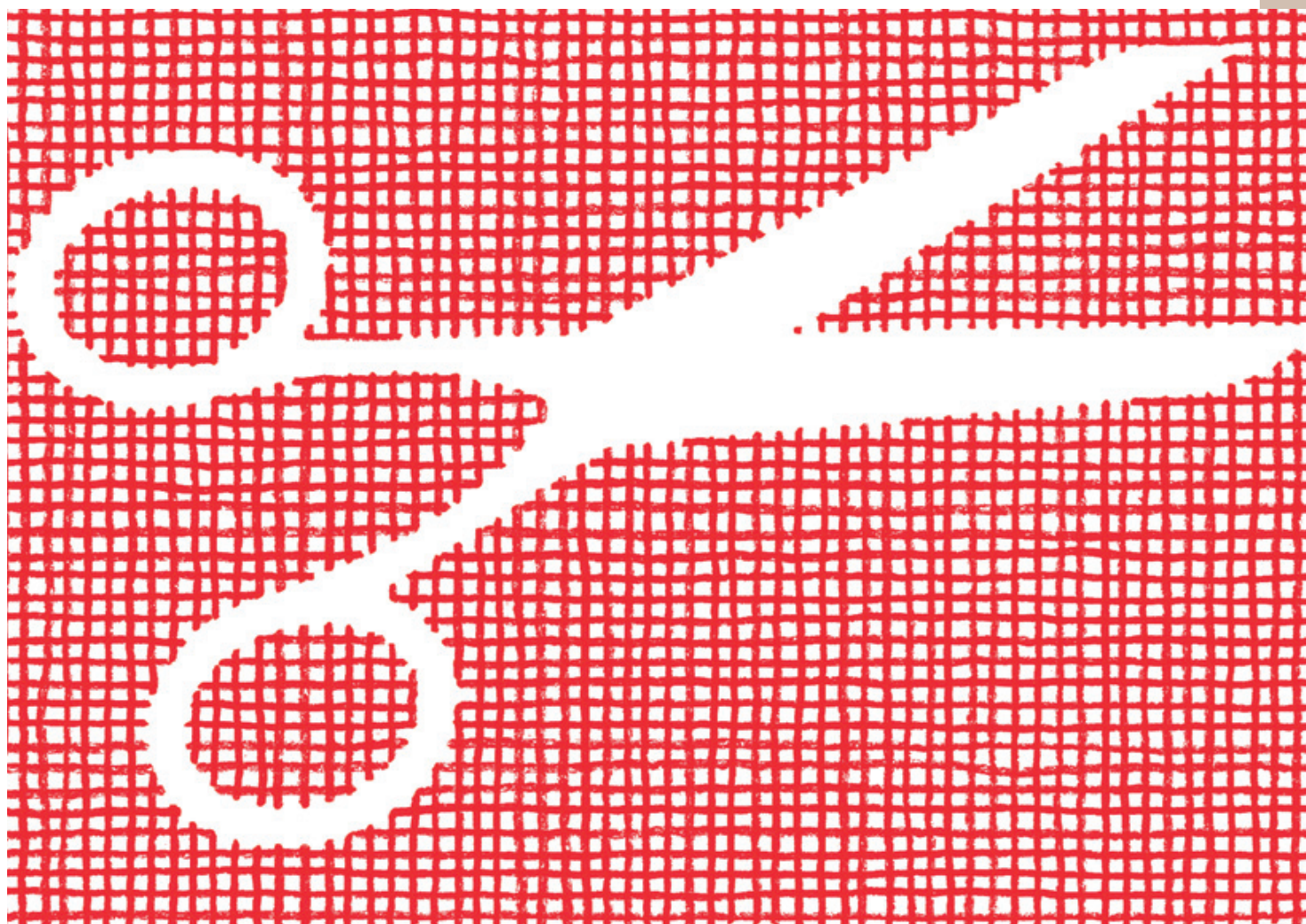


FIGARO DIVORCE

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 223 - Mars 2016



LILLE

THÉÂTRE
DU NORD

TOURCOING

ÉCOLE DU NORD

CDN Lille-Tourcoing
Nord-Pas de Calais
direction: christophe rauck

CANOPÉ
ÉDITIONS

AGIR

Directeur de publication

Jean-Marc Merriaux

**Directrice de l'édition transmédia
et de la pédagogie**

Michèle Briziou

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur du Canopé de Paris
Bruno Dairou, délégué aux Arts et à la Culture
de Canopé

Ludovic Fort, IA-PR Lettres, académie de Versailles
Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller
Théâtre, délégation aux Arts et à la Culture de Canopé
Patrick Laudet, IGEN Lettres-Théâtre
Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR Lettres-Théâtre honoraire
et des représentants des Canopé académiques

Auteure de ce dossier

Aurélie Boulanger, professeure de lettres
et de théâtre

Directeur de « Pièce [dé] montée »

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé,
conseiller théâtre, département Arts & Culture

Secrétariat d'édition

Sylvie Prieux, Canopé de l'académie de Lille

Mise en pages

Sylvie Prieux, Canopé de l'académie de Lille

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

© Théâtre du Nord

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-240-04013-8

© Réseau Canopé, 2016

[établissement public à caractère administratif]

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Remerciements

Un grand merci à toute l'équipe du Théâtre du Nord, et plus particulièrement à Anne Coiseur pour son aide et sa disponibilité, à Christophe Rauck et Aurélie Thomas pour leur aimable collaboration, à Clémentine Travet pour ses suggestions (le corpus sur l'exil), à Géraldine Serbourdin pour sa confiance, à Luce Troadec et Frédéric Rogalewicz pour leur regard critique et leurs remarques éclairantes.

FIGARO DIVORCE

PIÈCE [DÉ]MONTÉE N° 223 - Mars 2016

Texte : Ödön von Horváth

Traduction : Henri Christophe et Louis Le Goeffic
© L'Arche Éditeur

Mise en scène : Christophe Rauck

Dramaturgie : Leslie Six

Scénographie : Aurélie Thomas

Costumes : Coralie Sanvoisin

Son : David Geffard

Lumières : Olivier Oudiou

Conseiller musical : Jérôme Correas

Vidéo : Kristelle Paré

Distribution : John Arnold, Caroline Chaniolleau,
Marc Chouppart, Jean-Claude Durand, Cécile Garcia Fogel,
Flore Lefebvre des Noëttes, Guillaume Lévêque,
Jean-François Lombard, Nathalie Morazin,
Pierre-Henri Puente, Marc Susini

Au Théâtre du Nord du 3 au 20 mars 2016

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

Sommaire

6 Édito

7 **AVANT DE VOIR LE SPECTACLE, LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !**

7 Du *Mariage au divorce*, de Beaumarchais à Horváth

12 L'itinéraire des personnages

14 Une dramaturgie qui rappelle le conte

17 Vers la représentation

19 **APRÈS LA REPRÉSENTATION, PISTES DE TRAVAIL**

19 Juste après le spectacle

24 Raconter les épreuves subies par les personnages

26 Retrouver l'humanité

27 Mettre en scène *Figaro divorce*

29 **ANNEXES**

29 Annexe 1. Quelques citations d'Horváth

30 Annexe 2. Documents sur *Figaro divorce*

31 Annexe 3. Le personnage de Figaro

32 Annexe 4. Figaro se raconte

33 Annexe 5. Iconographie sur la révolution

35 Annexe 6. Corpus sur l'exil

37 Annexe 7. Les fonctions du conte selon Propp

38 Annexe 8. Dante, *L'Enfer*, traduction de Louis Ratisbonne

39 Annexe 9. Note d'intention de Christophe Rauck

40 Annexe 10. Visuel de l'affiche pour *Figaro divorce* au Théâtre du Nord

41 Annexe 11. Des supports d'inspiration
pour rêver les personnages

42	Annexe 12. Croquis et documents d'inspiration pour le tableau 1 de l'acte I
43	Annexe 13. Chateaubriand, <i>Les Mémoires d'Outre-Tombe</i> , 1809-1841
44	Annexe 14. Images d'inspiration pour les costumes
45	Annexe 15. Les esquisses de la scénographie : évolution de l'espace scénique
47	Annexe 16. Horváth, extrait de <i>Mode d'emploi (au public)</i>

Édito

« 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 ténèbres¹ ». Que devient Figaro, héros populaire et sympathique imaginé par Beaumarchais, ce personnage phare du théâtre du siècle des Lumières, dans un temps où règne l'obscurité, où les valeurs ont changé, où la violence a pris le pas sur la raison ? Quelle est cette époque qui voit Suzanne, Figaro, le Comte et la Comtesse Almaviva contraints à l'exil ? Quel est ce monde enfin, où Figaro n'est plus que l'ombre de lui-même, où il semble avoir oublié ses combats, sa parole, son amour ? Ödön von Horváth nous parle d'une révolution, peut être celle d'hier, de 1789, ou plus probablement celle dont il a été le témoin en 1933, lors de l'arrivée au pouvoir du national-socialisme en Allemagne. Et pourtant, *Figaro divorce* résonne d'abord avec notre temps, car c'est de l'humanité dont il est question, et qui d'autre mieux que Figaro incarne cette valeur universelle depuis le XVIII^e siècle ? Christophe Rauck retrouve ce personnage qu'il avait déjà rencontré en 2007² dans sa mise en scène du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais à la Comédie-Française. Seulement, chez Horváth, Figaro a changé, son visage est plus sombre et Suzanne ne le reconnaît plus. Après la révolution, les codes ne sont plus les mêmes et chacun est mis à l'épreuve. C'est cette perte de repères et l'itinéraire de chaque personnage que le metteur en scène nous donne à voir. Ce dossier propose quelques clés d'entrée dans l'œuvre d'Horváth, accompagnées de pistes pédagogiques pour étudier et analyser la mise en scène de Christophe Rauck.

¹ Horváth, *Figaro divorce*, préface, L'Arche, 2008.

² Pièce créée en 2007 et reprise à la Comédie-Française en 2012.

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

DU MARIAGE AU DIVORCE, DE BEAUMARCHAIS À HORVÁTH

Lorsqu'il écrit *Figaro Divorce* en 1936, Ödon von Horváth choisit pour protagoniste de sa pièce un personnage emblématique du théâtre français du XVIII^e siècle, devenu mythique grâce au succès des pièces de Beaumarchais, mais aussi grâce aux nombreuses œuvres opératiques dans lesquelles il apparaît. Horváth joue avec l'image d'un héros national devenu porte-étendard de la révolution.

Demander aux élèves, avant même d'entrer dans la lecture de la pièce, de rédiger en quelques lignes ce qu'évoque pour eux le personnage et le nom même de Figaro.

Les amener à faire une recherche sur toutes les œuvres théâtrales et opératiques mettant en scène ce personnage.

Figaro est un personnage populaire qui apparaît à plusieurs reprises dans les répertoires théâtral et opératique. Beaumarchais crée le personnage en 1775 avec *Le Barbier de Séville*, on le retrouve en 1784 dans *Le Mariage de Figaro*, puis en 1792 dans *La Mère coupable*. Avec *Les Noces de Figaro* en 1786, Mozart et Da Ponte restent fidèles à l'esprit de la pièce de Beaumarchais. On trouve d'autres opéras qui reprennent cette figure : Paisiello en 1782 et Rossini en 1816 composent tous deux *Un Barbier de Séville*. Darius Milhaud livre une version opératique de *La Mère coupable* en 1966. Les élèves penseront probablement au journal *Le Figaro*, créé en 1826, qui reprend pour devise la célèbre formule du personnage : « Sans liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur. ¹ ». Enfin, au début du XX^e siècle, Horváth écrit une pièce qui n'est plus une réécriture des pièces de Beaumarchais, mais plutôt une suite des aventures des personnages après le deuxième volet de la trilogie de l'auteur des Lumières.

Si dans l'imaginaire collectif Figaro apparaît comme un valet à la parole libre, un esprit malin manifestant une certaine joie de vivre, on verra que dans la pièce d'Horváth, le personnage n'est pas cantonné à cette image et connaît une évolution dans la pièce elle-même, ce qui amène de la complexité à ce personnage populaire.

¹ Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, réplique de Figaro à l'acte V, scène 3.

FIGARO DIVORCE : UNE SUITE AU MARIAGE ?

Proposer aux élèves de réfléchir sur les titres des pièces de Beaumarchais et d'Horváth (s'ils ne connaissent pas la pièce de Beaumarchais, ce sera l'occasion de la leur faire découvrir, grâce à une lecture de la pièce ou par la diffusion d'une captation²), puis de formuler un certain nombre d'hypothèses de lecture quant aux raisons possibles du divorce de Figaro.

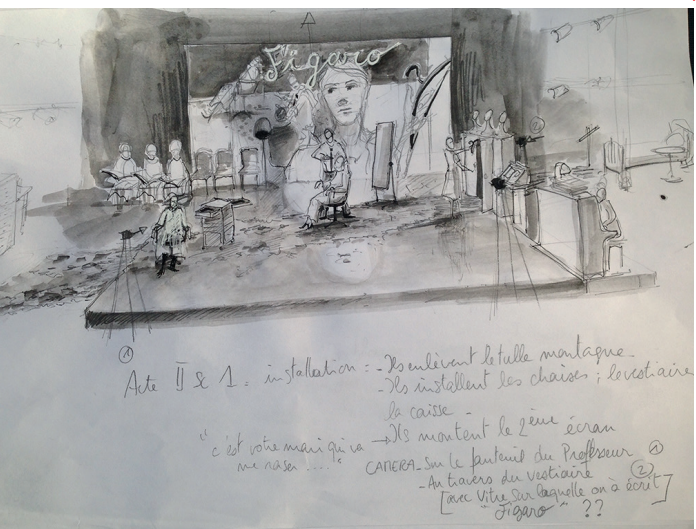
Le fil de l'intrigue de la pièce de Beaumarchais repose sur la mise en péril du mariage de Figaro et Suzanne, et la réalisation du mariage des deux héros marque le dénouement heureux de la comédie. La pièce d'Horváth suggère, par son titre, une vision plus sombre de ce couple. Le titre véhicule également l'idée d'une suite chronologique aux aventures des personnages de Figaro et Suzanne, comme si la pièce était un nouveau volet de la trilogie de Beaumarchais, et *a fortiori* un prolongement du *Mariage*. Cependant, on verra, par l'examen de la pièce et la préface d'Horváth, que la question de la chronologie est moins claire que ce que le titre laisse supposer dans un premier temps. Les raisons du divorce de Figaro ne sont pas directement liées au Comte, personnage faisant obstacle au *Mariage* chez Beaumarchais. Dans la pièce d'Horváth, le divorce est une conséquence indirecte de la révolution qui pousse les personnages à l'exil, véritable épreuve pour les deux couples protagonistes. Les personnages vont être amenés à évoluer, à changer, et vont devoir composer avec leur statut d'émigrés. S'ajoute à ce changement de vie et de statut social – Figaro et Suzanne accèdent à la bourgeoisie alors que le Comte et la Comtesse dilapident leur argent et finissent dans la pauvreté – un désaccord important entre Suzanne et Figaro sur la question de l'enfant. Finalement, c'est Suzanne qui voudra divorcer dans la pièce, mais Figaro n'est-il pas celui qui se sépare de ses valeurs à un moment donné, qui rompt avec ses idéaux, par opportunisme ?

² On peut trouver en accès libre la mise en scène du *Mariage de Figaro* par Christophe Rauck sur Youtube : www.youtube.com/watch?v=HkZhw3H05J4.

1: Croquis préparatoire de la scénographe, acte II, tableau 1 : la boutique de Figaro.

2 : Acte I, tableau 2 : les clients de la boutique de Figaro.

© Simon Gosselin/Théâtre du Nord.



LES PERSONNAGES

À partir des distributions du *Mariage* et du *Divorce*, relever les personnages qui réapparaissent dans la pièce d'Horváth.

