



COMÉDIE-FRANÇAISE

V^x-COLOMBIER

21 rue du Vieux-Colombier
Paris 6^e



Les Derniers Jours de l'humanité

Karl Kraus

conception et mise en scène **David Lescot**

avec la troupe de la Comédie-Française
Sylvia Bergé, Bruno Raffaelli, Denis Podalydès,
Pauline Clément, et Damien Lehman (piano)

Nouvelle production

**27 janvier >
28 février 2016**

29 REPRÉSENTATIONS

**GÉNÉRALES DE PRESSE
27 ET 28 JANVIER À 20H30**

SOMMAIRE

Édito d'Éric Ruf	p. 3
Le spectacle	p. 4
Musiques du spectacle	p. 5
Notes du metteur en scène	p. 6
Le metteur en scène	p. 6
Préface de Karl Kraus	p. 8
L'auteur	p. 9
En traduisant <i>Les Derniers Jours...</i>	p. 10
Impression d'acteur	p. 11
La mise en scène des images d'archives	p. 12
La Comédie-Française en temps de guerre	p. 15
Biographies de l'équipe artistique	p. 17
Biographies des comédiens	p. 19
Informations pratiques	p. 21

GÉNÉRIQUE

Les Derniers Jours de l'humanité de Karl Kraus

traduction **Jean-Louis Besson** et **Heinz Schwarzinger**

conception et mise en scène **David Lescot**

scénographie **Alwyne de Dardel**

costumes **Sylvette Dequest**

lumières **Laïs Foulc**

conseiller artistique aux images d'archives **Laurent Véray**

collaboration artistique **Charlotte Lagrange**

vidéo **Serge Meyer**

assistante aux costumes **Magali Perrin-Toinin**

avec

Sylvia Bergé

Bruno Raffaelli

Denis Podalydès

Pauline Clément

et

Damien Lehman, piano

avec la participation de l'ECPAD (Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle pour la Défense), du CNC (Centre national du cinéma) et du musée Albert Kahn

en coproduction avec la Cie Kairos

DATES

du 27 janvier au 28 février 2016

20h30 du mercredi au samedi

15h les dimanches

19h les mardis

générales de presse

mercredi 27 et jeudi 28 janvier à 20h30

ÉDITO D'ÉRIC RUF

David Lescot est un de nos metteurs en scène et écrivains de théâtre les plus prometteurs. Qu'il soit venu me trouver en proposant le texte d'un autre prouve, s'il le fallait, l'élégance et la curiosité qui le caractérisent.

Les Derniers Jours de l'humanité, texte monstre et fondamental sur la Première Guerre mondiale de l'Autrichien Karl Kraus, m'a semblé être une façon riche et complexe de commémorer le centenaire de ce premier conflit mondial. David Lescot a taillé sa route au milieu des milliers de pages de cette œuvre monumentale pour nous en donner le suc, s'appuyant en cela sur de nombreuses images d'archives.

La parole grinçante de Kraus, son art désespéré de caricaturiste, deviennent ici la matière d'un « caf'conc' » ou d'un cabaret viennois où l'auteur nous tend un miroir malheureusement peu déformant.

décembre 2015

LE SPECTACLE

Karl Kraus/David Lescot. Le premier, dramaturge, poète et journaliste pamphlétaire a regardé l'Europe s'entretenir depuis Vienne, capitale de l'Empire austro-hongrois qui allait être balayé en 1918. Le second, homme de théâtre, à la fois écrivain, metteur en scène et musicien, a fait de l'histoire, de la guerre et des grands bouleversements humains le cœur de son œuvre.

Entre 1915 et 1917, Karl Kraus rédige *Les Derniers Jours de l'humanité*, pièce monumentale, ni synthèse ni procès, où il laisse à son époque le soin de s'auto-accuser, de se déshonorer, et aux responsables multiples celui de se désigner. Sa pièce de théâtre, censée durer 24 heures, compte près de 220 scènes, 50 pièces musicales,

500 personnages. Elle emprunte à tous les genres, documents officiels, journaux, discussions de comptoir et passe des bureaux ministériels aux casernes, sur le front, dans les cafés ou dans la rue tout simplement. Karl Kraus dit n'utiliser que des paroles qu'il a réellement lues ou entendues, « mot pour mot ».

C'est de cette matière protéiforme que David Lescot s'empare. Entre café-concert et théâtre documentaire, son montage suit l'évolution des tonalités de l'œuvre originale, du rire (sarcastique) aux larmes, de la dénonciation à la contemplation poétique. Dialogues, monologues, scènes de foule, chansons accompagnées au piano et projections d'images d'archives de la Première Guerre mondiale : il invente à son tour un grand cabaret de notre temps.



MUSIQUES DU SPECTACLE

Franz Schreker, *Die Gezeichneten* (Vorspiel, acte III)

Hanns Eisler, *Klavierstücke*, op. 3, n°1

Hanns Eisler, *Klavierstücke*, op. 8, n°1

Wolfgang Amadeus Mozart, *Requiem* (*Lacrimosa*)

André Colomb (musique) / Théodore Botrel (texte), *Les Mains bénies*

Alban Berg, *Wozzeck* (*Ländler*, acte II, scène 3)

Arnold Schoenberg, *3 Stücke*, op. 11, n°3

Alban Berg (musique) / Carl Hauptmann (poème), *Nacht*

André Colomb (musique) / Théodore Botrel (texte), *Vas-y, mon homme !*

Joseph Haydn, *Deutschland über alles* (hymne national allemand)

Alban Berg, *Wozzeck* (acte III, scène 1)

Alexander von Zemlinsky (musique) / Maurice Maeterlinck (poème), *Lied der Jungfrau*, op. 13, n°3

Arnold Schoenberg, *6 Kleinen Klavierstücke*, op. 19, n°2

Johann Strauss, *Schatz-Walzer*

Alban Berg, *Wozzeck* (*Verwandlung*, acte I, scène 2)

Alban Berg, *Wozzeck* (*Verwandlung*, acte III, scène 4)



NOTES DU METTEUR EN SCÈNE

Œuvre monumentale, inclassable, *Les Derniers Jours de l'humanité*, a été écrite dans le temps de la Première Guerre mondiale. À chaque année de la Grande Guerre correspond un acte de cette œuvre, qualifiée de « drame » par son auteur, mais dont la représentation, nous dit-il en avertissement, « s'étendrait sur une dizaine de soirées », et qu'il dédie à un « théâtre martien ». Kraus, enfant terrible du milieu intellectuel et littéraire viennois, en lisait lui-même des extraits, de manière paraît-il très spectaculaire, lors de soirées très prisées. C'est de cette forme de transmission du texte, la plus simple et la plus directe possible, que nous avons choisi de nous inspirer pour faire entendre ce texte à l'auditoire.

L'œuvre fait alterner les dialogues de rue et de café, le montage d'extraits de presse, les communiqués militaires, les statistiques. Deux personnages récurrents, l'Optimiste et le Râleur (sortes de doubles de l'auteur), se livrent à de vives controverses sur la vie en temps de guerre. Deux autres, l'Abonné et le Patriote, apparaissent comme les Bouvard et Pécuchet toujours ravis des privations de la vie à l'arrière. La pièce excède donc largement les limites imposées par la composition dramatique, et attire à elle une multitude de formes, du documentaire brut au dialogue de clowns, en passant par l'hypotypose ou le poème expressionniste (l'épilogue apocalyptique, sorte de tableau d'après-destruction). Des figures empruntées à la réalité (journalistes, écrivains, politiques, généraux), y côtoient des personnages fictifs, anonymes, bibliques. Rien n'échappe à la verve corrosive de Kraus, à sa puissance caricaturante : les grands de ce monde, les officiels se voient croqués en monstres grotesques, en bêtes de farce. Mais par-delà la variété des formes, l'auteur revendique la plus scrupuleuse authenticité des sources et des documents. Kraus affirme n'avoir été que le réceptacle de ce qui s'est véritablement dit ou passé. Grand pourfendeur des langages politique et journalistique, qu'il juge responsables de la corruption contemporaine généralisée, Kraus tourne ses attaques contre la presse, contre le cynisme des industriels profiteurs de guerre, contre une armée dirigée par des officiers d'opérette. Si la dégradation de la langue est cause de la dégradation du monde, c'est toujours par la langue qu'il entreprend de résister, de dénoncer par l'absurde. Il est, seul contre tous, le moraliste de son temps, celui qui exhibe les compromissions, les collusions d'intérêt, les « pensées de derrière ».

