me suis dit que cette chose-là, nous pouvions l'entendre si nous ne la pointions pas du doigt.

Votre focale s'est plutôt portée sur la question de l'émancipation de Suzanne qui demande le divorce et prend en main sa destinée...

... notre focale est surtout sur la question de son désir d'enfant, de ce désir de vouloir continuer à faire civilisation ou à faire humanité avec une descendance, une chose qui est assez forte chez les Allemands, puisqu'il y a eu dans les années 1960 tout un mouvement d'hommes qui se sont fait vasectomiser pour ne pas avoir d'enfant. Cette question, je la trouvais extrêmement forte dans cette culture. Je suis plus parti là-dessus. Quand on a un enfant, vivre en couple prend une toute autre dimension: le futur s'inscrit dans votre chair.

Vous traitez plus la pièce du côté de l'intime, que pour son aspect de transformation historique?

La difficulté avec cet auteur, c'est qu'il a une pensée très allemande. Donc le piège avec *Figaro*, c'est qu'on le connaît. Lui, se l'approprie vraiment avec sa culture et sa pensée d'homme d'Europe centrale. Il ne parle pas d'une Révolution, mais de toutes les Révolutions, et notamment de la Révolution russe. Nous ne sommes pas comme chez Brecht, où nous pouvons travailler avec une symbolique très forte. Ce que nous montre Horváth, c'est comment les petites gens se font bousculer, sont traversés par les grands idéaux du moment, et ce que cela

provoque dans leur quotidien et dans leur intimité: nous sommes face à du dialogue, face à de petites scènes à l'intérieur de grands tableaux. Pour parler de l'histoire, Horváth part du quotidien et de l'intimité. Nous entendons les turbulences du monde extérieur sur le couple de Suzanne et Figaro — et sur nous-mêmes. La vidéo m'aide en cela, à créer de l'intimité et du symbolique.

Il y a quelque chose d'onirique dans ce travail?

Oui parfaitement, nous en avons besoin; nous avons besoin de la poésie du théâtre. Le théâtre sans poétique, ce n'est pas du théâtre pour moi. Avec la vidéo, Kristelle Paré a trouvé un système pour permettre à la fois un travail sur l'onirisme et sur le réel, un rapport nostalgique aux images et à ce qu'elles représentent; elle a fait un travail formidable pour aller chercher dans les archives et faire en sorte que ce soit de vraies images que nous voyons. Nous sommes dans une horizontalité, mais qui demande d'être toujours en mouvement, en état de vibration, ce n'est jamais plat, même si l'on se trouve dans des forêts.

TKM Théâtre Kléber-Méleau
Ch. de l'Usine à Gaz 9
CH-1020 Renens-Malley
billetterie +41 21 625 84 29
www.t-km.ch

directeur général et artistique
Omar Porras

administratrice
Florence Crettol

responsable communication,
presse et relations publiques
Sandrine Galtier-Gauthey

comptabilité
et administration
Pierre-Alain Brunner

responsable technique
Gabriel Sklenar

régisseur plateau et lumière
Marc-Etienne Despland

régisseur plateau et son
Nicola Frediani

responsable billetterie,
accueil et production
Lucie Goy

entretien des locaux
Marina Garcia

intendance et bar
Dimitri Marthaler
Lucie Berruex

avec la collaboration de
Yvan Schlatter
Céline Pugin

rédaction
Brigitte Prost

relecture
Odile Cornuz
Florence Crettol
Sandrine Galtier-Gauthey
Charlotte Steiner

graphisme
Pablo Lavalley

Ce programme a pu être
réalisé grâce au soutien
précieux d'une donatrice
anonyme.