On retrouve, dans la pièce *Figaro divorce*, les deux couples protagonistes du *Mariage de Figaro* : le Comte Almaviva et la Comtesse, Figaro et Suzanne. Des personnages secondaires réapparaissent également : Antonio, Fanchette, Pédrille, mais surtout Chérubin, devenu Monsieur de Chérubin. Il sera particulièrement intéressant de voir ce qu'est devenu ce personnage dans la pièce d'Horváth, et le rôle dramatique qu'il joue par rapport à Suzanne. Horváth joue à la fois sur la ressemblance et l'écart dans le traitement de Chérubin : ce dernier n'est plus le délicat et androgyne adolescent, mais « un monsieur assez jeune, dodu, au visage rose et mollement brutal » (tableau 3 de l'acte III). Les romances délicates ont fait place aux rengaines un peu vulgaires qu'il joue au piano dans le bar de nuit dont il est le gérant. Ses questions à Suzanne manquent elles aussi de délicatesse lorsqu'il rappelle les vieilles intrigues du *Mariage* en faisant allusion à une possible liaison entre Suzanne et le Comte. Finalement, Chérubin incarne bien ce que sont devenus les personnages du *Mariage* dans le *Divorce* : plus sombres, plus mélancoliques, sujets à une dégradation physique et morale en ces temps où la gaieté et l'espérance semblent avoir déserté le cœur des hommes. Les femmes sont peut-être encore les seules sentinelles d'un possible réenchâtement du monde, mais à l'image de Suzanne, elles apparaissent livrées à elles-mêmes dans un monde dominé par les hommes.

LA PRÉFACE D'HORVÁTH

Si la pièce semble être de prime abord une suite du *Mariage de Figaro*, force est de constater à sa lecture que les repères chronologiques permettant une contextualisation de l'action sont brouillés. Dans sa préface, l'auteur donne un certain nombre de pistes pour nous aider à comprendre son projet.

Faire une courte recherche sur la biographie de l'auteur et le contexte d'écriture de l'œuvre. Puis lire en classe la préface d'Horváth.

Quelques repères biographiques peuvent permettre de mieux connaître cet auteur et d'éclaircir certains passages de *Figaro divorce*.

Il naît en 1901, Hongrois, de langue et de culture allemandes, mort à Paris en 1938.

Il vit en Allemagne ; il a perçu dès 1927 la montée du nationalisme et les périls qui en découlent.

Il est interdit sur les scènes allemandes dès 1933, à la suite du succès remporté par *Légendes de la forêt viennoise*, qui lui vaut le prix Kleist.

Il s'installe alors à Vienne, ce qui marque le début d'un exil pour lui, mais les liens avec sa culture sont encore présents en restant à Vienne ; il dénonce dans ses pièces et romans la dégradation imposée par les nazis aux couches populaires de la société allemande, qu'ils contraignent à se jeter dans leurs bras pour survivre.

En 1938, au lendemain de l'annexion de l'Autriche par le III^e Reich, il prend le chemin de l'exil : Prague, Zurich, Amsterdam.

Le 1^{er} juin 38 : tornade à Paris, une branche lui fracasse le crâne sur les Champs-Élysées.

Il a contribué à réinventer le théâtre populaire allemand.

La biographie d'Horváth permettra de mettre en lumière un aspect important de la pièce, point de départ de l'action et événement vécu par l'auteur : l'exil. Lorsqu'Horváth écrit la pièce, il n'est plus en Allemagne car il a dû fuir le régime nazi d'Hitler.

Pour élargir la réflexion sur le théâtre d'Horváth et la spécificité de sa dramaturgie, questionner de manière approfondie, en les mettant en lien avec la pièce, certaines citations de l'auteur (voir « Annexe 1. Quelques citations d'Horváth », page 29).

Deux éléments importants quant au temps et au lieu sont clairement exposés par l'auteur dans sa préface. La pièce est bien une suite du *Mariage de Figaro* en ce qui concerne l'action : on retrouve les deux couples principaux et on apprend que Suzanne et Figaro sont mariés depuis six ans au début de l'acte I. Quant à la révolution en germe dans *Le Mariage*, cette dernière se réalise pleinement dans *Figaro divorce*. En revanche, la question de l'ancrage spatio-temporel de la fable est volontairement floue, et on se rend très vite compte qu'il n'est pas question de la révolution française de 1789 ; l'action peut se situer à l'époque d'Horváth,

c'est-à-dire dans les années trente, mais elle peut aussi renvoyer à toutes les révolutions et se dérouler dans n'importe quel pays. Parce que l'auteur laisse ouvert tous les possibles en matière de contexte historique, il n'en donne finalement aucun véritablement, afin de rendre la pièce plus universelle.

Donner aux élèves deux documents iconographiques renvoyant à deux mises en scène différentes de la pièce : l'affiche de la mise en scène de Jacques Lassalle à la Comédie-Française (document 1), et un visuel choisi par Christophe Rauck pour le Théâtre Monfort (document 2). Leur demander de noter les éléments qui renseignent sur l'ancrage temporel. Ensuite, analyser les documents afin de mettre en lumière la vision de la pièce que chacun d'eux privilégie (voir « Annexe 2. Documents sur Figaro Divorce », page 30).

L'affiche de la mise en scène de Jacques Lassalle est une photographie de la mise en scène. Elle ne permet pas, par le choix des costumes à ce moment précis de l'action, de situer clairement les personnages dans un contexte historique, mais l'on peut reconnaître le vêtement qui correspond à la fonction de barbier/coiffeur des deux personnages. L'ameublement du salon de coiffure est perceptible sur la gauche, on y trouve une forme de simplicité qui peut évoquer les salons des années trente, mais la sobriété des couleurs et du mobilier rend cette référence discrète. L'action semble ainsi se situer dans un passé proche du nôtre, celui de l'entre-deux guerres, sans pour autant nous enfermer dans cette référence. Ce que met en évidence avec davantage de force cette affiche, c'est le rapport entre Suzanne et Figaro, celui d'un couple qui ne regarde plus dans la même direction, qui ne semble plus vouloir la même chose. Figaro semble se détourner de sa femme, ne plus la voir, ne pas s'apercevoir de sa détresse. Il est dans un mouvement qui se dirige hors du cadre, comme agité par ses préoccupations, alors que Suzanne se recroqueville sur elle-même et semble se refermer. La photographie de la mise en scène souligne l'absence de compréhension au sein du couple qui va amener à la séparation.

Le visuel choisi par Christophe Rauck pour sa mise en scène de *Figaro divorce* au Théâtre Monfort est une photographie en couleur représentant l'arrière d'une voiture dans un paysage montagneux. On distingue trois personnages dans la voiture : un enfant en bas âge au centre et deux adultes de chaque côté. La voiture présente une plaque minéralogique sans référence précise à un pays. Le bonnet de l'enfant et les sacs plastiques évoquent le monde contemporain. Ces trois personnages peuvent faire penser au couple Figaro/Suzanne, et à la possible famille qu'ils pourraient former. L'enfant est d'ailleurs au centre de la photographie et il se tourne vers le chemin parcouru. La question de l'enfant est au centre de la pièce d'Horváth puisqu'elle renvoie au désaccord premier entre Suzanne et Figaro. Par ailleurs, cette photographie nous plonge dans la thématique de l'exil et de l'émigration ; la voiture qui est en déséquilibre, la portière ouverte, le regard de deux des personnages vers l'arrière de la voiture ; la composition semble évoquer le voyage vers une nouvelle vie et les adieux à la vie passée. Les montagnes pourraient symboliser des étapes à franchir avant d'arriver à destination. Finalement, ce visuel recentre le propos de la pièce sur le parcours d'un couple qui change de vie, pour qui l'avenir est inconnu, et pour lequel la question de l'enfant est essentielle, puisqu'il incarne à lui seul le devenir, la promesse d'un avenir possible.

LE PERSONNAGE DE FIGARO

Figaro est, avec Suzanne, le personnage principal de la pièce d'Horváth qui rend plus complexe ces deux figures. Ces derniers ne sont pas des caractères figés, ils évoluent après leur mariage et l'épreuve de l'exil.

Voici un travail en trois étapes sur le personnage de Figaro.

Étape 1 : soumettre aux élèves deux photographies mettant en scène le personnage de Figaro dans *Le Mariage* (voir « Annexe 3. Le personnage de Figaro », page 31). Compléter le tableau d'analyse page suivante.

AVANT DE VOIR LE SPECTACLE, LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !

	APPARENCE PHYSIQUE	ÂGE	POSTURE, GESTUELLE	REGARD, EXPRESSION DU VISAGE	ADJECTIFS POUVANT CARACTÉRISER LE PERSONNAGE
FIGARO DANS LA MISE EN SCÈNE DE CHRISTOPHE RAUCK					
FIGARO DANS LA MISE EN SCÈNE DE RÉMY BARCHÉ					

Étape 2 : à partir du tableau 1 de l'acte II de la pièce *Figaro divorce*, noter les caractéristiques du personnage de Figaro dans cette scène pour mieux cerner l'évolution du personnage entre les deux pièces.

FIGARO	TABLEAU II, ACTE 2
ÂGE DU PERSONNAGE	
SITUATION FAMILIALE	
LIEU DE VIE	
PROFESSION EXERCÉE	
NIVEAU SOCIAL	
ADJECTIFS POUVANT CARACTÉRISER LE PERSONNAGE	

Acte II, tableau 1 : Figaro et Joséphine.
© Phtographe/Théâtre du Nord.



Étape 3 : enfin, demander aux élèves de proposer un croquis du personnage de Figaro dans ce tableau 2 de l'acte II, tel qu'ils l'imaginent en amont de la mise en scène, et en s'appuyant sur le tableau de l'étape 2. Leur demander de bien mettre en évidence le type de physique choisi, l'âge de Figaro, sa gestuelle et le costume dans lequel ils le verraient. Ils peuvent amener des images qui évoquent pour eux le personnage.

Au plateau : faire des groupes d'élèves pour réaliser un travail choral. La moitié des groupes travaille sur le monologue de Figaro de l'acte V, scène III dans *Le Mariage de Figaro* à partir de l'extrait donné en annexe. Les autres groupes se chargent de la tirade de Figaro dans le tableau 2 du premier acte de *Figaro divorce* (voir « Annexe 4. Figaro se raconte », page 32). Demander à chaque groupe de se répartir le texte qui lui est confié pour effectuer un travail choral sur ces textes. On insistera sur l'importance d'une mise en espace, de choisir une adresse, et de l'énergie avec laquelle on veut le faire entendre.

Il y aura ainsi deux types de Figaro, celui de Beaumarchais et l'autre d'Horváth. Jouer ces répliques l'une après l'autre et inviter les élèves à réagir sur la continuité et les différences entre ces deux Figaro.

L'ITINÉRAIRE DES PERSONNAGES

RÉVOLUTION ET EXIL

La révolution apparaît en filigrane dans les deux premiers actes de la pièce d'Horváth et le retour au pays dans le troisième acte montre les changements opérés par le nouveau régime en place.

Christophe Rauck a choisi, pour sa mise en scène, de faire apparaître des éléments concrets qui rappellent la révolution que fuient les personnages au début de la pièce : un grand mur représentant la façade d'un Palais qui s'effondre ou encore des fauteuils de type Louis XVI renversés sur le plateau³.

Demander aux élèves de formuler des propositions pour faire apparaître, lors de la représentation, des signes renvoyant à la révolution, pour la rendre présente – au moins de façon symbolique – à un moment donné de la représentation (que ce soit à travers la scénographie, l'univers sonore, les accessoires...). Pour les aider, leur soumettre quelques documents permettant de les inspirer (voir « Annexe 5. Iconographie sur la révolution », page 33).

Les documents donnés aux élèves ont pour but de les amener à réfléchir sur des manières concrètes de faire allusion à la révolution dans la mise en scène, sans forcément faire référence à une révolution précise puisqu'Horváth lui-même laisse ouvert le champ des références (révolution française de 1789, révolution nationaliste de 1933, révolution russe de 1817...). Il s'agira donc de s'inspirer de ces documents pour proposer des signes de cette révolution à certains moments de la pièce.

La peinture de Delacroix est emblématique de la révolution des Trois Glorieuses qui s'est déroulée en 1830. La structure pyramidale de la composition avec l'allégorie de la Liberté pourrait être une piste pour une éventuelle scénographie. La présence d'un drapeau pourrait également figurer sur scène à un moment donné, ou tout autre signe d'appartenance au parti des révolutionnaires pour créer un effet de contraste avec ceux qui ne le sont pas (le costume peut également devenir un signe de reconnaissance pour le nouveau parti). En outre, la présence du chaos est visible sur le tableau à travers les corps amassés au sol. On pourrait travailler sur le désordre, avec des objets brisés dans la mise en scène pour rappeler la présence de la révolution qui fait tomber un régime pour le remplacer par un autre.

Le deuxième document est une affiche publicitaire de type constructiviste, mouvement artistique d'après 1917 et qui appartient à l'avant-garde-russe de l'entre-deux guerres. Le constructivisme est le mouvement artistique privilégié de l'idéologie marxiste russe de l'époque. L'affiche porte comme message : « Des livres pour tous. Sur tous les thèmes et sur tous les sujets ». Le texte est mis en évidence grâce aux couleurs employées et au graphisme. Il donne l'impression d'être projeté hors de la bouche du modèle, crié, surtout avec la position de Lily Brick qui a la bouche ouverte et la main mise en porte-voix. Les formes sont

³ Cette idée n'a finalement pas été retenue lors des dernières étapes de la création.

géométriques, les lignes jouent sur les diagonales et l'ensemble est très graphique. La jeune-femme photographiée symbolise le peuple qui s'exprime, qui devient acteur de son avenir. On pourrait imaginer, en s'inspirant de cette affiche, un travail sur les diagonales. La question de l'avenir est très présente dans la pièce, que ce soit pour les révolutionnaires du troisième acte qui veulent former la jeunesse, ou pour Suzanne qui, par son désir d'enfant, se tourne davantage vers l'avenir que Figaro. La femme photographiée (Lili Brick, muse de Rodchenko et sœur d'Elsa Triolet, ici devenue emblème de la révolution russe de 1917) semble crier ou chanter quelque chose ; on pourrait, dans la mise en scène, faire entendre ou fredonner des chants révolutionnaires, ou alors travailler sur une matière sonore rappelant la révolution.

Enfin, la planche d'Yslaire fait référence à la révolution de 1848, lors de laquelle le peuple voulut instaurer la seconde République. L'unique vignette de cette planche montre une foule formant une grande ombre qui passe devant la façade d'une riche demeure parisienne, image de l'ordre ancien. La façade semble s'écrouler, basculer, à l'image de la révolution qui bouleverse le régime en place. La diagonale partant du bas à gauche et se dirigeant vers le haut à droite renforce l'image d'un peuple en marche qui écrit sa propre histoire. Toute la composition de la planche amène une atmosphère épique. Il pourrait être intéressant de travailler sur l'idée de bascule, d'effondrement dans la scénographie de la pièce, ou encore sur la présence d'une ombre rappelant une foule populaire en marche.

Dans les trois documents, la présence de la couleur rouge qui connote la révolution est présente, mais elle est contrebalancée par des couleurs sombres, et en particulier par le noir, formant ainsi un jeu de contraste. On pourrait travailler sur une couleur évoquant la révolution, qui reviendrait comme un leitmotiv dans la mise en scène.

La pièce commence sur une situation de fuite, d'exil. Proposer un travail de plateau sur la question de l'exil avec un groupement de textes qui aborde cette question. Deux scènes de *Figaro Divorce* peuvent être travaillées : la scène des douaniers à l'acte I, tableau 2 et la scène du cabaret, tableau 3 de l'acte III, en parallèle avec des scènes des *Oiseaux* d'Aristophane, un extrait de *Ronde de nuit* du Théâtre Aftaab et un extrait des *Suppliantes* d'Eschyle (voir « Annexe 6. Corpus sur l'exil », page 35).