Il ne s'agit pas ici de donner à voir la Grande Guerre, mais de la donner à entendre. La forme que nous avons choisie pour cela part de la lecture. Libre ensuite au comédien-caméléon-polymorphe Denis Podalydès, d'incarner ce qu'il dit, de décoller du texte, d'y revenir. Il lui faudra changer de figures instantanément un nombre incalculable de fois. Bruno Raffaelli et Sylvia Bergé, interprètes eux aussi chargés d'incarner de multiples personnages tels l'Abonné et Le Patriote, éternels ravis de la guerre, commenteront de manière absurde les événements, dans une béatitude d'autant plus grande que l'est l'étendue de la débâcle. Ils sont aussi d'excellents chanteurs, tant dans le registre lyrique (Berg, Zemlinsky...) que dans celui des chansons

d'époque, parfois hallucinantes de patriotisme déchaîné. Ce seront enfin les débuts à la Comédie-Française de la dernière arrivée des pensionnaires, Pauline Clément.

Nous avons tiré de ce texte un montage et avons imaginé pour l'accompagner un corpus d'images d'archives réalisé par Laurent Véray, historien du cinéma et documentariste, spécialiste de la Première Guerre mondiale et de ses images cinématographiques. En renfort du texte, on entendra aussi un programme d'œuvres de compositeurs viennois contemporains de l'écriture de la pièce (Berg, Schönberg, Webern, Schreker, Kreisler...), interprétés sur scène au piano par Damien Lehman.

Le spectacle consiste en un montage de formes à l'image de ce texte hybride et sans limite, bientôt centenaire et éternellement moderne.

David Lescot, novembre 2015

LE METTEUR EN SCÈNE



Auteur, metteur en scène et musicien, David Lescot mêle dans son écriture et son travail scénique des formes non dramatiques, en particulier la musique, la danse et la matière documentaire.

Titulaire d'une thèse sur *Les Dramaturgies de la guerre (de Kleist à Edward Bond)*, il met en scène en 1999 sa première pièce, sorte

de comédie musicale noire, *Les Conspirateurs*. Suivront *L'Association*, *L'Amélioration*, *Un homme en faillite* (prix du Syndicat national de la critique de la Meilleure création en langue française, 2007), *L'Européenne* (grand prix de Littérature dramatique, 2008) ou encore *Le Système de Ponzi* (2012), œuvre chorale et musicale consacrée aux démesures de la finance et *Les Glaciers grondants*, spectacle autour du climat, présenté cette saison au Théâtre de la Ville.

L'Histoire, la guerre sont au cœur de l'œuvre du dramaturge qui crée en 2008 *La Commission centrale de l'enfance*, récit parlé, chanté, scandé des colonies de vacances créées par les juifs communistes en France, qu'il joue seul et interprète à la guitare électrique (molière de la Révélation théâtrale 2009). Il réalise d'autre part *45 tours* avec le chorégraphe congolais DeLaVallet Bidiefono au Festival d'Avignon. Après *Nos occupations* en 2014, il monte *Ceux qui restent* à partir d'entretiens réalisés avec Wlodka Blit-Robertson et Paul Felenbok, qui ont vécu enfants dans le ghetto de Varsovie (prix de la meilleure

LE METTEUR EN SCÈNE

création en langue française du Syndicat de la Critique). C'est en 2009 qu'il présente la première fois *Les Derniers Jours de l'humanité* dans le cadre du colloque *Mises en scène de la guerre au XX^e siècle*, sous la forme d'une lecture déjà accompagnée au piano et d'un montage d'images d'archives.

David Lescot ne cesse de croiser les genres, les formes, les sources, forgeant dans des matières très diverses la singularité de son écriture. Il présente en 2012 *Les Jeunes*, pièce en forme de concert rock dédiée à l'adolescence avant de monter trois ans plus tard *J'ai trop peur*.

Il participe à d'autres types de concerts théâtraux, avec *L'Instrument à pression* dans une mise en scène de Véronique Bellegarde ou *Tout va bien en Amérique*. Il est en 2015 directeur musical et interprète de *Revue Rouge*, spectacle musical sur les chants révolutionnaires monté par Éric Lacascade. Il met également en scène des opéras, *The Rake's Progress* de Stravinsky, *La Finta giardiniera* de Mozart (opéras de Lille et de Dijon), *Il Mondo della lunade Haydn* (Atelier lyrique de l'Opéra Bastille).

Lauréat du prix Théâtre de la SACD 2015, après avoir été Nouveau talent théâtre en 2008, David Lescot est artiste associé au Théâtre de la Ville et à la Filature de Mulhouse. Ses spectacles font l'objet de nombreuses et longues tournées en France et à l'étranger. Dès 2003 Anne Torrès monte sa pièce *Mariage*, Anne-Laure Liégeois vient de signer la mise en scène des *Époux* en 2015. Ses autres textes sont traduits, publiés et joués en différentes langues (anglais, allemand, portugais, japonais, roumain, polonais, italien, espagnol, russe). Il est édité en France chez Actes Sud-Papiers, et chez Gallimard pour *Ceux qui restent*. Il a codirigé avec Laurent Véray *Les Mises en scène de la guerre au XX^e siècle au théâtre et au cinéma* (Nouveau Monde Éditions) et *Une guerre qui n'en finit pas, 1914-2008, à l'écran et sur scène* (avec Christophe Gauthier, Éditions Complexe). Il est par ailleurs membre fondateur de la Coopérative d'écriture, qui regroupe treize auteurs.

PRÉFACE DE KARL KRAUS AUX DERNIERS JOURS DE L'HUMANITÉ

Ce DRAME, dont la représentation, mesurée en temps terrestre, s'étendrait sur une dizaine de soirées, est conçu pour un théâtre martien. Les spectateurs de ce monde-ci n'y résisteraient pas. Car il est fait du sang de leur sang, et son contenu est arraché à ces années irréelles, impensables, inimaginables pour un esprit éveillé, inaccessibles au souvenir et conservées seulement dans un rêve sanglant, années durant lesquelles des personnages d'opérette ont joué la tragédie de l'humanité. L'action éclatée en centaines de tableaux ouvre sur des centaines d'enfers, elle est, elle aussi, impossible, dévastée, dépourvue de héros. L'humour n'est que le reproche à soi-même de quelqu'un qui n'est pas devenu fou à la pensée d'avoir gardé le cerveau intact en témoignant de cette époque. Seul lui, qui livre à la postérité la honte de sa participation, a droit à cet humour. Quant à ses contemporains, qui ont toléré qu'adviennent les choses décrites ici, qu'ils relèguent le droit de rire derrière le devoir de pleurer. Les faits les plus invraisemblables exposés ici se sont réellement produits, j'ai peint ce qu'eux, simplement, ont fait. Les conversations les plus invraisemblables menées ici ont été tenues mot pour mot ; les inventions les plus criardes sont des citations. Des phrases dont l'extravagance est inscrite à jamais dans nos oreilles deviennent chant de vie. Le document prend figure ; les récits prennent vie sous forme de personnages, les personnages dépérissent sous forme d'éditorial ; la chronique a reçu une bouche qui la profère en monologues ; de grandes phrases sont plantées sur deux jambes – bien des hommes n'en ont plus qu'une. Des voix fusent, fulminent à travers l'époque et enflent, choral de l'acte sacrilège. Des gens qui ont vécu parmi l'humanité et lui ont survécu, acteurs et orateurs d'un présent qui n'a pas de chair mais du sang, pas de sang mais de l'encre, sont reproduits sous forme d'ombres et de marionnettes et réduits à la formule de leur inconsistance active. Des larves, des lémures, masques du carnaval tragique, sont pourvus de noms vivants ; or il doit en être ainsi car dans cette existence temporelle déterminée par le hasard rien n'est dû au hasard. Cela ne confère à personne le droit de considérer tout cela comme une affaire locale. Même ce qui se passe sur le Ring devant chez Sirk est régi par un centre cosmique. Quiconque a les nerfs fragiles, bien qu'assez solides pour endurer l'époque, qu'il se retire du spectacle. Il ne faut pas s'attendre à ce que l'époque qui a permis cela prenne l'horreur devenue verbe pour autre chose qu'une plaisanterie, surtout là où elle résonne dans les douces profondeurs des dialectes les plus horrifiants, et qu'elle prenne ce qu'elle vient de vivre, ce à quoi elle vient de survivre, pour autre chose qu'une invention. Une invention dont elle honnit le contenu. Car plus grande que la honte de la guerre est celle des hommes qui ne veulent plus rien en savoir : ils admettent qu'elle est mais pas qu'elle a été. Ceux qui ont survécu ont fait une croix sur elle ; quand bien même les masques défilent le mercredi des Cendres, ils ne veulent pas être rappelés les uns aux autres. Ô combien compréhensible le désenchantement d'une époque qui, à jamais incapable de vivre ou même de s'imaginer vivre quoi que ce soit,