DES ITINÉRAIRES

À la fin de l'acte I, lorsque Figaro décide d'abandonner le Comte et la Comtesse, le Comte trouve que Figaro est devenu bien « bourgeois ». Dans la pièce, on peut en effet voir le personnage de Figaro passer de la condition de serviteur (acte I) à celle de bourgeois (acte II), mais c'est en tant qu'intendant du château qu'il trouvera sa place dans le nouveau régime (acte III). La représentation de la bourgeoisie est un motif récurrent dans le théâtre d'Horváth qui s'intéresse au peuple, sans le juger, mais qui le montre à hauteur d'homme avec toutes ses ambivalences. La ville de Grand-Bisbille est, comme l'indique son nom, le lieu de la « discorde » entre Figaro et Suzanne, mais aussi celui où se partagent deux visions du monde : celle des petits bourgeois

1: Acte II, tableau 3 : Suzanne et Figaro.

2: Acte III, tableau 5 : Suzanne et Figaro.

© Simon Gosselin/Théâtre du Nord.



attachés aux apparences et à laquelle semble vouloir se conformer Figaro – quitte à perdre sa liberté de parole pour faire tourner la boutique –, et celle d'une foi en le bonheur domestique qu'incarne Suzanne avec son désir d'enfant. Figaro, devenu un petit bourgeois, est paradoxalement moins libre que lorsqu'il portait la livrée au service du Comte. Il reproche à Suzanne leur exil alors qu'elle regrette son ancienne vie auprès de la Comtesse. Dans cette ville, tout le monde observe tout le monde, et en particulier les derniers arrivés venus de l'étranger, à savoir Suzanne et Figaro.

L'évolution du couple Figaro/Suzanne contraste avec celui que forment le Comte et la Comtesse : ils ne sont pas aigris et font preuve de solidarité face à l'adversité.

Au plateau, un exercice de théâtre d'image : après un petit temps de préparation, par groupe de quatre, les élèves jouent d'un côté le couple Suzanne et Figaro, de l'autre le couple Almaviva. Ils doivent représenter une image figée, sorte de photographie, de chacun de ces couples : l'un au bord de la séparation, l'autre qui se soutient dans l'adversité. Ils veilleront à adopter des postures qui mettront en évidence les rapports entre les personnages.

UNE DRAMATURGIE QUI RAPPELLE LE CONTE

La pièce peut rappeler, par bien des aspects – sa composition, certains lieux et personnages – l'univers traditionnel des contes décrit par Propp et repris plus tard par Greimas et les structuralistes.

Noter tout ce qui rappelle le conte dans la pièce, qu'il s'agisse des épreuves subies par les personnages, des personnages eux-mêmes, des situations ou encore des lieux, atmosphères de certaines scènes, etc. Des références à des contes précis pour expliquer les analogies sont les bienvenues.

Les élèves relèveront sans doute la présence de la forêt, lieu inquiétant habité par des forces obscures que l'on retrouve dans de nombreux contes très connus comme *Le Petit Poucet*, *Blanche-Neige*, ou encore dans les contes des frères Grimm. On peut également mentionner la présence de personnages inquiétants, comme le Garde-forestier ou la Sage-femme, que Christophe Rauck nomme « démons » à cause du pouvoir de leur action sur Suzanne et Figaro. C'est par eux que le mensonge arrive, qu'il ait une visée bienfaisante (la Sage-femme) ou malfaisante (le Garde-forestier). Enfin, l'atmosphère onirique de nombreuses scènes, que ce soit celle à la montagne avec la patinoire (acte I, tableau 4) ou encore celles du cabaret (acte III, tableau 3), confère à la pièce une inquiétante étrangeté⁴ qui l'éloigne du naturalisme.

Analyser, dans la photographie de la mise en scène allemande de Fred Berndt représentant le tableau 4 de l'acte I (www.flickr.com/photos/fredberndt/2273381193), tout ce qui permet de créer une atmosphère rappelant le conte.

LA STRUCTURE DE LA PIÈCE

Il est possible de rappeler les fonctions du conte telles que les a théorisées Propp⁵ et de sélectionner celles qui peuvent s'appliquer à la pièce d'Horváth en situant précisément le passage dont il est question (voir « Annexe 7. Les fonctions du conte selon Propp », page 37).

LES LIEUX

La forêt apparaît à deux reprises dans la pièce. Afin de pouvoir proposer une scénographie pour ce lieu qui rappelle tout particulièrement l'univers des contes, relever dans le premier tableau de la pièce et le tableau 4 de l'acte III, les expressions qui renvoient au lieu et à l'atmosphère qui y règne.

⁴ L'« inquiétante étrangeté » est la traduction que Marie Bonaparte donne de l'allemand *das Unheimliche*, et que l'on a pris l'habitude de maintenir, faute d'équivalent satisfaisant en français. La notoriété de ce concept est en grande partie liée à son utilisation psychanalytique par Freud, qui localise l'étrangeté au cœur de la vie psychique. Chez Horváth, elle se situe dans l'univers familier, quotidien, où tout ce qui paraît banal semble soudain révéler une part obscure que la vie ordinaire masque [ou refoule comme dirait Freud]. Ce que nous croyons connaître le mieux, l'univers domestique lui-même, se révèle alors inconnu, étrange et angoissant.

⁵ Propp entend par « fonction », l'unité narrative du conte. Il explique : « Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue. », *Morphologie du conte*.

Lire avec les élèves l'extrait de *L'Enfer* de Dante pour mettre en parallèle les deux textes (voir « Annexe 8. Dante, *L'Enfer* », page 38). Ensuite, leur demander de proposer une scénographie pour la forêt dans la pièce, à laquelle ils joindront des croquis pour rendre plus compréhensible leur proposition scénographique.

L'ACTE I

TABLEAU 1 Il a lieu dans la forêt, lieu de passage vers un autre monde qui plonge *in medias res* le spectateur dans l'univers des contes. Elle fait perdre aux personnages leurs repères, mais il faut la traverser pour accéder à l'étape suivante. Lieu de la nature, avec sa sauvagerie et ses dangers, elle est aussi celui de la sorcellerie et de la magie où peuvent agir des forces occultes. Alors qu'il fait une « nuit d'encre » et qu'ils sont en « pleine forêt » comme l'indique la didascalie, les personnages y redoutent les « serpents » et y évoquent « la pleine lune », alors même qu'ils sont plongés dans une obscurité qui les terrifie ; ils croient entendre « des pas » alors qu'« il n'y a pas âme qui vive ». Si l'on effectue un travail sur le lexique, on peut s'apercevoir que le vocabulaire de la catabase rappelle *L'Enfer* de Dante, avec ses « âme[s] », sa nuit « noire », son « enfer ». Figaro évoque « un gars revenu de la mort », et incite la Comtesse à ne pas rester « sur un lit de mort » en avançant malgré la fatigue. Lorsqu'ils aperçoivent une maison, petite lumière au loin, on pense aux contes du *Petit Poucet* ou d'*Hansel et Gretel* : les personnages pensent être arrivés au bout de leur épreuve, mais d'autres aventures les attendent.

L'ACTE III

TABLEAU 4 La forêt est de nouveau présente, comme dans le premier tableau de la pièce. On retrouve les mêmes didascalies et beaucoup de répliques identiques mais prises en charge par des personnages différents. Contrairement au premier tableau où Figaro semblait rassurer ses compagnons et les guider, c'est à présent Suzanne qui pousse le Comte à avancer et qui prend le rôle de guide à travers la nature sauvage. Le personnage a atteint une indépendance et une autonomie qu'il n'avait pas au tout début de la pièce. Son itinéraire témoigne d'une véritable émancipation, loin de la tyrannie domestique des hommes, qu'il s'agisse de celle de Figaro, du Garde-forestier ou même encore de Chérubin.

LES PERSONNAGES

Si l'on peut voir le cheminement de Figaro et Suzanne comme un parcours initiatique avec son lot d'épreuves, certains personnages ne sont pas sans évoquer l'univers des contes de fée, avec ses traditionnels opposants et adjutants. On pourra donc travailler sur deux personnages qui pourraient s'apparenter à un univers merveilleux : le Garde-forestier et la Sage-femme.

1 : Acte II, tableau 3 : Suzanne et la sage-femme.

2 : Croquis préparatoire de la scénographe, acte II, tableau 3 : Suzanne et le garde-forestier.

© Photographe/Théâtre du Nord.



Par groupe : chercher à quels personnages types du conte merveilleux pourraient renvoyer le Garde-forestier et la Sage-femme, puis faire une recherche sur ce personnage type, avec son costume, son apparence.

Le Garde-forestier

Il évoque l'ogre des contes merveilleux. Ce personnage, comme l'ogre, est lié au monde naturel et sauvage de la forêt, il précise d'ailleurs qu'il ne vit pas à Grand-Bisbille, « Quand je ne suis pas dans la forêt, je m'ennuie » (III, 2). Il semble ne pas craindre la violence et le sang comme il le rappelle à Suzanne dans le tableau 3 de l'acte II, « Je n'ai pas peur, moi. Par vous, je me laisserais même trancher la gorge ». Il la saisit d'ailleurs « brutalement » et « lui ravit un baiser » comme l'indiquent les didascalies. Personnage menaçant sexuellement, il aime la chair et manifeste un comportement bestial comme le personnage démesuré des contes, et Suzanne le traite de « bête ». Finalement, la seule peur du Garde-forestier est de voir son futur mariage compromis. On pourra montrer aux élèves des documents iconographiques représentant des ogres dans les contes merveilleux et leur conseiller la lecture de l'article sur l'ogre dans l'exposition de la BNF⁶. Le Garde-Forestier n'est-il pas celui qui, symboliquement, dévorera le désir d'enfant de Suzanne ?

La Sage-femme

« Collectée par les Frères Grimm à l'aube du XIX^e siècle, la tradition allemande décrit à peine les fées, se contentant de mettre en valeur leur fonction d'accoucheuses comme le souligne le sens premier du mot *sage-femme* employé par les deux célèbres philologues. « Vieilles comme les pierres », leurs pouvoirs sont ambigus et on doute de leur bienveillance jusqu'au dénouement final. [...] À la fois sorcière et fée, comme pour mieux « rappeler la nécessité des coutumes rituelles par quoi les grands événements de la vie prennent un sens » (introduction des *Contes de Grimm* par Marthe Robert), garantes du respect des rites, elles les transmettent aux enfants un peu comme ces conteuses auxquelles elles peuvent être facilement assimilées »⁷.

Fileuse des destinées humaines, la Sage-femme de *Figaro divorce* est celle par qui le sujet de l'enfant revient, « Pourquoi n'avez-vous pas d'enfant, vous deux ? » (III, 2) et par qui le mensonge arrive ; elle apparaît comme la figure qui veille à ce que le rituel de la naissance s'accomplisse. Cependant, le procédé échoue et amène une violente discorde entre les deux époux. On peut donc s'interroger sur le caractère bienfaisant de cette accoucheuse. Son dialogue avec Suzanne sur l'astrologie et la symbolique des chiffres dans le tableau 3 de l'acte II montre bien son lien avec les fils de la Destinée.

Christophe Rauck explique d'ailleurs s'être souvenu de la scène de *Fanny et Alexandre* d'Ingmar Bergman dans laquelle les deux enfants entraperçoivent la sœur de Vergerus, sorte de monstre qui prend une dimension onirique parce qu'elle est perçue du point de vue des deux enfants. On peut montrer cet extrait aux élèves pour le mettre en parallèle avec le tableau 3 de l'acte II où apparaissent ces deux personnages inquiétants dans l'univers familial du salon de coiffure. D'autres extraits du film peuvent être visionnés pour montrer des exemples d'apparition du surnaturel dans un univers quotidien.

Au plateau : constituer deux groupes. Le premier se concentre sur le passage entre le Garde-forestier et Suzanne et l'autre sur celui entre Suzanne et la Sage-femme (tableau 3, acte II). Dans chacun des cas, demander aux groupes d'apporter à leur petite scène une part d'étrangeté, de merveilleux, qui permette de sortir du naturalisme.

⁶ expositions.bnf.fr/contes/arret/ingre/indogr.htm.

⁷ expositions.bnf.fr/contes/arret/ingre/indfees.htm.

VERS LA REPRÉSENTATION

LA NOTE D'INTENTION DU METTEUR EN SCÈNE

Faire lire aux élèves la note d'intention de Christophe Rauck afin qu'ils dégagent les partis-pris du metteur en scène avant même d'aller voir la représentation (voir « Annexe 9. Note d'intention de Christophe Rauck », page 39).

Ils pourront alors retrouver dans le spectacle la lecture du metteur en scène et les moyens scéniques qu'il a utilisés pour servir ses partis-pris.

Le metteur en scène met en évidence l'émancipation féminine de Suzanne dans la pièce et l'opposition entre les deux époux. Il perçoit en Suzanne la volonté de trouver le bonheur dans le lien conjugal et une foi dans l'avenir symbolisée par le désir d'enfant. Au contraire, Figaro devient l'exemple même du petit-bourgeois inquiet qui se réfugie dans la réussite sociale. Il faudra donc observer attentivement, lors de la représentation, la façon dont le metteur en scène construit l'opposition entre les deux personnages jusqu'à leur séparation. De plus, il insiste sur le fait que Figaro, chez Horváth, est un être plus sombre que chez Beaumarchais. Le jeu de l'acteur interprétant Figaro pourra donc être étudié en ce sens.

L'AFFICHE DU SPECTACLE

Donner le visuel de l'affiche de *Figaro divorce* pour sa création au Théâtre du Nord. Demander aux élèves de décrire ce visuel et de l'analyser (voir « Annexe 10. Visuel de l'affiche pour *Figaro Divorce* », page 40).

Le visuel créé par Paul Cox pour Le Théâtre du Nord représente une paire de ciseaux blanche qui apparaît comme le découpage d'un tissu rouge dont on perçoit les mailles. Les ciseaux font bien sûr référence au métier de barbier/coiffeur de Figaro; le salon de coiffure étant l'espace où se noue la séparation entre Suzanne et Figaro. Cependant, on peut aussi voir dans cette image le tissu coupé et donc l'évocation d'une déchirure qui peut renvoyer au divorce entre les deux époux. Enfin, la couleur rouge peut faire penser à la révolution, véritable coup de ciseaux dans l'Histoire qui veut faire table rase du passé.

Proposer aux élèves de réaliser leur affiche de *Figaro divorce* par le dessin ou avec une image de leur choix qui correspond à leur vision de la pièce. Demander ensuite à la classe de réagir au parti-pris exposé par chacun.

DES SUPPORTS D'INSPIRATION POUR RÊVER LES PERSONNAGES

Chacun des visuels présentés dans l'« Annexe 11. Des supports d'inspiration pour rêver les personnages », page 41, provient des sources récoltées par la scénographe et la costumière du spectacle pour travailler sur les personnages de la pièce. Pour chaque document, demander aux élèves d'analyser l'image et d'exposer les pistes possibles pour la représentation des personnages.

Support d'inspiration pour le personnage de Suzanne, le tableau d'Edward Hopper, *Automat*, représente une femme seule assise à la table d'un restaurant. Le tableau délivre une impression de solitude et de mélancolie. Cette femme, éclairée par la lumière électrique du lieu, baisse la tête et semble absorbée dans ses pensées, lointaine. Il n'y a pas d'autre présence humaine que ce personnage dans le cadre puisqu'il se trouve dans un restaurant automatique. La femme a gardé son manteau, son chapeau et l'un de ses gants, comme si elle n'était que de passage et que le lieu n'était pas assez chauffé malgré le petit radiateur présent à sa droite. Elle semble donc avoir besoin de trouver un peu de chaleur devant un café, sous les néons d'un restaurant chassant l'obscurité de la nuit. La chaise vide face à elle accentue l'absence de l'autre et renforce l'isolement du personnage. Les lampes du café se reflètent dans la vitre, ce qui crée un effet d'optique : on perçoit l'extérieur du café comme un long tunnel obscur, un lieu sombre envahi par la nuit. Les tons verts, jaunes et bruns du tableau rappellent les décors modernes de la ville et jouent sur le contraste entre une atmosphère froide et quelques zones plus chaleureuses. Ce tableau fait penser au personnage de Suzanne lorsqu'elle a quitté Figaro après l'acte II et qu'elle se retrouve seule face à son destin. Elle ferait avec l'absence de l'autre mais semblerait elle-même ailleurs, là sans être là, agissant comme une automate. On pense aussi au cabaret de Chérubin, ce lieu de la nuit pour les émigrés, pour tous les exilés livrés à un avenir incertain qui cherchent en vain un peu de réconfort.

Support d'inspiration pour le personnage de Figaro, la photographie de Jean-Pierre Léaud le représente dans son personnage d'Antoine Doinel, les bras croisés, regardant fixement devant lui. Il se trouve assis devant une petite bibliothèque. L'image est une mise en abyme avec la reproduction à l'infini de ce portrait, formant une longue diagonale vers la droite. Être de fiction créé par Truffaut pour sa suite de films qui commence avec *Les Quatre Cent Coups*, Antoine Doinel apparaît ici comme un personnage complexe, aux multiples facettes. Cette photographie nous met face à un homme dont le visage impassible semble paradoxalement abriter une psyché aux profondeurs infinies. Si l'on pense à Figaro en regardant cette image, ce personnage qui passe volontiers d'un rôle à l'autre et qui a fait tant de métiers – comme Antoine Doinel –, on se trouve face à la complexité d'un personnage avec ses multiples visages, ses différentes vies aussi. Figaro ne se réinvente-t-il pas sans cesse ? De serviteur à coiffeur-barbier, il devient intendant du château. Comment figer l'image de ce personnage qui, chez Horváth, ne cesse d'évoluer et de se montrer sous un jour inattendu.

Finalement, ces deux supports présentent une opposition entre la femme et l'homme : l'homme dégage une impression de puissance et de confiance en soi qui tranche avec la faiblesse de la femme esseulée. Celle-ci apparaît comme la grande perdante de la séparation. Comme si elle ne pouvait se réaliser que dans son couple alors que l'homme avait tout le reste (profession, relations sociales, rôle politique). C'est bien ce que met en évidence Horváth : alors que Figaro ne pense qu'à sa réussite professionnelle, Suzanne cherche le bonheur dans la vie conjugale et la création d'une véritable famille. Chez Horváth, la femme est victime de la tyrannie des hommes, et elle est bien seule dans son combat pour que l'humanisme triomphe sur l'individualisme.

Support d'inspiration pour le personnage de la Sage-femme, la photographie de Robert Doisneau, *Madame Mancel, voyante*, saisit ce qui semble être une séance d'occultisme. Une vieille femme est assise face à nous, les mains ouvertes et le regard vers un hors-champ situé en hauteur qui renvoie sans doute aux visions de cette femme. La pièce dans laquelle elle se trouve est son milieu : on y perçoit des portraits et des tableaux aux murs, un piano encombré par de nombreux objets, et puis un coin de table où se trouve une feuille de papier sans doute utile à la séance. On imagine aisément que la femme est en train d'accueillir l'une de ses visions à ce moment précis du cliché. On sait qu'Horváth avait un goût pour les spiritistes et le surnaturel en général. Cette vieille femme qui semble bienveillante et connaître des vérités que les autres ignorent pourrait donc être une inspiration sous forme de clin d'œil pour représenter celle qui parle d'astrologie et d'avenir à Suzanne.



Acte II, tableau 1 : Suzanne.
© Simon Gosselin/Théâtre du Nord.

Après la représentation, pistes de travail

JUSTE APRÈS LE SPECTACLE

S'APPUYER SUR LES PREMIÈRES IMPRESSIONS

Après avoir vu le spectacle, demander aux élèves de noter des adjectifs qualificatifs qui caractérisent pour eux le mieux la représentation de *Figaro Divorce*. À partir de l'échange autour des adjectifs choisis, chaque élève écrit un paragraphe sur le spectacle en réutilisant les adjectifs retenus.

Restituer les éléments de la représentation : trouver, pour chaque catégorie, un élément marquant du spectacle en le décrivant de façon précise et en cherchant à l'interpréter.

UNE COULEUR

UN SON, UN BRUIT

UNE MUSIQUE

UNE MATIÈRE

UN COSTUME

UN PERSONNAGE

UN OBJET

UN MOT, UNE PHRASE

UN ÉCLAIRAGE

UNE IMAGE

UNE SCÈNE



Acte I, tableau 4 : la Comtesse.

© Simon Gosselin/Théâtre du Nord.

La dernière catégorie concerne le choix d'une scène marquante et son interprétation. À titre d'exemple, il est possible d'analyser la première scène de la pièce, c'est-à-dire le passage par la forêt pour fuir la révolution.

Analyser la façon dont Christophe Rauck a mis en scène le premier tableau en répondant aux questions suivantes et à l'aide des croquis préparatoires de la scénographe, ainsi que des sources d'inspiration concernant le personnage de la Comtesse (voir « Annexe 12. Croquis et documents d'inspiration pour le tableau 1 de l'acte I », page 42).

- **Quels éléments de la scénographie renvoient à un monde ancien lorsque l'on découvre la scène ?**
- **Comment est évoquée scéniquement la forêt dans cette scène ?**
- **Comment apparaît la Comtesse dans cette scène lors de la représentation et dans les croquis (on pourra mettre en évidence les différences) ?**
- **Que nous annonce cette scène sur le destin de ce personnage ?**

Au moment où les spectateurs entrent dans la salle, ils peuvent voir une façade et un mobilier qui rappellent l'Ancien Régime. Certains éléments de ce mobilier sont renversés, comme un premier signe du bouleversement engendré par la Révolution. Puis, la toile disparaît, comme si le château des Almadiva était détruit. Christophe Rauck choisit de montrer la fin d'un monde ancien par l'intermédiaire de la scénographie¹. La musique permet aussi d'évoquer la révolution puisque l'air de Chérubin dans les *Noces de Figaro*, « Voi che sapete », est entendu au lointain, comme s'il devenait un chant révolutionnaire entonné dans le pays que quittent les personnages. Une forte lumière éblouit le spectateur avant de le plonger dans le noir, dans cette nuit complète que vont traverser les personnages ; ces derniers cherchent leur chemin au milieu d'une nuit d'encre et seule la lueur de la lune projetée sur l'écran du fond vient les éclairer faiblement. Un cerf, rappelant le monde sauvage de la forêt, apparaît en ombre, faisant écho à la mise en scène du *Mariage de Figaro* de Christophe Rauck à la Comédie-Française. Dans les croquis préparatoires de la scénographe, on peut voir en gros plan, sur l'écran du fond, le visage de la Comtesse. Même si cette idée n'a pas été retenue au moment de la création de la pièce, les indices qui nous sont donnés sur ce personnage peuvent nous éclairer sur les partis-pris du metteur en scène. En effet, la Comtesse apparaît sous un jour lunaire et tient autant du personnage de Pierrot que du personnage joué par Marlène Dietrich dans *L'Ange bleu* de Joseph Von Sternberg ou encore de la Mort dans *Le Septième sceau* de Bergman (ces références apparaissent dans les croquis préparatoires de la scénographe du spectacle, voir « Annexe 12. Croquis et documents d'inspiration pour le tableau 1 de l'acte I », page 42). Cette première scène annonce déjà la mort de la Comtesse après l'exil. Cette dernière va, en effet, subir une dégradation physique et mentale. Il est question de ses hallucinations dès le deuxième tableau dans les propos de Suzanne : « La pauvre comtesse ne trouve pas l'apaisement, on lui a fait une piqûre, mais elle entend des bruits de pas et se croit tout le temps poursuivie » ; on apprend au tableau 4 qu'elle a fait un séjour en sanatorium durant sept semaines ou plutôt dans « un asile de fous pour les gens de la haute » d'après Figaro, et son vieillissement prématuré est indiqué à travers la didascalie du tableau 2 de l'acte II : « Ses cheveux ont blanchi » ; elle semble dépérir à chaque nouvelle apparition. La fourrure qu'elle porte dans cette première scène deviendra une couverture dans le deuxième acte. Christophe Rauck fait d'elle une figure éthérée, lunaire, plongée dans l'enfer nocturne de la forêt comme s'il s'agissait d'un mauvais rêve, car elle représente aussi la fin d'un vieux monde, celui de l'Ancien Régime, qui n'est plus qu'un fantôme. Qu'il s'agisse des croquis préparatoires ou de la mise en scène définitive, on peut percevoir un travail sur l'onirisme dans cette scène, comme si les personnages étaient plongés dans un cauchemar.

Faire lire aux élèves l'extrait des *Mémoires d'Outre-Tombe* dans lequel Chateaubriand parle de son père comme d'un spectre qui erre dans le château familial, figure de cet ordre ancien qui disparaît (voir « Annexe 13. Chateaubriand, *Les Mémoires d'Outre-Tombe*, 1809-1841 », page 43).

Improviser une scène fantastique qui joue sur l'inquiétante étrangeté (par groupe de quatre) : deux enfants lors du rituel du coucher. Leur père et leur mère, comme des spectres, viennent leur dire bonne nuit. Jouer sur la différence de réactions des enfants lorsque les parents entrent dans la chambre et lorsqu'ils en sortent.

¹ Cette idée qui apparaît dans les croquis n'a finalement pas été retenue durant les dernières étapes de la création. La représentation commence ainsi *in medias res*.

PARLER DE L'ESTHÉTIQUE DU SPECTACLE

Demander aux élèves de tracer une esquisse du dispositif scénique mis en place à partir de la plongée dans la nuit de la forêt – acte I, tableau 1 – et que l'on retrouve dans l'ensemble de la mise en scène.

À partir du moment où la façade du palais – qui pourrait symboliser l'Ancien Régime, ce monde qui s'effondre au moment de la Révolution, mais qui renvoie aussi à un certain type de théâtre, ancien, qui utilise un « décor » fait d'une toile peinte – disparaît au tout début de la représentation et que le spectateur est plongé dans la nuit, un nouveau dispositif scénique, moderne, se met en place.

Les esquisses des élèves sont confrontées les unes aux autres pour voir si chacun a perçu de la même façon le dispositif mis en place dans cette mise en scène, à savoir un espace scénique qui joue sur la profondeur et dont les coulisses sont à vue; les personnages restent présents dans ces coulisses, fabriquant ainsi collectivement l'histoire qui nous est racontée. Les entrées et les sorties des personnages de cet espace scénique n'obéissent pas à une géographie des lieux, ils correspondent davantage à un imaginaire qui évolue au fil des scènes. Deux écrans sur lesquels sont projetées des images ou des séquences vidéo de nature variée sont utilisés lors de certaines scènes (trois caméras peuvent filmer le plateau). On peut souligner l'importance du piano tout au long de la pièce : il est déplacé et devient un élément de la scénographie à part entière, tour à tour piano, bar dans le cabaret de Chérubin, etc.

Les films de Fassbinder ont été une source d'inspiration pour la mise en scène. À partir des trois photogrammes des films de Fassbinder en lien ci-dessous, noter les éléments qui semblent avoir été des sources d'inspiration pour le spectacle.

– Fassbinder, *Lola, une femme allemande* (1981) : tinyurl.com/h2tnakg; tinyurl.com/hu9sah6.

– Fassbinder, *Pionniers à Ingolstadt* (1971) : tinyurl.com/hvfu4z2.

L'usage de la vidéo est en partie imprégné des films de Fassbinder, ce qui crée une ambiance particulière dans la pièce. On retrouve tout d'abord l'idée du cadrage américain pour certaines prises vidéo, comme sur le photogramme du film *Pionniers à Ingolstadt*, dont les costumes et l'ambiance ont laissé des traces dans le spectacle. Les couleurs et les lumières de *Lola, une femme allemande* ont influencé la scénographie et les costumes; on retrouve des tons chauds et froids à la fois, mais très marqués dans l'usage des lumières². Il peut être utile de savoir que l'équipe du spectacle a regardé ces films avant même de commencer le travail de plateau.

² La scène du cabaret de Chérubin rend bien compte de cet usage des lumières avec des filtres colorés.

1: Acte I, tableau 2 : les douaniers.

2: Acte I, tableau 2 : les douaniers et Figaro.

© Simon Gosselin/Théâtre du Nord.



Par groupe, identifier les usages de la vidéo dans le spectacle en donnant des exemples et dégager les effets produits sur le spectateur.

On pourrait distinguer trois modes d'utilisation de la vidéo dans le spectacle :

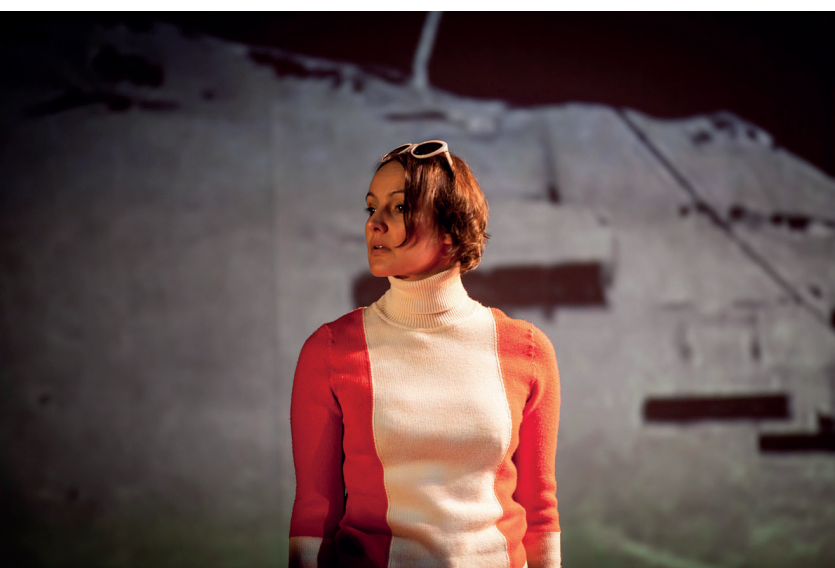
- des prises directes des acteurs au moment où ils jouent, avec de nombreux gros plans. Selon les scènes, ces prises apportent un point de vue différent à l'action : elles peuvent souligner les paroles de certains personnages, amener de l'onirisme, ou encore renvoyer à des scènes de genre, comme lors de l'interrogatoire du Comte par les douaniers dans le deuxième tableau de l'acte I. Les personnages peuvent aller face à la caméra comme s'il s'agissait d'un miroir (scène du sport d'hiver où Suzanne se met de la crème), ou encore d'une fenêtre au travers de laquelle ils regarderaient (première scène avec les visages de Figaro et Suzanne) ;
- des tableaux de maître qui montrent chaque fois une représentation d'enfant. Les enfants parcourent ainsi l'imaginaire de la pièce, mais ces peintures permettent aussi au spectateur de sortir du cadre de la pièce en rendant les sujets abordés plus universels. Le tableau d'Andrea Mantegna intitulé *La Sainte Famille* avec sainte Élisabeth et saint Jean Baptiste enfant apparaît à plusieurs moments sur l'écran, parfois de façon floue, comme dans un rêve ;
- ce que Christophe Rauck appelle des « cartes postales », elles peuvent mettre en route une séquence de projection donnant à voir un paysage, une situation. Elles posent ainsi un cadre à l'action. On peut citer, à titre d'exemple, la scène du sport d'hiver avec le téléphérique qui apparaît en fond.