reste inébranlable devant son propre effondrement, elle qui ressent aussi peu le repentir que les effets de l'action et qui a pourtant suffisamment l'instinct de conservation pour se boucher les oreilles devant les enregistrements de ses chants héroïques et suffisamment le sens du sacrifice pour les entonner à l'occasion. Qu'une nouvelle guerre éclate paraît le moins inconcevable à ceux pour qui le slogan « Que voulez-vous, c'est la guerre ! » permettait et couvrait toutes les infamies, mais pour qui le seul fait de rappeler « C'était la guerre » perturbe le repos mérité des survivants. Ils avaient l'impression de conquérir le marché mondial – le but pour lequel ils étaient nés – en armure de chevalier ; il doivent se contenter d'une affaire bien moins reluisante : bazarder la ferraille à la brocante. Allez donc leur parler de guerre dans pareil climat ! Et il est à craindre que l'avenir, sorti de la cuisse d'un présent à ce point ravagé, ne fasse pas preuve lui non plus d'une plus grande force de compréhension, en dépit d'une distance plus grande. Il n'empêche qu'un aveu de culpabilité aussi total, celui d'appartenir à cette humanité-là, ne manquera pas d'être bienvenu en quelque endroit et utile en quelque temps. Et « tant que les esprits des hommes encore sont en furie¹ », délivrons à la haute cour sur les décombres ce message d'Horatio à celui qui incarne le renouveau :

Et laissez-moi dire au monde qui l'ignore
Comment tout ceci advint ; vous apprendrez
Des actes charnels, sanglants, contre nature,
Des verdicts hasardeux, des assassinats aveugles,
Des meurtres dus à la violence et à la perfidie,
Et des projets qui, échoués, retombent
Sur ceux qui les conçurent ; de tout ceci je vous ferai
le récit véritable².

1. Shakespeare. *Hamlet* (V, 2)

2. *Ibid.*



Karl Kraus naît le 28 avril 1874 à Jičín, en Bohême (République tchèque). Il est le neuvième enfant de Jakob Kraus (commerçant et industriel) et d'Ernestine, née Kantor. La famille s'installe en 1877 à Vienne en Autriche. Kraus perd sa mère en 1891. Il fait ses études secondaires au Franz-Joseph Gymnasium, prestigieux établissement de la capitale, s'intéresse

vivement au théâtre et écrit un petit essai dramaturgique, *In der Burgtheater-Kanzlei*, joué près de Vienne dès 1891. Avant même son baccalauréat en 1892, il publie des critiques littéraires et théâtrales dans différents journaux et revues. Il donne cette même année sa première soirée de lecture. Tout au long de sa vie, il en donnera sept cents – à Trieste, Paris, Munich, Prague, Berlin, bien-sûr à Vienne, et dans d'autres villes autrichiennes dans lesquelles il se produisit quatre cent quatorze fois. L'Europe intellectuelle et artistique, quand elle n'y assistait pas, connaissait et commentait ces lectures ou conférences qui allaient consacrer la réputation de polémiste implacable de Kraus.

En 1893, Kraus entreprend des études de droit, puis de philosophie et de germanistique à Vienne ; il quittera toutefois l'université en 1898 sans avoir terminé son doctorat. Dans l'intervalle, il lit la pièce de Gerhard Hauptmann *Les Tisserands* (*Die Weber*), alors interdite ; il collabore avec la revue *Die Gesellschaft* (*La Société*) à Leipzig, et *Wiener Rundschau*, où il publie en 1896 son premier grand essai : *Die Demolierte Litteratur* (*La Littérature démolie*), jalon de sa longue carrière de satiriste. Trois ans plus tard, le 1^{er} avril 1899, paraît le premier cahier de la revue *Die Fackel* (*Le Flambeau*) qui, trente-sept années durant, allait donner le pouls de la vie intellectuelle et artistique en Autriche et en Allemagne, et ne comptera pas moins de neuf cent vingt-deux numéros. Kraus quitte à cette époque la communauté israélite de Vienne pour rester « sans confession ». *Die Fackel* rencontre immédiatement un immense succès ; on y écrit par exemple sur l'affaire Dreyfus – fait rarissime alors dans le monde germanique. Avec quelques collaborateurs, Kraus y mène une lutte acharnée contre toute forme de corruption, en se consacrant à ce qui relève chez lui d'une injonction morale : la défense de la langue comme garante du maintien d'une civilisation qu'il voit périr, livrée au péril des lois marchandes. Dès 1903, *Die Fackel* devient plus littéraire et Kraus se lie d'amitié avec des auteurs tels Frank Wedekind, Peter Altenberg dont il publie les œuvres, en plus de traductions de Strindberg et d'Oscar Wilde. En mai 1905, il organise une première représentation privée de *La Boîte de Pandore* de Wedekind, jouant lui-même un rôle. Parmi les invités, Alban Berg, très impressionné, conçoit dès lors l'idée de sa symphonie (plus tard son opéra) *Lulu*.

En 1906, Kraus accueille dans sa revue de jeunes auteurs expressionnistes ; quatre ans plus tard, il devient l'ami de la poétesse Else Lasker Schöler et de Herwath Walden qui publie la revue expressionniste *Der Sturm*. Cette même année 1910, il donne la première soirée de lecture consacrée à ses propres œuvres.

En 1911, il se convertit au catholicisme, religion qu'il abandonnera en 1923. Cela marque le début d'une violente polémique qui va l'opposer à Alfred Kerr (journaliste berlinois farouchement belliciste) jusqu'en 1918, année où il se convertit en apôtre de la paix. Kraus traquera sans relâche son opportunisme et son hypocrisie. Pourfendeur véhément de la guerre, il n'a de cesse dès 1914 de la fustiger, comme la bêtise de ceux qui la mènent et celle, doublée d'incompétence et de duplicité, de ceux qui la commentent, ses ennemis de toujours : les journalistes. La revue est régulièrement confisquée. Dès 1915, il travaille à la tragédie *Les Derniers Jours de l'humanité*. En 1916, il publie un premier volume de poèmes, *Worte in Versen I* (*Mots en vers I*). En 1918, l'une de ses soirées de lecture lui vaut d'être poursuivi pour pacifisme. À la proclamation de la République il s'intéresse aux idées du parti social-démocrate, qui finiront par le décevoir. En 1919, il publie ses essais les plus importants contre la guerre : *Weltgericht* (*Jugement dernier*) et *Les Derniers Jours de l'humanité* qui sortent en numéros spéciaux de sa revue. *Die letzte Nacht*, épilogue des *Derniers Jours de l'humanité* (œuvre de plus de 800 pages) est représenté en 1923 à Vienne ; une représentation donnée à Prague est interrompue par des manifestants pangermanistes. En 1924, Kraus ouvre une grande polémique contre la presse corrompue et corruptrice de l'après-guerre, et une autre contre le préfet de police Schober en 1927, à la suite d'une importante manifestation anti-fasciste violemment réprimée à Vienne. On fête en 1930 sa 500^e soirée de lecture et les trente ans de *Die Fackel*. Cette même année il lit, à Vienne, à Berlin et à Prague, une version scénique des *Derniers Jours de l'humanité* tandis que la radio berlinoise diffuse ses adaptations d'opérettes d'Offenbach et de *Timon d'Athènes* de Shakespeare. Le théâtre de Shakespeare, comme celui du chantre de la comédie autrichienne du XIX^e siècle Johann Nestroy, l'ont accompagné toute sa vie. Un an avant sa mort, il annonçait d'ailleurs la publication de quatre volumes d'adaptations des drames de Shakespeare. En 1933, Kraus travaille à l'un de ses livres les plus importants, *La Troisième Nuit de Walpurgis*. L'année suivante, dans *Warum Die Fackel nicht erscheint* (*Pourquoi Die Fackel ne paraît pas*), il prend parti pour Dollfuss malgré la répression sanglante de mouvements de révolte en Autriche ; il estime qu'il faut le seconder dans son action contre les visées d'Hitler. Cette même année 1934, Dollfuss est assassiné. En 1936 paraît le dernier fascicule de *Die Fackel*, dont depuis des années Kraus était l'unique rédacteur. Une nuit, il est renversé par un cycliste et son état de santé (il est cardiaque) empire. Il meurt le 12 juillet. Le 2 avril, il avait donné sa 700^e et dernière lecture publique.