Recherche iconographique : proposer deux tableaux de maître qui pourraient être insérés dans deux scènes de la pièce au choix. Justifier son choix pour chaque tableau.

La vidéaste écrit dans ses notes préparatoires : « d'une manière générale voir l'esthétique avec quelque chose qui soit un peu vaporeux, que cela ne soit pas net, dans ce qui a déjà été évoqué. Voir l'arrivée de la couleur. Garder en tête cet aspect du conte. » En s'aidant de cette citation, chercher des éléments concrets de la représentation qui permettent de créer un univers onirique, vaporeux, irréel.

La présence d'une nuit d'hiver sur l'écran rend l'atmosphère de certaines scènes vaporeuse. L'utilisation de l'eau, comme un rideau de pluie, ou encore la neige qui tombe en toile de fond crée une esthétique onirique, presque poétique, ce qui est renforcé par le travail des lumières.

À partir des images d'inspiration pour les costumes sélectionnées par la costumière du spectacle (voir « Annexe 14. Images d'inspiration pour les costumes », page 44), analyser ce qui a été mis en valeur pour les quatre personnages principaux.

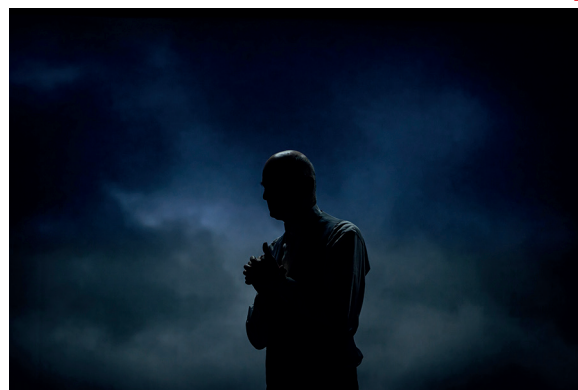


1

1 : Acte I, tableau 4 : Suzanne.

2 : Acte I, tableau 3 : le commis du bijoutier.

© Simon Gosselin/Théâtre du Nord.



2

Les costumes sont d'inspiration contemporaine, mais sans référence précise à un contexte afin de ne pas réduire la portée de la pièce. La costumière a avant tout cherché à travailler sur les silhouettes et les costumes ont été élaborés au fur et à mesure des répétitions, en fonction du travail de plateau. Les acteurs essayaient certains costumes, gardant certains vêtements, en abandonnant d'autres. Grâce aux fiches préparées par la costumière, des tendances pour chaque personnage apparaissent ainsi que leur évolution au cours de la pièce.

- Suzanne : on reconnaît les vêtements liés aux fonctions qu'exerce Suzanne. D'abord une robe découpée mais simple et une tenue de sport d'hiver très élémentaire, lorsqu'elle est au service de la Comtesse, puis la blouse de coiffeuse au deuxième acte, et la robe plus sexy qu'elle doit porter en tant que serveuse dans le cabaret. Le troisième acte montre une tenue plus décontractée de femme indépendante et moderne.
- Figaro : ce qui domine dans les suggestions de la costumière est le costume porté de façon décontractée, à l'exception du moment où Figaro porte la tenue de son métier de barbier-coiffeur.

Pour ces deux personnages, on reconnaît l'influence des films de Fassbinder et l'usage des tons froids rappelle les costumes du film *Pionniers à Ingolstadt*. Au contraire, les personnages de Grand-Bisbille portent des costumes très colorés pour créer un effet de contraste.

- La Comtesse : le manteau de fourrure est le vêtement qui accompagne ce personnage, mais de tenue luxueuse au premier acte, il devient une simple couverture lorsque la Comtesse est démunie. Ce qui transparaît dans les inspirations pour ce personnage, c'est l'élégance et le raffinement des tenues qui pourront d'ailleurs être en contraste avec son sort de plus en plus misérable.
- Le Comte : on voit bien la différence entre les deux premiers actes et le troisième où le Comte ne porte plus son costume qui renvoie à une classe sociale élevée. Le choix du jogging et la référence au film de Jacques Audiard, *Un prophète*, témoigne de la volonté de montrer la dégradation sociale du Comte qui vit comme un SDF après avoir passé un an en prison.

Pour ces deux personnages, les costumes riches et soignés semblent inappropriés à leur nouvelle vie, comme en décalage, appartenant à un autre monde et à une autre époque.

Christophe Rauck a choisi de ne pas ancrer la fiction présentée dans un contexte historique précis. Il glisse cependant des clins d'œil au XVIII^e siècle qu'on peut tenter de retrouver dans sa mise en scène.

On peut noter la présence des mélodies issues des *Noces de Figaro* de Mozart surtout au premier acte et les chandeliers dans le cabaret de Chérubin..

UN SPECTACLE MUSICAL

La musique est souvent présente dans les spectacles de Christophe Rauck. Dans *Figaro divorce*, le chant apparaît de façon continue, et tous les personnages entonnent à un moment ou à un autre une chanson.



Acte III, tableau 1 : le contre-ténor et acteur Jean-François Lombard, ici dans le rôle du secrétaire.
© Simon Gosselin/Théâtre du Nord

Demander aux élèves de noter trois moments musicaux dont ils se rappellent et d'expliquer ce qu'ils expriment.

Le fait qu'une pianiste soit présente et que Jean-François Lombard, chanteur contre-ténor qui joue Chérubin, participe à la distribution du spectacle, ajoute une dimension musicale supplémentaire à la mise en scène.

Se remémorer et classer les univers musicaux présents dans le spectacle. Dégager leur fonction et leur sens à partir d'exemples.

Le metteur en scène a choisi les musiques et les chansons en fonction de leur valeur expressive ; on retrouve ainsi trois univers :

- celui de la chanson à texte, à l'image de la chanson *Le Grand Lustucru* qui rappelle les contes pour enfant ;
- l'univers de l'opéra, avec certains passages du *Barbier de Séville* de Rossini, des *Noces de Figaro* de Mozart, comme un clin d'œil ;
- la musique allemande et autrichienne, aussi bien représentée par les lieder d'Hugo Wolf que par la présence de Carl Maria Von Weber, de Bach ou de Mozart.

Le metteur en scène a souhaité faire entendre la langue allemande dans cette pièce par l'intermédiaire des chansons³. Le chant et la musique contribuent à créer la tension dramatique, comme lors de l'annonce de la prétendue grossesse de Suzanne à l'acte II ou encore lorsque Figaro apprend qu'il est trompé par Suzanne. La musique permet aussi d'opérer des transitions entre les scènes, de suggérer des ellipses temporelles, et enfin de dresser des ponts entre le Figaro du XVIII^e siècle et celui d'Horváth.

Au plateau, par groupe : la chanson de Chérubin intitulée *Suzanne* est interprétée à différents moments de la pièce, dans le cabaret par Chérubin, puis dans le château par Fanchette. Chaque groupe travaille les deux moments où cette chanson apparaît en proposant deux petites scènes : l'une chantée dans le bar des émigrés en cherchant à créer l'ambiance particulière qui règne dans ce lieu. L'autre, au début du tableau 5, lorsque Fanchette chante. Jouer sur la variation de cette chanson entre les deux tableaux.

RACONTER LES ÉPREUVES SUBIES PAR LES PERSONNAGES

UN PARCOURS RACONTÉ PAR L'ESPACE

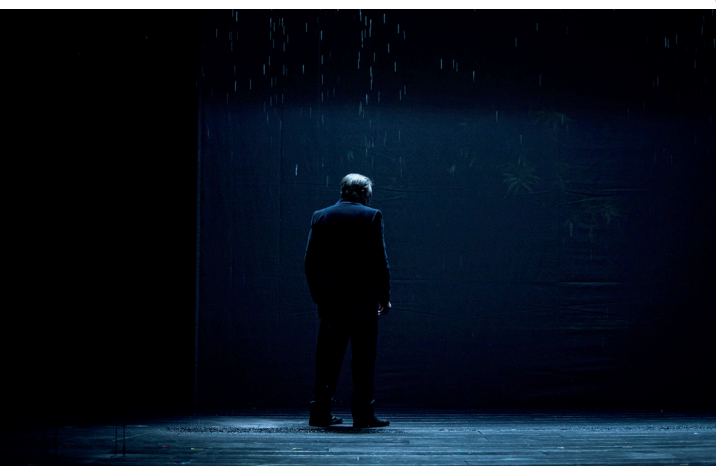
Les épreuves subies par les personnages tout au long de la pièce font de leur parcours un véritable chemin de Damas. Chercher la signification de cette expression.

³ La chanson de Chérubin intitulée *Suzanne* reprend d'ailleurs le texte original allemand.

1: Acte II, tableau 4 : Figaro.

2: Acte I, tableau 3 : le bijoutier et le Comte.

© Théâtre du Nord.



L'expression « chemin de Damas » est utilisée par l'équipe du spectacle pour parler des épreuves endurées par les différents protagonistes. C'est pourquoi on retrouve cette métaphore du chemin à travers la bande de tissu rouge qui traverse le plateau. À l'origine, cette expression renvoie à l'épisode biblique où Saul se convertit au christianisme sur le chemin qui le mène à Damas et où il subit un certain nombre d'épreuves avant de devenir apôtre de Jésus en prenant le nom de Paul. « Trouver son chemin de Damas » signifie, par extension, trouver sa voie, ou encore avoir une révélation, après avoir effectué un cheminement aussi bien spirituel que physique qui amène à une conversion des idées.

La scénographie joue sur la réduction de l'espace scénique durant la pièce. Demander aux élèves de tracer un croquis des changements d'espace scénique les plus importants dans la pièce.

À chaque acte, les personnages se séparent un peu plus dans la pièce : au premier acte, les quatre personnages principaux évoluent ensemble, l'espace est donc ouvert. La fin de cet acte marque la séparation des deux couples, Figaro et Suzanne choisissant de s'émanciper du Comte et de la Comtesse. Au deuxième acte, chaque couple est perçu dans des tableaux différents. La fin de l'acte scelle une nouvelle séparation, celle de Figaro et Suzanne, mais aussi, on l'apprendra durant l'acte III, la perte de la Comtesse qui laisse le Comte veuf. Le troisième acte est donc celui des individualités, chacun suivant son propre cheminement. L'espace scénique se réduit alors quasiment au proscenium et le cadre de scène est moins large. L'ouverture aura lieu à nouveau après le passage de la forêt marquant le retour des personnages au château, mais le plateau sera nu, pour se focaliser sur l'essentiel : l'humain. Finalement, le resserrement progressif qui s'effectue sur les personnages fait passer la narration d'un mode choral à une forme de zoom sur chaque individu au troisième acte, lorsque chacun doit cheminer seul. Pour se rendre compte de ces changements d'espace scénique, les élèves peuvent comparer les croquis de la scénographe (voir « Annexe 15. Les esquisses de la scénographie : évolution de l'espace scénique », page 45).

Relever tout ce qui pourrait renvoyer concrètement à une épreuve dans le spectacle, qu'elle soit physique ou morale.

L'idée du chemin de Damas qui a été développée plus haut est une première forme d'épreuve rendue concrètement sur le plateau par le travail scénographique. On peut voir également un rideau de pluie qui tombe sur la tête de Figaro au moment où Suzanne le quitte à la fin de l'acte II. Ce ciel qui lui tombe littéralement sur la tête amène un temps suspendu créant une transition avec l'acte III qui s'ouvre sur le tableau des juristes. Le rideau de pluie devient alors, pour les émigrés qui recherchent de l'aide, une nouvelle forme de ligne à franchir.

RACONTER LES ÉPREUVES PAR LE JEU DES ACTEURS

Le Comte et la Comtesse : retrouver dans le jeu des acteurs tout ce qui renvoie aux épreuves qu'ils subissent en prenant particulièrement en compte l'évolution des personnages au fil de la pièce (analyser leur gestuelle, leurs costumes, leur voix, leur rapport à l'espace et aux autres personnages).



1

1 : Acte II, tableau 4 : les habitants de Grand-Bisbille.

2 : Acte III, tableau 5 : le Comte.

© Théâtre du Nord.



2

Les habitants de Grand-Bisbille n'acceptent pas toujours les émigrés et alimentent volontiers les rumeurs. Ce microcosme interfère dans la relation de Suzanne et Figaro. La scène de la Saint Sylvestre à la fin de l'acte II marque le point culminant des relations complexes entre le couple de Figaro et Suzanne et les habitants de cette ville.

Proposer un échauffement émotionnel au plateau inspiré de la scène du bal (acte II, tableau 4) : les élèves marchent dans l'espace en veillant à équilibrer le plateau. Ils adaptent le rythme de la marche en fonction des consignes. Ils sont tout d'abord très chaleureux entre eux, se saluent, montrent une grande convivialité, mais l'ambiance se dégrade progressivement, chacun devient plus froid jusqu'à montrer de l'hostilité envers son entourage.

Pour aller plus loin : on peut reprendre cet échauffement pour en faire une improvisation. On ajoute alors l'idée qu'une fête a lieu (la Saint-Sylvestre en l'occurrence), les invités arrivent au fur et à mesure – seuls ou en couple –, se saluent, manifestent leur plaisir d'être ensemble, mais l'ambiance se dégrade au fur et à mesure jusqu'à voir les couples se défaire.

Suzanne et les hommes : pour chacun des hommes qui se lie à Suzanne, noter des expressions qui rendent compte du rapport entre les deux personnages, tel qu'il est exprimé dans le jeu des acteurs (Suzanne et Figaro, Suzanne et le Comte, Suzanne et le Garde-Forêtier, Suzanne et Chérubin).

Suzanne est le personnage qui subit le plus une forme d'oppression de la part des hommes dans la pièce. On peut insister sur cette dimension avec les élèves et relever les signes de cette oppression qui se manifeste différemment en fonction des personnages masculins.

RETROUVER L'HUMANITÉ

FIGARO : UN PERSONNAGE QUI SE CHERCHE

Au plateau, jouer le personnage de Figaro dans la mise en scène de Christophe Rauck : par groupe de quatre, préparer une bande annonce de la pièce, centrée sur le personnage de Figaro (image arrêtée du personnage dans une attitude, un élément de réplique, le rapport aux autres personnages) pour mettre en valeur la façon dont John Arnold montre l'évolution du personnage dans son jeu.

Au plateau, par groupe de cinq : jouer le discours de Figaro au château dans le tableau 2 du troisième acte. Ce travail choral s'appuiera sur l'adresse du discours (au choix : soit face public, soit adressé à des partenaires de jeu sur le plateau), sur la gestuelle qui accompagne le discours et sur la projection de la voix vers une assemblée nombreuse.

On peut montrer aux élèves des extraits du *Dictateur* de Chaplin (le discours d'Adenoïd Hynkel et celui de la fin par le barbier Schultz, en analysant les différences dans le jeu⁴, avec d'un côté le discours de propagande et de l'autre celui pour l'humanité) afin de donner des idées aux élèves. Le passage des différents groupes permet de comparer les possibilités de jeu pour le discours de Figaro et de faire réfléchir au sens qu'on peut lui donner.

Ensuite, un temps d'échange sur la façon dont l'acteur John Arnold joue ce discours permettra de dégager les choix qui ont été faits par le metteur en scène.

⁴ Le discours d'Hynkel : tinyurl.com/hxoens. Le discours de fin : tinyurl.com/jq9nhad.

LES RETROUVAILLES DE FIGARO ET SUZANNE

Au plateau, jouer les retrouvailles : suite d'improvisations rapides à jouer par deux. Chaque joueur se situe en coulisse, l'un côté cour, l'autre côté jardin. Puis, jouer la succession de rencontres sur le plateau :

- rencontrer quelqu'un qu'on n'a pas vu depuis quinze ans ;
- rencontrer quelqu'un qui nous reconnaît mais qu'on ne reconnaît pas ;
- rencontrer quelqu'un qu'on croit reconnaître, mais c'est une erreur ;
- rencontrer quelqu'un qu'on n'a pas envie de croiser ;
- rencontrer quelqu'un qu'on aime mais à qui on n'ose rien dire ;
- retrouver celui ou celle avec qui on s'était séparé deux ans auparavant.

La dernière improvisation reprend la situation de *Figaro divorce* dans la dernière scène de la pièce. L'idée est que les élèves jouent de différentes façons ces retrouvailles et réagissent véritablement au jeu de l'autre, en s'adaptant à ce qu'il propose.

Au plateau, exercice d'échauffement : marcher sur le plateau collectivement en équilibrant le plateau. Au premier claquement de main de l'enseignant, chacun s'arrête devant un partenaire de jeu pour lui déclarer sa haine avec des mots d'amour, l'autre lui répond dans le même esprit. Puis, reprise de la marche. Au second claquement marquant l'arrêt, un nouveau binôme se forme et déclare cette fois son amour à l'autre avec des mots haineux.

Pour aller plus loin : au plateau, un binôme de joueurs interprète Figaro et Suzanne à la fin de la pièce au moment où Suzanne lit sa lettre ; Suzanne lit à Figaro sa lettre d'adieu en déclarant son amour. Jouer la réaction de Figaro.

LES ENFANTS : UN ESPOIR POUR L'AVENIR ?

Repérer la place des enfants dans le spectacle et leurs modes d'apparition ou de présence.

Les enfants apparaissent tout au long de la pièce, non seulement dans les dialogues des personnages eux-mêmes, mais aussi dans la mise en scène. On trouve leur présence dans les tableaux de maître projetés sur l'écran, dans les séquences de films (comme lors de la scène de sport d'hiver ou lorsqu'on voit un enfant se faire couper les cheveux), mais surtout au troisième acte par l'intermédiaire de la vidéo ou lorsqu'un ballon frappe l'écran qui se situe à l'avant-scène.

Faire jouer des enfants au théâtre n'est pas toujours possible. Réfléchir à une façon de faire apparaître ces personnages autrement que par de vrais enfants présents sur le plateau.

Au-delà de l'utilisation de la vidéo qui est l'une des solutions choisies par Christophe Rauck, d'autres possibilités sont envisageables pour l'interprétation des enfants dans le troisième acte. On pourrait utiliser des marionnettes pour ces personnages ou encore choisir des acteurs adultes jouant des enfants. Enfin, comme le fait Christophe Rauck, l'utilisation de la métonymie (ici, le ballon qui renvoie aux jeux enfantins) peut permettre de faire sentir la présence des enfants sans les montrer.

METTRE EN SCÈNE FIGARO DIVORCE

D'AUTRES MISES EN SCÈNE DE *FIGARO DIVORCE*

Mettre en scène une pièce suppose de faire des choix d'interprétation, c'est-à-dire de proposer une vision de la pièce avec des partis pris précis.

À partir des liens suivants, comparer les partis pris d'autres mises en scène de *Figaro divorce*. On pourra comparer les choix de scénographies, d'acteurs, de costumes, d'atmosphères.

- Mise en scène de Jacques Lassalle à la Comédie-Française en 2008 : tinyurl.com/zhplv6v.
- Mise en scène du Landestheater und symphonieorchester d'Innsbruck, 2005 : tinyurl.com/gtnccvq.
- Mise en scène de Fred Berndt, 1986 : tinyurl.com/jht2j2t.
- Mise en scène de Klaus Henner Russius (Bremgarten, Suisse) : tinyurl.com/jfmzvvd.

Grâce au travail d'analyse effectué en amont sur la mise en scène de Christophe Rauck, faire une synthèse de ses partis pris pour *Figaro Divorce*.

Créer un carnet de mise en scène : à partir du travail effectué sur la pièce, délivrer sa propre vision de la pièce pour imaginer une mise en scène. Coller dans ce carnet d'inspiration des images (photographies, photogrammes, peintures, etc.) évoquant la pièce, sources d'inspiration ; dessiner des croquis de scénographie, de costumes, etc. Demander aux élèves de recopier ou coller des textes qui leur parlent par rapport à la pièce.

Ces carnets peuvent être présentés à la classe pour échanger sur les différents partis pris retenus.

MONTER HORVÁTH SELON HORVÁTH

Horváth a écrit un *Mode d'emploi* destiné à ceux qui voudraient mieux comprendre son théâtre et le mettre en scène.

Au plateau : faire une lecture oralisée du *Mode d'emploi* d'Horváth, en répartissant les élèves sur le plateau. Chaque élève prend en charge un paragraphe et s'adresse au public (voir « Annexe 16. Horváth, extraits de *Mode d'emploi (au public)* », page 47).

Annexes

ANNEXE 1. QUELQUES CITATIONS D'HORVÁTH

« Je n'ai pas de pays natal et bien entendu je n'en souffre aucunement. Je me réjouis au contraire de ce manque d'enracinement, car il me libère d'une sentimentalité inutile. »

« Le concept de patrie, falsifié par le nationalisme, m'est étranger. Ma patrie, c'est le peuple. »

En 1933, « Notre pays, c'est l'esprit ».

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

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

« Mon unique objectif est de démasquer la conscience ».

« Il faut bien entendu jouer [mes] pièces de manière stylisée, le naturalisme et le réalisme les tuent. »

« Pour moi, le comique a quelque chose de tragique. J'écris des tragédies qui ne sont comiques que parce qu'elles ont d'humain. »

« Toutes mes pièces sont des tragédies. Elles ne sont comiques que parce qu'elles sont inquiétantes. »

ANNEXE 2. DOCUMENTS SUR FIGARO DIVORCE

DOCUMENT 1

Couverture du programme de la Comédie-Française pour la mise en scène de *Figaro Divorce* par Jacques Lasalle en 2008 (tinyurl.com/zvsdaf2).

DOCUMENT 2

Visuel pour *Figaro Divorce*, mise en scène de Christophe Rauck, Théâtre Monfort, 2016 (tinyurl.com/hdvzecc).

ANNEXE 3. LE PERSONNAGE DE FIGARO

DOCUMENT 1

Programme de la mise en scène du *Mariage de Figaro* à la Comédie-Française par Christophe Rauck en 2012 (tinyurl.com/z4886ub).

DOCUMENT 2

Photographie du *Mariage de Figaro* mis en scène par Rémy Barché : Figaro, feignant d'avoir sauté par la fenêtre de la Comtesse, dans les plants de giroflées.



© Laurine Frédéric.

ANNEXE 4. FIGARO SE RACONTE

BEAUMARCHAIS, *LE MARIAGE DE FIGARO*, ACTE V, SCÈNE 3

FIGARO seul, se promenant dans l'obscurité, dit du ton le plus sombre.

Femme! femme! femme! créature faible et décevante!... nul animal créé ne peut manquer à son instinct; le tien est-il donc de tromper?... Après m'avoir obstinément refusé quand je l'en pressais devant sa maîtresse; à l'instant qu'elle me donne sa parole; au milieu même de la cérémonie... Il riait en lisant, le perfide! et moi comme un benêt! Non, Monsieur le Comte, vous ne l'aurez pas... vous ne l'aurez pas. Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie! Noblesse, fortune, un rang, des places; tout cela rend si fier! Qu'avez-vous fait pour tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus; du reste, homme assez ordinaire! Tandis que moi, morbleu! Perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement, qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes; et vous voulez jouter... [...] Est-il rien de plus bizarre que la destinée! Fils de je ne sais pas qui; volé par des bandits! élevé dans leurs mœurs, je m'en dégoûte et veux courir une carrière honnête; et partout je suis repoussé! J'apprends la chimie, la pharmacie, la chirurgie; et tout le crédit d'un grand seigneur peut à peine me mettre à la main une lancette vétérinaire! [...] Que je voudrais bien tenir un de ces puissants de quatre jours, si légers sur le mal qu'ils ordonnent, quand une bonne disgrâce a cuvé son orgueil! Je lui dirais... que les sottises imprimées n'ont d'importance qu'aux lieux où l'on en gêne le cours; que sans la liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur; et qu'il n'y a que les petits hommes qui redoutent les petits écrits. [...] O bizarre suite d'événements! Comment cela m'est-il arrivé? Pourquoi ces choses et non pas d'autres? Qui les a fixées sur ma tête? Forcé de parcourir la route où je suis entré sans le savoir, comme j'en sortirai sans le vouloir, je l'ai jonchée d'autant de fleurs que ma gaieté me l'a permis; encore je dis ma gaieté, sans savoir si elle est à moi plus que le reste, ni même quel est ce Moi dont je m'occupe : un assemblage informe de parties inconnues; puis un chétif être imbécile; un petit animal folâtre; un jeune homme ardent au plaisir, ayant tous les goûts pour jouir, faisant tous les métiers pour vivre; maître ici, valet là, selon qu'il plaît à la fortune! Ambitieux par vanité, laborieux par nécessité; mais paresseux... avec délices! Orateur selon le danger; 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... Désabusé!... Suzon, Suzon, Suzon! Que tu me donnes de tourments!... J'entends marcher... on vient. Voici l'instant de la crise.

Il se retire près de la première coulisse à sa droite.

HORVÁTH, *FIGARO DIVORCE*, ACTE I, TABLEAU 2, L'ARCHE, 2008

FIGARO

Si pour déterminer mon âge, je devais me fonder sur les dates importantes de ma vie, j'en déduirais, mais à tort, que j'ai environ trois cents ans – tant j'ai d'événements derrière moi. Les tziganes m'enlèvent, avant même que je connaisse mes parents, je leur échappe pour ne pas être vagabond, je m'efforce d'obtenir vaille que vaille un honnête métier et trouve toutes les voies barrées, toutes les portes fermées. J'avais faim, j'avais des dettes – est-il rien de plus bizarre que ma destinée! Je finis par trouver une porte ouverte et prends tous les métiers pour survivre, journaliste, maître d'hôtel, politicien, représentant, barbier, maître ici, valet là, selon qu'il plaît à la fortune, ambitieux par vanité, travailleur par nécessité, mais paresseux de nature et avec délices! Orateur à l'occasion, poète par délassement, musicien au besoin, amoureux par folles bouffées, j'ai tout vu, tout fait, tout usé, puis l'illusion s'est détruite, et, trop désabusé, j'ai fini- par me marier! Ce fut le tournant de ma vie, le grand tour et retour sur moi-même, car depuis ce fameux mariage de Figaro, me voici un tout autre homme

ANNEXE 5. ICONOGRAPHIE SUR LA RÉVOLUTION¹



1 : *La Liberté guidant le peuple*,
28 juillet 1830, c.1830-31 (huile sur toile),
Delacroix, Ferdinand Victor Eugène (1798-1863).
© Louvre-Lens, France / Bridgeman Images.

2 : *Soviet Propaganda Poster* / Tass/UIG.
© Bridgeman Images.

1



2

¹ Sur internet : *La liberté guidant le peuple* (tinyurl.com/znlzttb) ; *Affiche de propagande soviétique* (tinyurl.com/hh2h36n).



Sambre tome 4, par Yslaire.
© Éditions Glénat.

ANNEXE 6. CORPUS SUR L'EXIL

1. EXTRAIT DE *RONDE DE NUIT* PAR LE COLLECTIF DU THÉÂTRE AFTAAB EN VOYAGE.

Entrent Sohrab et Nader.

SORHAB : Continue sans moi!

Nader continue sa ronde, mais Sohrab, transi, s'assied à la table, il allume la radio. Soudain un hurlement. C'est Hamed en proie à un terrible cauchemar. Hamed gémit. Il rêve. Une agression. Deux loubars à capuche. Une femme est traînée par terre. On lui arrache son sac. Hamed intervient. On le tabasse et il est jeté sur les rails. Besmêla intervient. Hamed se réveille.

HAMED (*en dari ou en français*) : J'ai quitté Kaboul, pour en finir avec la violence, avec la guerre. J'arrive à Paris. Je voulais aller en France!

J'arrive à Paris, et je tombe sur des sauvages en liberté.

Je suis à Paris et je vois la guerre qui se penche vers moi et qui me dit : « Pauvre imbécile! Tu croyais que j'habite à Kaboul? Tu ne sais pas que je suis partout? »

Besmêla reconforte Hamed. Puis tous deux se recouchent à côté de Massod.

Besmêla est pris d'une angoisse, alors il sort prendre l'air

2. ARISTOPHANE, *LES OISEAUX*, TRADUCTION D'EUGÈNE TALBOT

LE CHŒUR : Tititititititi! Quelle bonne idée as-tu à me communiquer?

LA HUPPE : D'un intérêt commun, sûre, juste, agréable, utile. Deux hommes d'un jugement délié sont venus ici me trouver.

[...]

LE CHŒUR : Qu'as-tu fait?

LA HUPPE : J'ai accueilli deux hommes qui désirent vivement notre alliance.

LE CHŒUR : Et tu as fait cela?

LA HUPPE : Je l'ai fait, et je m'en réjouis.

LE CHŒUR : Et ils sont maintenant chez nous?

LA HUPPE : Comme je suis chez vous moi-même?

LE CHŒUR : Ea! Ea! Trahison! Sacrilège! Un ami, nourri avec nous des produits de nos campagnes, a violé nos antiques lois, violé les serments des oiseaux. Il m'a attiré dans un piège, il m'a jeté en proie à une race impie qui, depuis qu'elle existe, m'a déclaré la guerre. Nous aurons, plus tard, une explication avec cet oiseau; mais il faut commencer par le châtimement de ces deux vieillards et les mettre en pièces.

PISTHÉTÆROS : C'en est fait de nous!

EVELPIDÈS : C'est pourtant toi seul qui es la cause de tous les maux qui nous arrivent. Pourquoi m'as-tu amené ici?

PISTHÉTÆROS : Afin de t'avoir pour compagnon.

EVELPIDÈS : Pour me faire pleurer de grands malheurs.

PISTHÉTÈROS : En vérité, tu radotes absolument. Comment pleureras-tu donc, quand une fois tu auras les deux yeux arrachés ?

LE CHŒUR : Io ! Io ! En avant, attaque, élance-toi sur l'ennemi, verse le sang, déploie tes ailes de toutes parts, enveloppe-le. Il faut qu'ils gémissent tous les deux et qu'ils servent de pâture à notre bec. Il n'y a ni montagne ombragée, ni nuage aérien, ni mer chenue, qui les dérobe à ma poursuite. Hâtons-nous de les plumer et de les déchirer. Où est le taxiarkhe ? Qu'il lance l'aile droite !

EVELPIDÈS : Nous y voilà ! Où fuirai-je, infortuné ?

3. ESCHYLE, *LES SUPPLIANTES*, TRADUCTION DE LECOINTE DE LISLE.

LE ROI PÉLASGOS : De quel pays êtes-vous, qui n'êtes point vêtues à la manière hellénienne, mais qui portez des robes et des voiles barbares ? [...]

LE CHŒUR DES DANAÏDES : Mes paroles seront claires et brèves. Nous nous glorifions d'être de race argienne, nous sommes issues de la Vache à l'irréprochable postérité, et je prouverai la vérité de tout ceci.

LE ROI PÉLASGOS : Ce que vous me dites est incroyable, Étrangères. Votre race est issue d'Argos ? Vous êtes pourtant plus semblables à des Libyennes qu'aux femmes de ce pays. [...] Quelle destinée soudaine vous a poursuivies ?

LE CHŒUR DES DANAÏDES : Roi des Pélasges, les maux des hommes sont divers, et le malheur n'a pas toujours le même vol. Car eût-on jamais prévu notre fuite inattendue vers cette terre d'Argos à laquelle nous lie une antique origine, et que nous y aborderions pour échapper à des noces odieuses ?