Laurent Muhleisen

Sources : Cahier de l'Herne *Karl Kraus*, 1975 ; revue *Agone* n° 35/36, 2006.

EN TRADUISANT LES DERNIERS JOURS DE L'HUMANITÉ

Lors de la traduction des *Derniers Jours de l'humanité*, nous nous sommes heurtés à quatre types de difficultés.

La première est que le texte est truffé d'allusions, non seulement à la Première Guerre mondiale, vue d'un point de vue autrichien, mais aussi à la vie viennoise, aux cafés viennois, aux institutions et à toutes sortes de personnages aujourd'hui pratiquement oubliés. Si on ne saisit pas l'allusion, on rate une pointe, ce qui nous a contraints à effectuer un important travail de recherches.

La deuxième difficulté, la plus importante, est liée au traitement très particulier que Kraus fait subir au langage. Sa maîtrise de la langue écrite et parlée est extraordinaire : il joue constamment avec les niveaux de langue, les dialectes, les accents, truffe son texte de termes empruntés au yiddish, au hongrois, au tchèque, à l'italien, au français, parodie le style des politiciens, des militaires, des journalistes, des fonctionnaires, s'amuse avec les fautes de langue des uns et des autres, se gausse des formules ampoulées et grandiloquentes, des tautologies, des raisonnements qui se mordent la queue. Un festival d'humour et d'inventivité dont il fallait rendre compte en français, ce qui ne pouvait marcher que si nous éprouvions nous-mêmes un grand plaisir à écrire.

La troisième difficulté est liée à la structure de la pièce : parmi les scènes de foule, de café, de guerre, prises sur le vif et traitées sous forme de dialogues, apparaissent à intervalles réguliers les scènes du Râleur et de l'Optimiste, dans lesquelles Karl Kraus prend lui-même la parole : le Râleur, c'est Kraus, et l'Optimiste, c'est encore Kraus, qui essaie de contredire Kraus. Ces scènes d'une intelligence très aiguë contiennent elles aussi beaucoup de subtilités de langage et de jeux de mots. Leur particularité est que les personnages enchaînent des phrases macaroniques, terriblement complexes : un mode d'expression qui convient parfaitement à Kraus pour déverser sa bile, mais auquel la langue française est assez rebelle. Notre tâche a été de tenter de conserver le souffle de ces phrases, sans en perdre le sens : il fallait leur trouver une force, un rythme qui permette de les entendre sans accabler le lecteur ou le spectateur par une avalanche de mots.

La quatrième difficulté réside dans le fait que ce texte de plus de sept cents pages est conçu par son auteur comme une pièce de théâtre. Le traducteur doit penser à son devenir scénique. Il nous a fallu restituer l'oralité de la pièce, qui est d'autant plus forte qu'un grand nombre de scènes sont des transcriptions de conversations prises sur le vif. Kraus est au café, dans la rue, chez les gens et note ce qu'ils disent. Il fallait à tout prix garder cela en français. L'exigence de fidélité à laquelle nous nous sommes astreints peut être très contraignante, mais elle peut être aussi la source d'une grande liberté. On réfléchit, on décortique, on analyse, et on dissèque longuement le moindre mot du texte source. Mais ensuite, pour traduire, on part du français, c'est lui qui nous guide.

Ce faisant il faut aussi accepter la perte. De toute cette profusion de couleurs, d'accents, de registres de langue que Kraus mélange allègrement, certains éléments peuvent être récupérés, d'autres non. On ne peut pas toujours produire le même effet au même endroit dans la pièce. Mais il est souvent possible d'obtenir des effets similaires, quitte à les déplacer. Il faut donc jongler avec les possibilités. Ce n'est pas trahir l'auteur que d'aller au-delà de la littéralité. Traduire une œuvre dramatique comme *Les Derniers Jours de l'humanité*, c'est avant tout tenter de faire passer dans le texte français ses potentialités d'écriture et de jeu.

Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger

Ce texte est extrait, avec l'aimable autorisation et les nécessaires ajustements des auteurs, d'un article paru dans la revue *Agone* (nos 35-36, 2006).

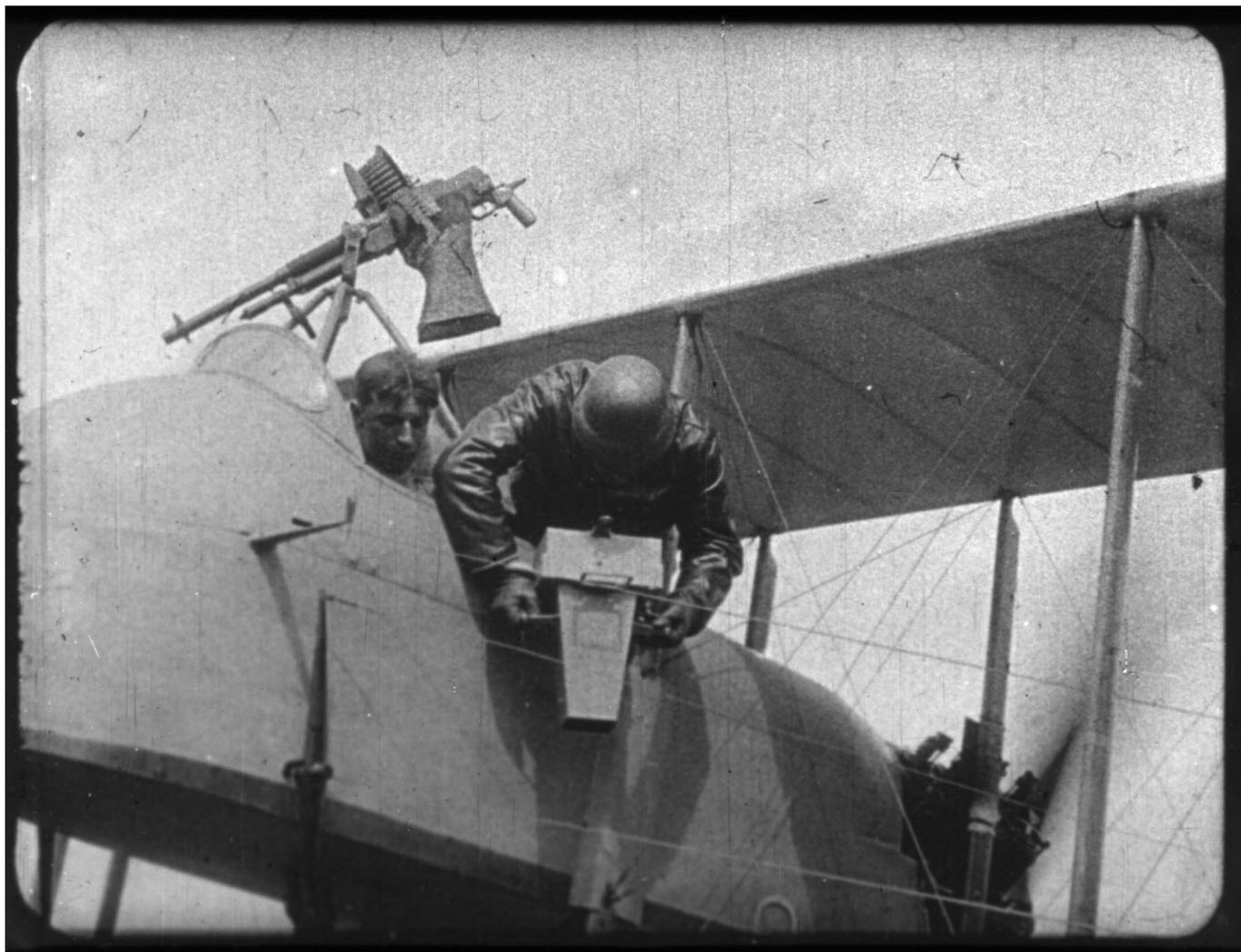


Le nom de Karl Kraus m'est d'abord apparu sous la plume de Thomas Bernhard. Il en parle comme d'un polémiste génial dont il s'inspire : mordant, drôle, intempestif. Le nom réapparaît pour moi dans la bouche de Pierre Bourdieu, qui louait l'intellectuel virulent, libre, subversif, antinationaliste, capable d'alerter et de choquer l'opinion. Il adorait sa verve et sa lucidité implacables, enrageait qu'on ne le connût pas assez.