LE ROI PÉLASGOS : Et que demandez-vous à ces Dieux qui président les Jeux, tandis que vous tenez en mains ces rameaux récemment coupés et enveloppés de laine ?

LE CHŒUR DES DANAÏDES : De ne pas être les esclaves des fils d'Aigyptos.

LE ROI PÉLASGOS : Est-ce par haine, ou pour éviter l'inceste ?

LE CHŒUR DES DANAÏDES : Qui voudrait payer afin d'avoir ses parents pour maîtres ?

LE ROI PÉLASGOS : Cependant, c'est ainsi que les vivants augmentent leurs richesses.

LE CHŒUR DES DANAÏDES : Et c'est ainsi qu'on échappe aisément à la pauvreté.

LE ROI PÉLASGOS : Comment donc pourrais-je vous venir en aide avec bienveillance ?

LE CHŒUR DES DANAÏDES : Ne nous livre pas aux fils d'Aigyptos qui nous réclameront.

LE ROI PÉLASGOS : Tu demandes une résolution dangereuse, et j'en attends une guerre.

LE CHŒUR DES DANAÏDES : La Justice protégera ses alliés.

LE ROI PÉLASGOS : Si, dès le commencement, elle a pris leur cause pour sienne.

LE CHŒUR DES DANAÏDES : Respecte la poupe de ta ville ornée de rameaux.

LE ROI PÉLASGOS : Je suis épouvanté de les voir ombrager ces autels !

LE CHŒUR DES DANAÏDES : Elle est terrible, la colère de Zeus, protecteur des suppliants.

ANNEXE 7. LES FONCTIONS DU CONTE SELON PROPP

Le système de Propp est composé de trente-et-une fonctions² qui peuvent se retrouver au moins en partie dans tous les contes.

-
1. Éloignement ou Absence.
 2. Interdiction.
 3. Transgression de l'interdit.
 4. Interrogation (du vilain par le héros / du héros par le vilain).
 5. Information (sur le héros / le vilain).
 6. Tentative de tromperie.
 7. Le héros se laisse tromper.
 8. Le vilain réussit son forfait (séquestrer, faire disparaître un proche du Roi ou du héros).
 9. Demande est faite au héros de réparer le forfait.
 10. Acceptation de la mission par le héros.
 11. Départ du héros.
 12. Mise à l'épreuve du héros par un donateur.
 13. Le héros passe l'épreuve.
 14. Don: le héros est en possession d'un pouvoir magique.
 15. Arrivée du héros à l'endroit de sa mission.
 16. Combat du héros et du vilain.
 17. Le héros reçoit une marque (blessure, anneau, foulard).
 18. Défaite du vilain.
 19. Résolution du forfait initial.
 20. Retour du héros.
 21. Le héros est poursuivi.
 22. Le héros échappe aux obstacles.
 23. Arrivée incognito du héros.
 24. Un faux héros/vilain réclame la récompense.
 25. Épreuve de reconnaissance du héros.
 26. Réussite du héros.
 27. Le héros est reconnu grâce à sa marque.
 28. Le héros est transfiguré.
 29. Le vilain est puni.
 30. Le héros épouse la princesse / monte sur le trône.
 31. Le faux héros/vilain est découvert.
-

² Propp entend par « fonction », l'unité narrative du conte. Il explique : « Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue. », *Morphologie du conte*.

ANNEXE 8. DANTE, L'ENFER, TRADUCTION DE LOUIS RATISBONNE

ARGUMENT DU CHANT PREMIER

Dante, égaré dans une forêt obscure, s'efforce, pour en sortir, de gravir une colline lumineuse. Une panthère, un lion, une louve, s'opposent tour à tour à son passage et lui font rebrousser chemin. Paraît Virgile, qui le persuade, pour échapper à ces périls, de visiter les royaumes éternels. Il offre de le conduire lui-même dans l'Enfer et dans le Purgatoire, et Béatrix lui montrera le Paradis.

CHANT PREMIER

C'était à la moitié du trajet de la vie ;
Je me trouvais au fond d'un bois sans éclaircie,
Comme le droit chemin était perdu pour moi.

Ah ! que la retracer est un pénible ouvrage,
Cette forêt épaisse, âpre à l'œil et sauvage,
Et dont le seul penser réveille mon effroi !

Tâche amère ! la mort est plus cruelle à peine ;
Mais puisque j'y trouvai le bien après la peine,
Je dirai tous les maux dont j'y fus attristé.

Je ne sais plus comment j'entrai dans ce bois sombre,
Tant pesait sur mes yeux le sommeil chargé d'ombre,
Lorsque du vrai chemin je m'étais écarté.

Mais comme j'atteignais le pied d'une colline,
Au point où la vallée obscure se termine,
Qui d'un si grand effroi m'avait poigné le cœur,

Je levai mes regards : sur son épaule altière
Le mont portait déjà le manteau de lumière
De l'astre qui partout guide le voyageur.

Alors fut apaisée en mon âme inquiète,
Dans le lac agité de mon cœur, la tempête
Que cette affreuse nuit avait fait y gronder.

Et tel un malheureux échappé du naufrage,
Sorti tout haletant de la mer au rivage,
Se retourne en tremblant et reste à regarder ;

À peine de mes sens je recouvrais l'usage,
Je me tournais pour voir encore ce passage
D'où personne jamais n'est revenu vivant.

ANNEXE 9. NOTE D'INTENTION DE CHRISTOPHE RAUCK

« Entre la France de la révolution et l'Allemagne des années trente, l'histoire commence par la fuite des personnages du *Mariage de Figaro*.

Horváth s'amuse avec le héros de Beaumarchais et va passer au vitriol de son époque ce symbole de la pensée révolutionnaire. Il en fait un émigré, puis un barbier soucieux de garder sa clientèle pour le bien de son commerce.

Figaro n'est plus le héros aux idées révolutionnaires du *Mariage* mais l'inquiétude et la peur de l'exil en font un homme de compromis.

L'impertinence d'Horváth va complètement retourner le Figaro progressiste en petit-bourgeois conservateur.

Horváth ne s'intéresse pas aux grands de ce monde. Face au ressentiment, à la haine et au rejet de l'autre, il montre la contagion des idées nauséuses qui poussent le peuple à devenir l'acteur et la victime des politiques individualistes et conservatrices des gouvernants.

À l'inverse du *Mariage*, Figaro se laissera dominer par son pragmatisme et la réalité de son salon de coiffure va envahir toute sa personne. La peur et l'angoisse de perdre son commerce vont le rendre sourd au désir d'enfant de Suzanne. Blessée par son manque d'attention et déçue par son attitude envers elle, Suzanne demandera le divorce.

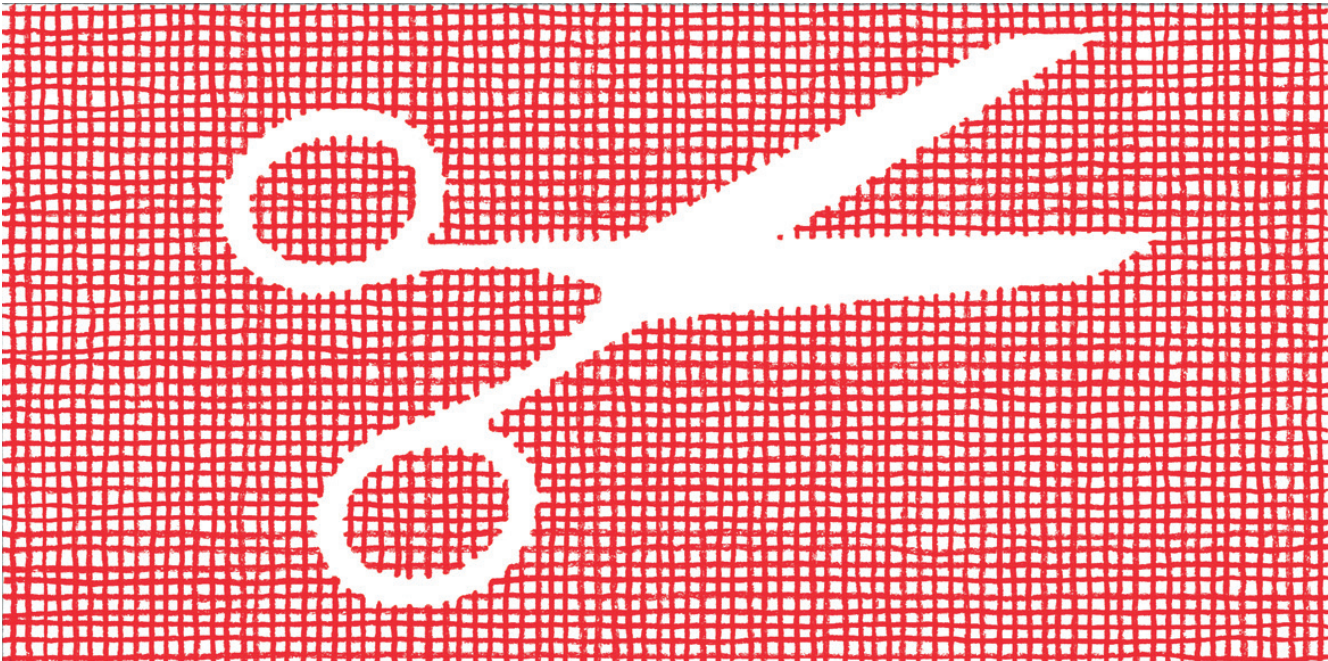
Face à l'inconstance et l'inquiétude des hommes, les femmes vont s'émanciper et devenir les héroïnes de la fable. Dans *Figaro divorce* Suzanne va permettre à l'histoire de prendre de la hauteur. Elle sera le garant des valeurs humanistes qu'Horváth inscrit dans la pièce.

Sur fond d'émigration et d'exil, c'est le désir d'enfant de Suzanne qui va dévoiler chez Figaro son aspect sombre et tyrannique. C'est avec elle que la pièce va s'élever en nous donnant l'espoir d'un avenir. Alors que Figaro est prêt à se renier pour construire sa vie professionnelle, Suzanne cherche à la construire autour des valeurs de son couple.

Deux lignes fortes vont se séparer, celle de la réussite sociale et celle de la réussite amoureuse ; celle de l'angoisse du futur et celle de l'espoir dans la vie ; celle d'une position sociale établie et celle de l'épanouissement d'un couple par la venue d'un enfant. C'est ce choix que Figaro n'est pas capable de faire, c'est par ce manque de choix que Suzanne décide de divorcer.

Figaro divorce est une comédie ; tout semble bien se terminer, mais comme souvent chez Horváth, c'est une comédie douce amère pleine d'ombre et de mélancolie. »

ANNEXE 10. VISUEL DE L’AFFICHE POUR *FIGARO DIVORCE*
AU THÉÂTRE DU NORD



© Théâtre du Nord.

ANNEXE 11. DES SUPPORTS D'INSPIRATION POUR RÊVER LES PERSONNAGES

SUPPORT D'INSPIRATION POUR LE PERSONNAGE DE SUZANNE

Edward Hopper, *Automat*, 1927 (tinyurl.com/hepubwk).

SUPPORT D'INSPIRATION POUR LE PERSONNAGE DE FIGARO

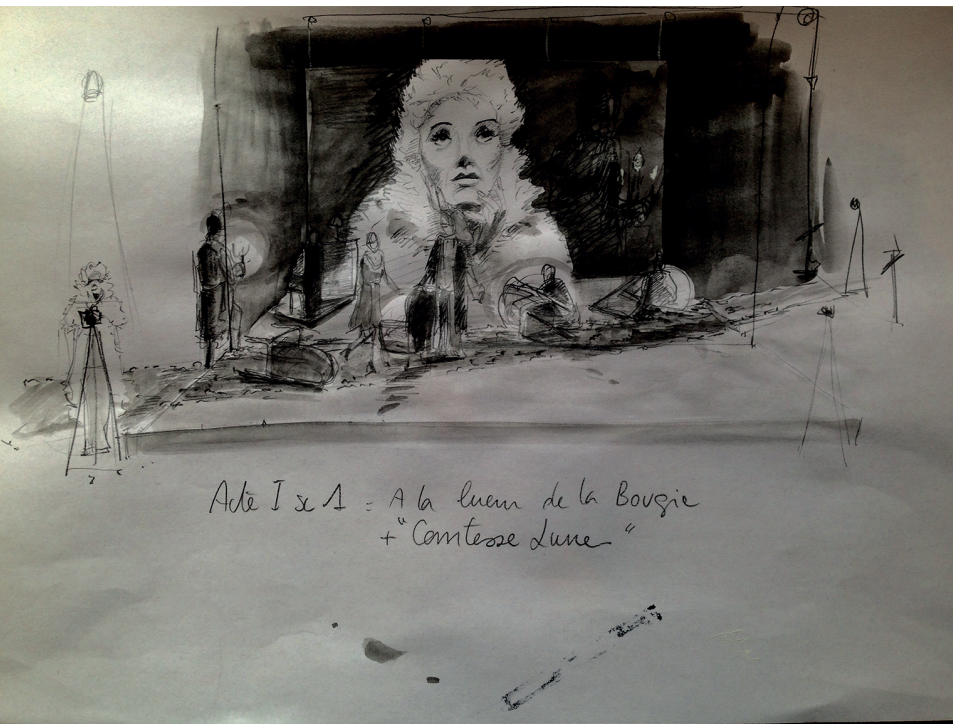
Jean-Pierre Léaud dans son personnage de fiction cinématographique d'Antoine Doinel créé par François Truffaut (tinyurl.com/jobwmub).

SUPPORT D'INSPIRATION POUR LE PERSONNAGE DE LA SAGE-FEMME

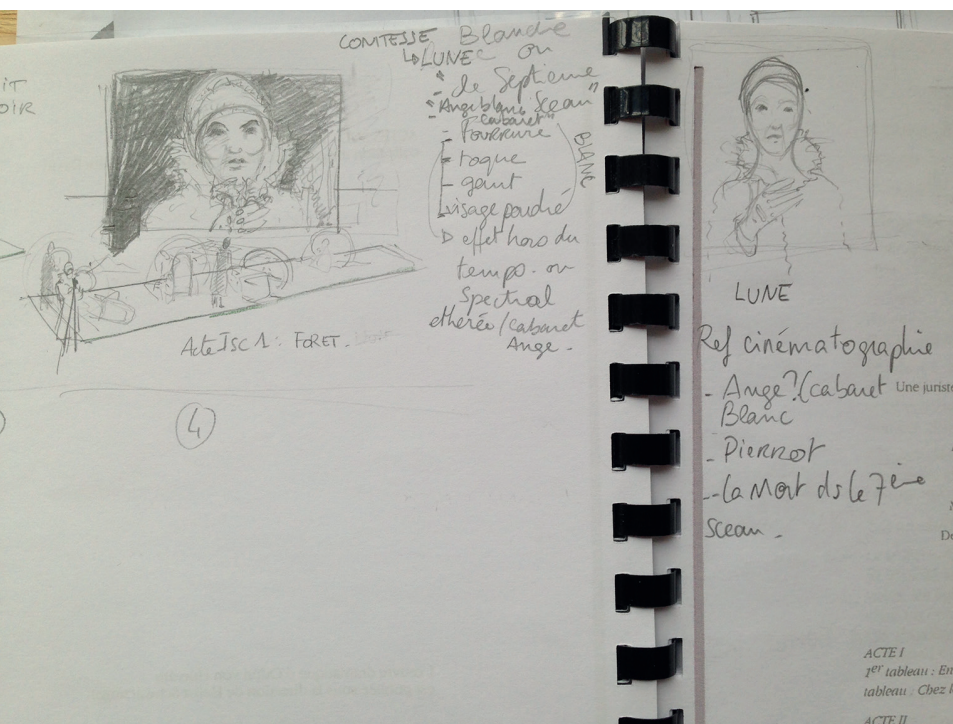
Robert Doisneau, *Madame Mancel, voyante*, 1949 (tinyurl.com/gq7c7hw).