Je lis quelques scènes des *Derniers Jours de l'humanité*, et suis sidéré par la drôlerie du texte. Kraus capte et retranscrit les discours de la rue et des journaux, des politiques et des militaires, il donne forme vive à tout ce qu'on appelle aujourd'hui le *buzz*, rumeur informelle, impensée et galopante, empressée à répandre clichés, slogans, informations hâtives et déformées, qui font l'idéologie dominante. Une humanité grotesque, désastreuse et bouleversante surgit sur ce théâtre. Un théâtre qui défile à la vitesse des nouvelles quotidiennes.

Un théâtre vif, rapide et poétique. Visionnaire. Kraus ne voulait pas donner son texte aux acteurs. En public, de sa voix polymorphe, il lit lui-même. Son théâtre jaillit de sa bouche. Une foule carnavalesque passe dans cette voix qui ne lésine pas sur les effets, les accents, les ruptures. En 2009, David Lescot me demande de participer à une lecture des *Derniers Jours* qu'il propose lors d'un colloque sur la guerre, au musée des Invalides. Il y associe musiciens, acteurs et images projetées de la première guerre. Nous en sortons heureux, étonnés par la percussion du texte. Le projet d'un spectacle naît dans son esprit. L'an dernier, au Goethe-Institut, le philosophe Jacques Bouveresse et l'historien Gerald Stieg, grands lecteurs et spécialistes de Kraus, m'invitent à en faire une nouvelle lecture. Éric Ruf et David viennent, se parlent, s'entendent, le spectacle est bientôt programmé.

Denis Podalydès, novembre 2015



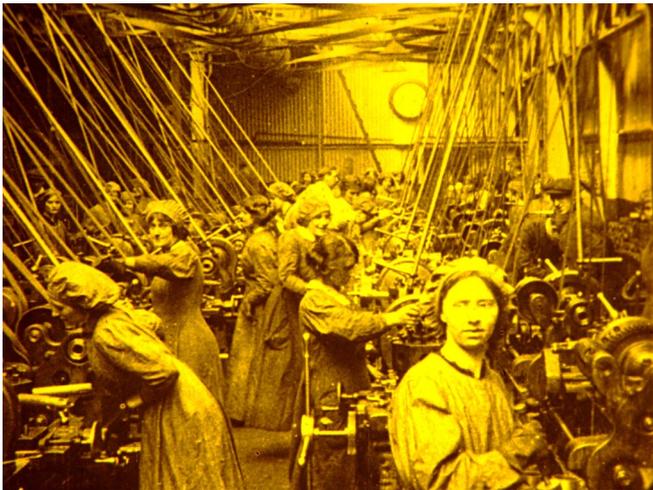
En tant qu'enseignant-chercheur, vous travaillez sur les rapports entre histoire et cinéma. Vous intervenez au sein de cette création théâtrale dans le choix et le montage d'archives datant de la Première Guerre mondiale. Selon votre démarche, historique et esthétique, vous ne les considérez pas pour leur fonction d'illustration mais plutôt pour leur discours propre.

Mes recherches allient en effet une réflexion historique classique à une possible mise en forme de l'histoire à partir d'images du passé. Quelle que soit la période étudiée, même si je travaille spécifiquement sur les années 1910-1920, je m'intéresse aux conditions de production, de réalisation et de diffusion des films, ainsi qu'à leur devenir archivistique et à la façon dont on peut se réapproprier certains plans, fictionnels ou documentaires, aussi bien d'un point de vue scientifique qu'artistique. Pour appréhender correctement les images (fixes ou animées), il importe de les replacer dans leur contexte social. Comme c'est encore le cas aujourd'hui, elles sont nourries de toute une culture visuelle et d'influences diverses qu'il faut connaître pour en comprendre les enjeux. Ainsi, par divers aspects, les images de la Grande Guerre auxquelles nous nous intéressons pour *Les Derniers Jours de l'humanité*, sont-

elles proches de modes de représentation et de perception propres au XIX^e siècle. Elles dessinent incontestablement une histoire tout à fait particulière du conflit.

Aux dépens d'une stricte logique d'information, ces images servent surtout à renforcer le moral de l'arrière. La frontière entre le documentaire et la fiction y est parfois perméable ; la reconstitution et la mise en scène du réel dépassent le seul choix d'un point de vue et d'un cadrage, sans compter le rôle du hors champ, de l'imprévu qui peut surgir à tout instant à travers le regard, les corps, la gestuelle des hommes et des femmes face à l'objectif de la caméra. En outre, n'oublions pas qu'une image est du temps enregistré. Si la tendance actuelle est au montage rapide, en 1914-1918, dans la lignée des vues Lumière, les opérateurs d'actualité cherchent encore à avoir une vision d'ensemble la plus longue possible, avec des panoramiques ou des plans-séquences, pour coller au plus près à la réalité des faits. Que ce soit illusoire n'est pas le propos. Bien sûr les événements filmés sont souvent éloignés des aspects les plus meurtriers de la guerre, de sa violence extrême, des souffrances des soldats qui jouent leur propre rôle en respectant les consignes des opérateurs. Toutefois cela n'entache pas la force de ces

LA MISE EN SCÈNE DES IMAGES D'ARCHIVES



images imprégnées et révélatrices de leur époque dont le sens est à trouver dans le rapport entre filmeur et filmé, celui qui les a regardées, celui qui les regarde aujourd'hui. Ce type d'archive est aussi une archive de la façon de filmer et de regarder à un moment donné.

Dans le spectacle, vous utilisez des types d'images très différents. Quels étaient les principaux objectifs de leurs commanditaires ?

Ces images, produites par des firmes telles que Pathé et Gaumont, qui servaient de relais aux autorités civiles et militaires, étaient tournées par des opérateurs professionnels mobilisés. L'intérêt propagandiste qu'y trouvaient les ministères de la Guerre et des Affaires étrangères est communément connu, moins l'usage archivistique qu'en faisaient les ministères de l'Instruction publique et des Beaux-arts dont les formidables fonds de l'ECPAD, du CNC et du musée Albert Kahn sont aujourd'hui les héritiers. Dans le très large corpus existant, nous utiliserons presque exclusivement des images françaises, comme un contre-champ qui, curieusement, prolonge le texte de Karl Kraus.

Il y a en premier lieu les bandes d'actualité diffusées dans les salles de cinéma de l'arrière où elles constituaient la principale attraction. Même si les manipulations existaient déjà avant 1914, l'engouement pour cette « culture visuelle de guerre » relevait d'une vraie croyance dans la neutralité et l'authenticité de l'image saisie mécaniquement, à la différence de formes d'information plus classiques comme la presse écrite.

En ce qui concerne le ministère des Beaux-arts, on a très tôt eu conscience de la nécessité de conserver des traces des conséquences de la guerre pour aider, une fois la paix revenue, à la reconstruction des villes et des monuments détruits, mais aussi pour constituer une source nouvelle pour les historiens du futur. Nous utiliserons aussi dans la pièce quelques images très dures tournées à des fins pédagogiques par le Service de santé des armées, ou d'autres, de la Direction des inventions, qui ont été réalisées dans une perspective expérimentale

et scientifique touchant tous les secteurs militaires (aviation, marine, armement...).

La fiction, très importante à l'époque, sera présente avec des extraits de films patriotiques aux scènes allégoriques. Le matériau documentaire n'échappe pas à la dimension humoristique et sarcastique à laquelle le soumet Kraus lui-même. Des extraits de films choisis s'intégreront ainsi parfaitement à l'esprit du spectacle par leur forme hybride, leur dimension théâtrale, voire abstraite. Loin de l'illustration, l'usage dynamique de ces images contemporaines permet de créer des raccords, des échos, des points d'achoppement avec le texte des *Derniers Jours de l'humanité* et le jeu des acteurs. Le montage sera en ce sens finalisé au moment du travail au plateau à partir d'une présélection que j'ai constituée en amont.

Vous êtes sensible à la dimension poétique de ces images du passé.

Le théâtre, comme le cinéma, parvient selon moi à un équilibre idéal entre la réflexion et l'émotion – émotion dont les historiens se sont longtemps méfiés et à laquelle je suis fortement attaché dans la transmission de l'histoire. À ce titre, mettre en scène des images anciennes me paraît déterminant. Cela tient en particulier à ce « goût de l'archive » évoqué par Arlette Farge, à un rapport au temps singulier qui surgit soudain face à un document papier, une gravure, une photographie, un bout de pellicule... Un choix important que nous avons fait avec David Lescot est de projeter ces vues filmées dans leurs cadrages originaux (le fameux format 4/3 que l'on a oublié avec la prédominance du 16/9^e) en conservant aussi leur durée. Ces images ont un piqué, un contraste merveilleux. Il faut savoir que la France, à la différence de l'Allemagne, a conservé les bobines originales en nitrate de cellulose à partir desquelles il est possible de faire de nouvelles copies. Retrouver la nature de la pellicule, avec parfois les perforations ou les dégradations, conserver les défauts dus à l'argentique, ne pas masquer les aspérités du temps, en renforce la poésie.

LA MISE EN SCÈNE DES IMAGES D'ARCHIVES

À la fin du texte de Kraus, où se succèdent diverses « apparitions » liées aux violences de la Première Guerre mondiale, nous montrerons des plans du film commandé par le Service cinématographique de l'armée et le banquier Albert Kahn intitulé *En dirigeable sur les champs de bataille*. Enregistré au début de l'année 1919, il montre la quasi-totalité du front occidental après la fin des combats, un paysage déserté, lunaire, une empreinte mobile unique des désastres de la guerre moderne. Il s'agissait de conserver une trace de ce « théâtre des hostilités », avant que les populations reviennent, la reconstruction des bâtiments et la remise en terre commencent. Si cette archive a pu servir de « preuve visuelle » pour réclamer, entre autres, des dommages de guerre auprès des vaincus, sa portée émotionnelle était d'autant plus forte qu'elle représentait pour les contemporains un véritable cimetière dans lequel reposaient les corps des centaines de milliers de disparus.

Loin de la toile de fond, le dispositif scénographique conçu par David Lescot met la présence des comédiens en scène en relation directe avec celle, fantomatique, des personnages, des objets et des paysages filmés. Renforçant l'écart, un dialogue s'instaure entre passé et présent ; l'esthétique de l'archive fait alors sens.

Vous travaillez en tant qu'historien sur les modes de représentation. Comment définissez-vous l'expression de « théâtre documentaire », qu'utilise souvent David Lescot ?

L'intérêt du spectacle vivant, ou de ce que j'appelle les écritures audiovisuelles de l'histoire, réside selon moi dans la réappropriation de matériaux documentaires, la façon dont on fait parler ces sources, dont on les met en dialogue en créant des chocs, des effets de correspondance, du sens. C'est une pratique, me semble-t-il, que l'on retrouve dans l'écriture et les mises en scène de David Lescot, qui travaille sur des faits authentiques (historiques ou actuels) à partir de documents, de la parole de témoins, avec parfois, comme chez Karl Kraus, beaucoup d'humour. Le terme « documentaire » peut être trompeur si l'on considère que ce théâtre, plus proche du réel, pourrait se passer de l'imaginaire et de l'expérimental. Au contraire, les éléments documentaires doivent y être au service de la part subjective du metteur en scène. Là est le rôle social de la création théâtrale, être un acteur du présent.

Entretien avec Laurent Véray,
réalisé par Chantal Hurault



LA COMÉDIE-FRANÇAISE EN TEMPS DE GUERRE (1914-1918)

Hormis une interruption de quatre mois en 1914, la Comédie-Française, premier théâtre national, continue à jouer pendant la Première Guerre mondiale avec des répercussions sur son fonctionnement et son répertoire soumis aux restrictions budgétaires, aux attentes du public et aux exigences de la censure.

LE FONCTIONNEMENT DU THÉÂTRE

Le spectacle continuera

« Dimanche 2 août 1914 : Mobilisation de l'armée française ». Moins de soixante spectateurs assistent à *La Nuit de décembre*, *Le Voyage de M. Perrichon* et *L'Anglais tel qu'on le parle*, en remplacement de *L'Ami Fritz* dont les décors n'ont pu être transportés, les chevaux étant réquisitionnés. Le lendemain, ordre est donné aux théâtres de fermer. Privés de leur salle et de l'autorisation d'accueillir et de soigner des blessés dans leurs locaux inadaptés, les Comédiens-Français – tenus de rester à disposition du théâtre – expriment leur solidarité en organisant des tournées dans les ambulances urbaines et en province tandis que, dans les ateliers, couturières et habilleuses confectionnent des habits destinés aux soldats. La réouverture des théâtres est autorisée le 23 novembre 1914 mais cette ordonnance inaugure une longue série d'autres prescriptions, supprimant ou rétablissant notamment les matinées, soirées et jours de relâche. En 1918, la menace sur Paris s'intensifie avec les raids d'avions allemands. La représentation du *Mariage de Figaro* (17 février) n'est pas perturbée mais il est bientôt demandé qu'en cas d'alerte, les spectateurs soient prévenus. Ils « pourront se mettre à l'abri s'ils le désirent. Le spectacle continuera ». En mars 1918, les spectateurs désertent les salles par crainte des canons à longue portée mais, pour le ministère de l'Intérieur, seules les attaques aériennes justifient l'interruption des représentations. Et cela se produit. Les spectateurs sont alors rejoints par les comédiens qui disent des vers ou chantent dans les caves de la Cour des Comptes. Malgré les risques, le gouvernement abandonne face aux protestations l'idée de supprimer les matinées.

L'austérité affichée

L'irrégularité des représentations et la baisse de la fréquentation font chuter les recettes en 1915 mais, sur les quatre années de guerre, l'équilibre financier est néanmoins préservé. Après une baisse du prix des places en matinée en 1914, l'ancien tarif est de nouveau en vigueur l'année suivante. L'effort porte sur les rétributions des auteurs avec lesquels la Comédie-Française est autorisée, « pour la durée de la guerre », à discuter leur rémunération, ainsi que, en 1915, sur les appointements du personnel et des comédiens. Comme le chauffage, l'éclairage est réduit au strict minimum. Le lustre n'est plus allumé. Avec l'interdiction des tenues de soirées « jusqu'à la fin de la guerre » au risque de se voir « vigoureusement refuser l'entrée » des quatre théâtres subventionnés, l'austérité est affichée.

Rendre le théâtre accessible aux soldats

Ces difficultés n'ont pas l'élan de générosité de la Troupe envers les soldats. Les officiers convalescents bénéficient, à chaque représentation depuis la réouverture, de la loge d'avant-scène offerte par le président de la République. Cinquante places sont également offertes par la Comédie-Française aux émigrés, militaires permissionnaires, etc. De même, dès la réouverture, les représentations « dans les divers établissements publics de spectacle » ne sont autorisées que s'il est « perçu un droit spécial au profit d'une ou plusieurs œuvres de bienfaisance [...] ». Le prélèvement spécifié dans l'arrêté d'autorisation ne pourra être moindre de 15% de la recette brute, y compris le droit des pauvres ». Baissé à 5%, il sera ensuite suspendu en 1915. La représentation d'*Horace*, lors de la réouverture le 6 décembre 1914, est ainsi donnée au bénéfice du Secours national et des réfugiés belges (7760 francs). Par la suite, en bénéficieront également les Œuvres de guerre, les Soldats aveugles, les Réfugiés de la Somme...

En plus de participer très régulièrement aux nombreuses représentations de bienfaisance données par les autres théâtres, les Comédiens-Français vont au plus près des champs de bataille, dans des zones sécurisées, pour distraire les soldats. L'Odéon, l'Opéra, l'Opéra-Comique et le Châtelet envoient eux aussi des artistes : le Théâtre aux Armées de la République, projet d'Émile Fabre du 9 février 1916, est la référence. Dans les hôpitaux et ambulances, les comédiens viennent soutenir le moral des troupes et des blessés sur des scènes réduites au strict minimum, en plein air ou dans des abris sommaires (granges, hangars...). Ce public, souvent peu familier du théâtre, a l'honneur d'entendre notamment Béatrix Dussane (qui se déplaça plus de cent fois) et Sarah Bernhardt (âgée de 72 ans) chanter et jouer des comédies, privilégiant le rire aux vers patriotiques et aux tragédies complexes.