ANNEXE 12. CROQUIS ET DOCUMENTS D'INSPIRATION POUR LE TABLEAU 1 DE L'ACTE I

DOCUMENTS D'INSPIRATION POUR LA COMTESSE DANS LE TABLEAU 1, ACTE I



Croquis réalisés par Aurélie Thomas,
la scénographe de la mise en scène
de Christophe Rauck.
© Théâtre du Nord.



- Rôle de Pierrot interprété par Jean-Louis Barreau dans *Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné, 1945 (tinyurl.com/h2fgeab).
- Marlène Dietrich dans *L'Ange bleu*, film de Josef Von Sternberg, 1930 (tinyurl.com/gmuubau).
- Le personnage de la Mort dans *Le Septième Sceau* d'Ingmar Bergman, 1957 (tinyurl.com/jefqmj2).

ANNEXE 13. CHATEAUBRIAND, LES MÉMOIRES D'OUTRE-TOMBE, 1809-1841

Le château de Combourg, perdu dans la lande bretonne, appartenait à la famille de Chateaubriand. Le jeune garçon y passa deux années, de seize à dix-huit ans.

« Les soirées d'automne et d'hiver étaient d'une autre nature. Le souper fini et les quatre convives revenus de la table à la cheminée, ma mère se jetait, en soupirant, sur un vieux lit de jour de siamoise flambée ; on mettait devant elle un guéridon avec une bougie. Je m'asseyais auprès du feu avec Lucile ; les domestiques enlevaient le couvert et se retiraient. Mon père commençait alors une promenade, qui ne cessait qu'à l'heure de son coucher. Il était vêtu d'une robe de ratine blanche, ou plutôt d'une espèce de manteau que je n'ai vu qu'à lui. Sa tête, demi-chauve, était couverte d'un grand bonnet blanc qui se tenait tout droit. Lorsqu'en se promenant, il s'éloignait du foyer, la vaste salle était si peu éclairée par une seule bougie qu'on ne le voyait plus ; on l'entendait seulement encore marcher dans les ténèbres : puis il revenait lentement vers la lumière et émergeait peu à peu de l'obscurité, comme un spectre, avec sa robe blanche, son bonnet blanc, sa figure longue et pâle. Lucile et moi, nous échangeons quelques mots à voix basse, quand il était à l'autre bout de la salle ; nous nous taisions quand il se rapprochait de nous. Il nous disait, en passant : « De quoi parliez-vous ? » Saisis de terreur, nous ne répondions rien ; il continuait sa marche. Le reste de la soirée, l'oreille n'était plus frappée que du bruit mesuré de ses pas, des soupirs de ma mère et du murmure du vent.

Dix heures sonnaient à l'horloge du château : mon père s'arrêtait ; le même ressort, qui avait soulevé le marteau de l'horloge, semblait avoir suspendu ses pas. Il tirait sa montre, la montait, prenait un grand flambeau d'argent surmonté d'une grande bougie, entrait un moment dans la petite tour de l'ouest, puis revenait, son flambeau à la main, et s'avançait vers sa chambre à coucher dépendante de la petite tour de l'est. Lucile et moi, nous nous tenions sur son passage ; nous l'embrassions, en lui souhaitant une bonne nuit. Il penchait vers nous sa joue sèche et creuse, sans nous répondre, continuait sa route et se retirait au fond de la tour, dont nous entendions les portes se refermer sur lui.

Le talisman était brisé ; ma mère, ma sœur et moi, transformés en statues par la présence de mon père, nous recouvrons les fonctions de la vie. Le premier effet de notre désenchantement se manifestait par un débordement de paroles : si le silence nous avait opprimés, il nous le payait cher. »

ANNEXE 14. IMAGES D'INSPIRATION POUR LES COSTUMES

SUZANNE

Acte I :

- tinyurl.com/hr6cjzz;
- tinyurl.com/j7ut8ss.

Acte II :

- tinyurl.com/j49ukle (voir la coiffeuse à droite de l'image);
- tinyurl.com/grby6vp.

Acte III :

- chez la juriste : tinyurl.com/gp4w68q;
- dans le cabaret : tinyurl.com/j23qpph; tinyurl.com/jsxcgxa;
- retour au château : tinyurl.com/ho6o6fp; tinyurl.com/znmyddr.

FIGARO

Acte I :

- tinyurl.com/zoue3df;
- tinyurl.com/gnyzgcx.

Acte III :

- tinyurl.com/zhtargx;
- tinyurl.com/haohqpu.

LA COMTESSE

Acte I :

- tinyurl.com/jdof4ph;
- tinyurl.com/z5zxn7e.

Acte II :

- tinyurl.com/hc3wo3q.

LE COMTE

Actes I et II :

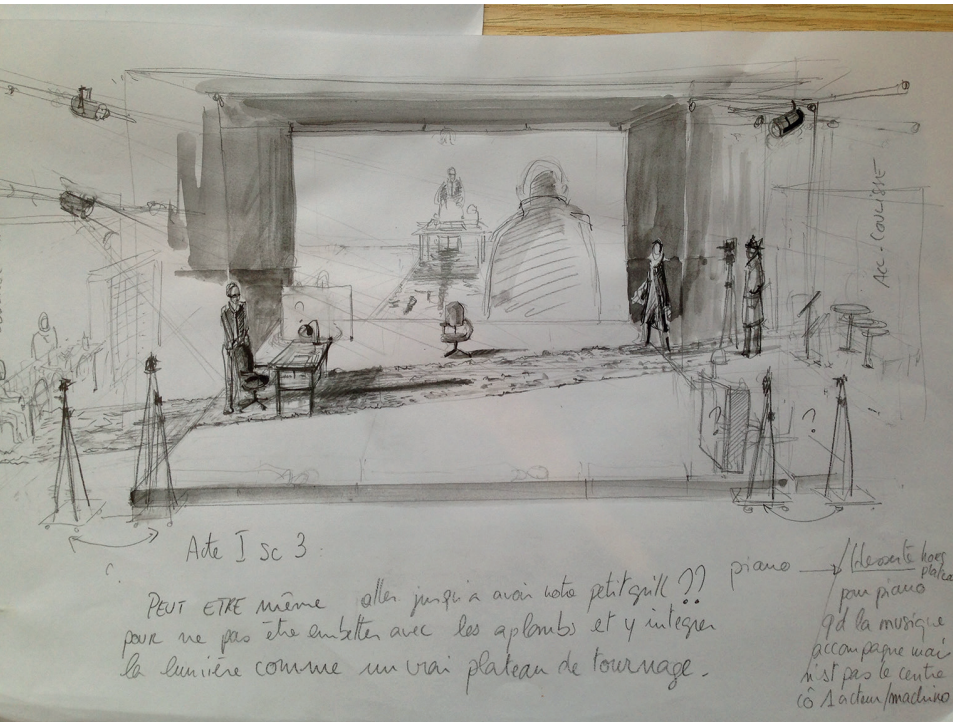
- tinyurl.com/zv88rcd;
- tinyurl.com/zxy2k57.

Acte III :

- tinyurl.com/jsf9sjv (voir le personnage joué par Tahar Rahim).

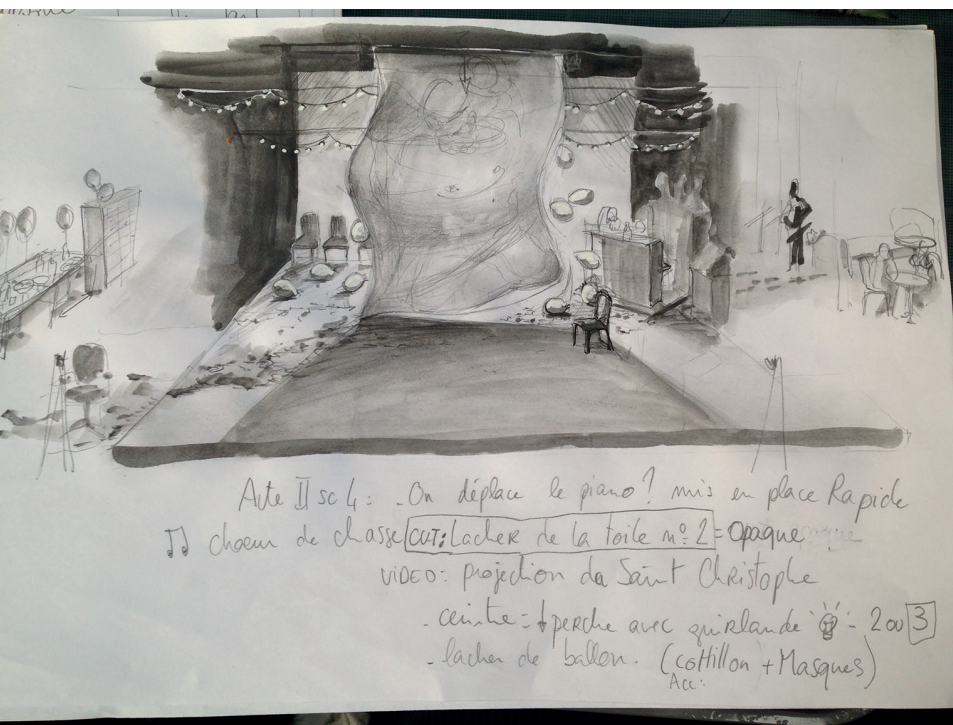
**ANNEXE 15. LES ESQUISSES DE LA SCÉNOGRAPHIE :
ÉVOLUTION DE L'ESPACE SCÉNIQUE**

ACTE I, TABLEAU 3

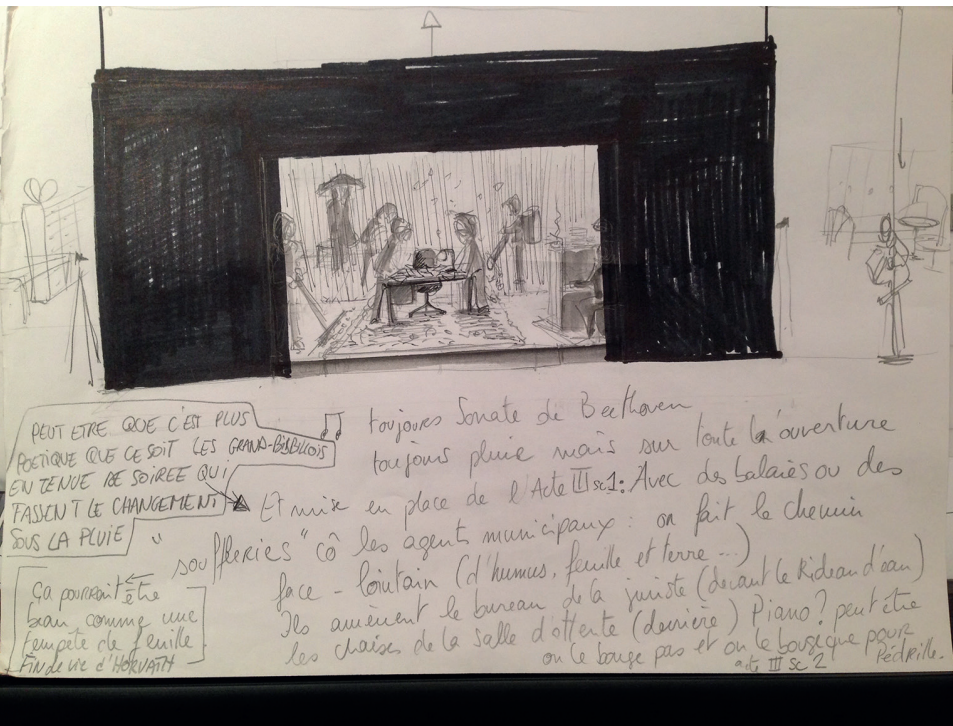


Croquis réalisés par Aurélie Thomas,
la scénographe de la mise en scène
de Christophe Rauck.
© Théâtre du Nord.

ACTE II, TABLEAU 4



ACTE III, TABLEAU 1



Croquis réalisés par Aurélie Thomas, la scénographe de la mise en scène de Christophe Rauck.
© Théâtre du Nord.

ACTE III, TABLEAU 4



ANNEXE 16. HORVÁTH, EXTRAIT DE *MODE D'EMPLOI (AU PUBLIC)*

Extrait de *Ödön von Horváth, repères (1901-1938)*, par Heinz Schwarzingger, Éditions Actes Sud-Papiers, Paris, 1992 (le texte français synthétise plusieurs ébauches et variantes d'Ödön Von Horváth sur *Le Mode d'emploi*.)

« Jusqu'ici je me suis toujours refusé à écrire un commentaire sur mes pièces. Je pensais que les pièces parleraient pour elles-mêmes. Il m'est hélas arrivé de voir le public se méprendre totalement, en bien ou en mal, ce qui m'amène donc à prendre la parole. [...]

À présent je vais tenter de donner quelques indications principalement d'ordre pratique (valables pour toutes mes pièces, sauf *Le Funiculaire*).

1. Le dialecte. Il ne faut dire aucun mot en dialecte. Chaque mot doit être prononcé dans la haute langue, à la manière toutefois de quelqu'un qui en général ne parle que dialecte et qui s'efforcera ici de parler la haute langue. C'est très important ! Car chaque mot révèle ainsi, ne serait-ce que par ce moyen, la synthèse entre réalisme et ironie.

2. Dans l'ensemble de mes pièces, il n'y a aucun passage parodique. Vous voyez souvent, dans la vie, quelqu'un qui évolue sous forme de parodie de lui-même..., de cette façon-là, d'accord, mais pas autrement !

3. Je ne remarque que très peu d'éléments satiriques dans mes pièces. Il ne faut pas non plus jouer les personnages en les caricaturant, sauf peut-être les comparses qui sont à considérer comme éléments du décor, pour ainsi dire. Le décor, autant que possible, pas caricatural non plus, s'il vous plaît. Le plus simplement possible, s'il vous plaît, devant un rideau avec un paysage vraiment naïf, mais avec de belles couleurs, s'il vous plaît.

4. Il faut bien entendu jouer ces pièces de manière stylisée, le naturalisme et le réalisme les tuent. Ils en feraient des tableaux de genre, et non pas des tableaux qui montrent la lutte du conscient avec le subconscient. C'est cette lutte qui en ferait les frais. Respectez scrupuleusement les temps marqués dans les dialogues, c'est là que le conscient ou le subconscient sont en lutte, et c'est cela qu'il s'agit de rendre visible.

5. Il existe des exceptions dans ces dialogues dits de cette façon stylisée quelques phrases, parfois une réplique seulement, qu'il faut subitement dire de façon tout à fait réaliste, naturaliste.

6. Toutes mes pièces sont des tragédies... Elles ne deviennent comiques que parce qu'elles sont étrangement inquiétantes. Il faut faire exister cette inquiétante étrangeté.

7. Il faut faire ressortir chaque dialogue... Le jeu muet des autres personnages est strictement interdit. Regardez les groupes de chant folklorique. Il faut jouer de manière stylisée afin de souligner la valeur essentiellement générale de ces personnages ; il faut souligner cela jusqu'à l'extrême, sinon personne ne s'en aperçoit. Les passages des dialogues ou monologues à jouer de façon réaliste sont ceux où soudain un être devient visible, où il est tout à coup là, sans mensonge... naturellement, ces moments sont très rares.

8. À l'intérieur de ce jeu stylisé, il existe bien sûr des degrés différents, allant du peu stylisé à la caricature.

Ce style de jeu est le résultat de travaux et d'expériences pratiques, et non un postulat théorique. Il ne revendique pas de valeur générale et ne s'applique qu'à mes propres pièces. »

Ödön von Horváth, *texte français Henri Christophe*, 1935