« LE RIRE DE MOLIÈRE ET L'ENTHOUSIASME DES HYMNES PATRIOTIQUES »

La censure

Le programme des théâtres qui rouvrent à partir de 1914 est soumis au visa de la préfecture de police. Ainsi *Coup d'aile* est annulé, son auteur François de Curel refusant de souscrire aux changements que le préfet de police exigeait. Une pièce maintenue est susceptible d'avoir subi quelques retouches, notamment pour bannir toute référence à l'Allemagne et proposer d'étonnantes analogies : « Un livre allemand » devient « un livre plaisant », et la « bonne Allemagne » est reléguée en faveur de « Loin d'ici, loin de tous » (*Ruy Blas*, II, 1). En 1916, Émile Mas déplore ces « coupures de guerre » dans *Mademoiselle de La Seiglière* : « N'est-ce pas de l'enfantillage [...] au troisième acte, d'empêcher Hélène de dire à Bernard : "La guerre est finie, on ne la recommencera pas pour vous" ? »

LA COMÉDIE-FRANÇAISE EN TEMPS DE GUERRE (1914-1918)

Le patriotisme

Certes, au début de la guerre, le public manifeste son patriotisme. La salle est comble pour applaudir *Horace*. « Un seul vers, dans le début, a fait oublier un instant Rome pour Paris et a rappelé la guerre [...]. Une sorte de frémissement a passé dans la salle et s'est achevée en applaudissements ». Le public réagit souvent aux tirades qui prennent une résonance particulière pendant le conflit. Les effets peuvent être radicaux, comme en 1915 avec la suppression du quatrième acte de *Colette Baudouche* à l'issue de la répétition générale, en présence du président de la République. Pris de sympathie pour le personnage, les spectateurs « se sont rappelés que ce Guguusse était tout de même allemand. Ils se sont repris pendant l'entr'acte [...]. Le patriotisme du poulailler n'est pas toujours le plus éclairé ni le plus intéressant. Mais il correspondait à un sentiment commun. »

Les titres des nombreuses fables et poésies récitées cette même année lors d'intermèdes littéraires sont éloquentes : *Hymne à la France*, *L'Ode au drapeau*, *L'Autel de la Patrie*, *Va, brancardier*, *Enfants de la guerre*, *Le Canon et la cloche*... Les pièces patriotiques, telles que *La Fille de Roland*, *Patrie* ou *L'Ami Fritz* remportent un grand succès et la *Marseillaise* – en plus d'autres chants – est plus d'une fois entonnée.

Se divertir

Mais à partir de 1916, l'expression du patriotisme s'estompe face au répertoire classique et au retour des textes intégraux. Les « oiseaux d'Allemagne » supprimés en 1915 dans *Ruy Blas* sont rétablis sans que « personne ne bronche » dans la salle remplie de permissionnaires. Quant à la matinée consacrée à *L'Œuvre des poètes français tombés à l'ennemi* (1917), elle se déroule devant un public « très clairsemé » qui veut désormais se distraire. Les meilleures recettes témoignent de l'évolution de son attente : *Un caprice* et *L'Ami Fritz* (1914), *Patrie* (1915), puis *Le Bourgeois gentilhomme* (1917), *Socrate et sa femme*, *La Cloche*, *D'un jour à l'autre* (1918), *Amoureuses*, et poésies à l'occasion de la signature de l'armistice (1918). Molière demeure l'auteur le plus joué pendant ces quatre années au cours desquelles une vingtaine de drames et comédies furent représentés pour la première fois, dont *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo (1918).

La Troupe

Ce répertoire est servi par une troupe perturbée par la guerre qui affecte aussi leur administrateur. Albert Carré, lieutenant-colonel de réserve, doit rejoindre l'armée jusqu'en 1915, avant d'être remplacé « pour la durée de la guerre » par Émile Fabre. Outre une quarantaine de membres du personnel, une dizaine de comédiens sont mobilisés. Les pensionnaires Reynal et Fontaine sont tués. Mais la vie de la troupe continue irrémédiablement. En 1916, la vieillesse emporte le grand Mounet-Sully. Édouard de Max et Marie-Thérèse Piérat sont engagés en 1915 et 1917.

Quand vient enfin le temps de la paix, Émile Fabre invoque les poètes, les 11 et 12 novembre 1918, Salle Richelieu : « Tous les drapeaux sont confondus dans l'immense palpitation de la Victoire ! Dormez en paix sous ses ailes éployées, Molière, Corneille, Racine, Voltaire, Victor Hugo ! ».

Florence Thomas
archiviste-documentaliste à la Comédie-Française

BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE



ALWYNE DE DARDEL scénographie

Après une formation à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris et à l'Institut supérieur de peinture Van der Kelen-Logelain à Bruxelles, Alwyne de Dardel devient responsable de l'atelier de décoration du Théâtre Nanterre-Amandiers et y travaille depuis 1985.

Elle crée les scénographies des spectacles de David Lescot depuis 2002, notamment au théâtre celles de *L'Association*, *L'Amélioration*, *Un homme en faillite*, *L'Européenne*, *Le Système de Ponzi*, *Nos occupations*, *Les Glaciers grondants*, et à l'opéra de *The Rake's Progress*, *Il Mondo della luna* et *La Finta giardiniera*. Elle réalise également des scénographies pour les metteurs en scène Anne Torrès (*Lucrece Borgia* de Victor Hugo, 2000 ; *Le Prince de Machiavel*, 2001), Ingrid Wantoch Rekowski (*La Chose effroyable dans l'oreille de V*, 1999) et Jean-Pierre Vincent (*Pièces de guerre* d'Edward Bond, 1999). En 2010, l'Opéra-Comique lui commande la création d'une toile peinte pour son rideau de fer.

Enfin, Alwyne de Dardel enseigne depuis 1995 les techniques picturales et de décoration théâtrale aux élèves scénographes de l'Ensatt à Paris puis à Lyon. Elle enseigne également depuis 1994 au TNS à Strasbourg et à l'Isadac à Rabat de 2002 à 2007.

SYLVETTE DEQUEST

costumes

Sylvette Dequest crée les costumes de nombreuses mises en scène de Julie Brochen, pour le théâtre et l'opéra. Elle travaille également avec les metteurs en scène Pierre Diot, Philippe Lanton, Jean-Claude Gallotta, Omar Porras, Jean-Claude Penchenat, Hélène Delavault et Jean-Claude Durand, Lukas Hemleb, Claude Guerre, Bruno Boulzaguet, Jean-Pierre Davernon, François Verret, Mitia Fodotenko, Brigitte Seth et Roser Montilló Guberna (Compagnie Toujours après minuit), Sandy Ouvrier, Thomas Jolly ainsi qu'avec la compagnie LMNO.

Elle crée les costumes des productions de David Lescot pour le théâtre et l'opéra depuis 2007.



LAÏS FOULC lumières

Licenciée en arts du spectacle (université Paris Ouest Nanterre La Défense), Laïs Foulc s'est formée à la lumière à l'école du Théâtre national de Strasbourg.

Régisseuse générale pour le Festival d'Avignon où elle a débuté à la régie lumières, elle éclaire les spectacles de Mirabelle Rousseau et la compagnie T.O.C. depuis

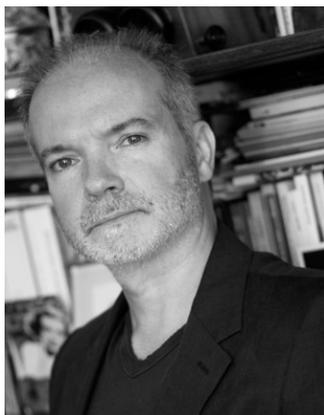
plus de dix ans (*Le Précepteur* de Jacob Lenz, *Turandot ou le Congrès des blanchisseurs* de Brecht, *Ma Langue* de Christophe Tarkos, et dernièrement *Iris* de Jean-Patrick Manchette). Elle travaille avec la chorégraphe Robyn Orlin sur plusieurs spectacles présentés au Théâtre de la Ville, au Théâtre de la Bastille, au Festival d'Avignon et sur sa prochaine création au Festival Montpellier Danse 2016. Dernièrement, elle crée les lumières pour Antoine Lemaire (*Si tu veux pleurer, prends mes yeux* d'après Shakespeare et *Adolphe* d'après Benjamin Constant), Antoine Colnot (*le spectacle jeune public La petite fille qui avait perdu son cœur*) et met en lumière *Cochlea* et *Anima* de Maguelone Vidal et Eva Vallejo, *Cascades*, duo chorégraphié de Cécile Loyer et Joëlle Léandre au Centre national de la danse. Elle réalise les créations lumières et scénographiques de l'Orchestre national de Jazz dirigé par Olivier Benoit.

En tant qu'éclairagiste, elle collabore avec les artistes Karima El Kharraze, Scali Delpeyrat, Hassane Kouyaté, Blandine Savetier, Aurélia Guillet, D' de Kabal, Mathieu Bauer, Benoit Résillot, Alexandre Zeff, Yves Adler, Valérie Joly et Philippe Dormoy ainsi qu'avec Émilie Rousset à la Comédie de Reims.

Parallèlement, elle enseigne à l'Université Paris Ouest-Nanterre La Défense, ainsi qu'au TNS.

Laïs Foulc collabore avec David Lescot depuis plusieurs années, d'abord en tant que régisseuse lumière, puis assistante à la mise en scène et enfin éclairagiste, signant la création lumières de *Ceux qui restent*, *Nos occupations*, *Les Jeunes*, *La Commission centrale de l'enfance* et *L'Amélioration*.

BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE



LAURENT VÉRAY

conseiller artistique aux images d'archives

Professeur à l'université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Laurent Véray, est historien du cinéma, spécialiste de la période 1914-1918 et du cinéma français de l'entre-deux-guerres. Ses travaux portent sur les écritures audiovisuelles de l'Histoire et la problématique de la

reprise des images et des nouveaux usages des archives. Il a été président de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC) et, depuis 2009, est directeur artistique du Festival du film de Compiègne. Il a publié, entre autres, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire* (Ramsay) et *Les Images d'archives face à l'histoire* (Scérén/CNDP) et dirigé plusieurs ouvrages collectifs, notamment *Marcel L'Herbier. L'Art du cinéma* (AFRHC). Il a codirigé avec David Lescot *Les Mises en scène de la guerre au XX^e siècle. Théâtre et cinéma* (Nouveau Monde édition) et *Une guerre qui n'en finit pas, 1914-2008, à l'écran et sur scène* (avec Christophe Gauthier, Éditions Complexe).



CHARLOTTE LAGRANGE

collaboration artistique

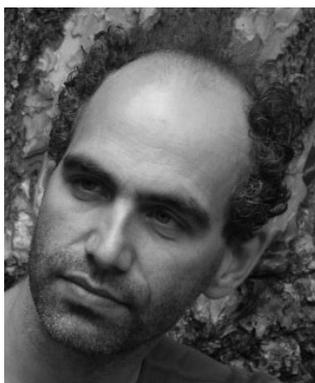
Metteuse en scène et dramaturge, Charlotte Lagrange s'est formée à l'école du TNS, après des études de philosophie à la Sorbonne. Ses premières créations sont adaptées de textes pré-existants, *L'Âge des poissons*, d'après *Jeunesse sans dieu* d'Ödön von Horváth et *On*

n'est pas là pour disparaître, adapté d'Olivia Rosenthal. En tant qu'auteure et metteuse en scène, elle crée en 2015 un spectacle sur l'héritage des dettes, *Aux suivants*, et écrit et met en scène en collaboration avec une artiste circassienne un spectacle pour enfants, *Je suis nombreuse*. Charlotte Lagrange est la collaboratrice artistique de metteurs en scène travaillant sur les écritures contemporaines ou d'auteurs-metteurs en scène. Elle travaille avec David Lescot (*Les Jeunes et Nos occupations*), Laurent Vacher (*Série B, Lost in the supermarket* de Philippe Malone, *En attendant Godot* de Beckett), Arnaud Meunier (*Chapitres de la chute* et *Femme non-rééduquée* de Stefano Massini), Joël Jouanneau (*Le Naufragé* d'après Thomas Bernhard). Elle sera cette saison dramaturge sur *The Gap*, projet entre l'École supérieure d'art dramatique de la Comédie de Saint-Étienne et CalArts (California Institute of the Arts), ainsi que sur *Cris Sourds* de D' de Kabal.

SERGE MEYER

vidéo

Issus des arts plastiques, Serge Meyer travaille sur des dispositifs vidéo innovants notamment pour David Lescot, le chorégraphe Paco Dècina et pour diverses productions de musique de chambre. Il crée plusieurs formations sur l'image notamment à l'École des Arts et Métiers. Il est le fondateur du studio de création, Et même si.



DAMIEN LEHMAN

piano

Pianiste, chef de chant et compositeur, Damien Lehman est diplômé du Conservatoire national supérieur de musique (direction de chant) où il enseigne le répertoire lyrique, et titulaire du certificat d'aptitude. Il s'est formé en piano, musique de chambre, accompagnement

au piano, harmonie, contrepoint, fugue et orchestration dans les conservatoires de Toulouse, Rueil-Malmaison, La Courneuve puis Paris. Durant cette période de formation, il participe à de nombreuses master-class, notamment avec Gary Hoffman, Gérard Poulet, Alain Moglia, Noelle Barker, Walter Berry, Régine Crespin, Christiane Eda-Pierre, Claudio Desderi, Jane Berbié, dans un large répertoire allant de Mozart à Glück, Stravinsky, Berlioz, Britten, Verdi ou Offenbach. Son activité de chef de chant s'est développée auprès de chefs d'orchestre tels Michel Laplénie, Amine Kouider, Jean-Walter Audoly, Olivier Reboul, Oswald Sallaberger, Marc Soustrot, Alain Altinoglu, Georges Prêtre, Antonello Alemandi, Emmanuel Villaume, et de metteurs en scène tels Guy Coutance, Petrika Ionesco, Lukas Hemleb, Mireille Laroche, Jean-Claude Fall, Caïo Gaiarsa, Jean Jourdeuil. Il collabore régulièrement avec le Théâtre du Châtelet. Il poursuit une activité de concertiste, se produit en soliste, musique de chambre ou duo piano-chant (avec Nathalie Manfrino, Delphine Haidant, Magali Léger, Jacques-Greg Belobo...) en France et à l'étranger.

Damien Lehman compose depuis l'âge de 15 ans, pour le piano principalement ainsi que des formations de chambre et pour la voix. Sa *Fugue III* est créée par Bertrand Chamayou au Festival des Journées Phénix dirigées par Jean-François Zygel. Pour le cinéma, il compose et interprète la bande originale de *Grossesse nerveuse* de Maxime Sassier. Il crée de nombreuses musiques de scène, avec David Lescot, Guy Freixe, Jean-Louis Benoit, Adrien de Blanzay, Jean Jourdeuil ou encore Olivier Py. L'Orchestre régional Avignon-Provence lui a commandé un poème symphonique avec récitant, *Ali Baba et les quarante voleurs* (2014). Son langage musical intègre des éléments empruntés à la tradition iranienne, dont il pratique la principale percussion : le zarb.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS



SYLVIA BERGÉ

Entrée à la Comédie-Française le 1^{er} décembre 1988, Sylvia Bergé en devient la 496^e sociétaire le 1^{er} janvier 1998. Elle joue actuellement le rôle de Prudencia dans *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca mise en scène par Lilo Baur (reprise en alternance Salle Richelieu jusqu'au 6 janvier), celui de la Mère dans *Le Loup* de Marcel Aymé mis en scène par Véronique Vella (reprise au Studio-Théâtre jusqu'au 3 janvier) et les rôles de la Marquise, enfant, poète, Cadet, précieuse, Soeur Claire dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand mis en scène par Denis Podalydès (reprise en alternance Salle Richelieu du 23 décembre au 3 avril). Elle a interprété Warwara Mikhaïlovna dans *Les Estivants* de Maxime Gorki mis en scène par Gérard Desarthe ; elle a chanté dans le *Cabaret Barbara* dirigé par Béatrice Agenin et Benoit Urbain ainsi que dans le *Cabaret Georges Brassens* dirigé par Thierry Hancisse. Elle a interprété Vénus dans *Psyché* de Molière mise en scène par Véronique Vella, Warda dans *Rituel pour une métamorphose* de Saadallah Wannous mis en scène par Sulayman Al-Bassam, la Femme dans *La Noce* de Bertolt Brecht mise en scène par Isabel Osthues, la Nuit dans *Amphitryon* de Molière mis en scène par Jacques Vincey, Jenny-la-Bordelière dans *L'Opéra de quat'sous* de Brecht mis en scène par Laurent Pelly, Belle Espérance dans *Les Oiseaux* d'Aristophane mis en scène par Alfredo Arias, Anita dans *Le Voyage de monsieur Perrichon* d'Eugène Labiche et Édouard Martin mis en scène par Julie Brochen, la Sage-Femme dans *Figaro divorce* d'Ödön von Horváth mis en scène par Jacques Lassalle, Bess dans *L'Ordinaire* de Michel Vinaver mis en scène par Michel Vinaver et Gilone Brun.

Sylvia Bergé a mis en scène le cabaret *Quatre femmes et un piano* ; elle a conçu, interprété et dirigé *Le Cabaret des mers* et a chanté dans *Chansons déconseillées* et *Nos plus belles chansons*, cabarets dirigés par Philippe Meyer. Elle a également créé *Le Testament de Vanda* de Jean-Pierre Siméon dans le cadre d'une Carte blanche au Théâtre du Vieux-Colombier. En 2012, elle a eu la responsabilité artistique de la Soirée Jean-Jacques Rousseau au Théâtre éphémère et a proposé une Lecture des sens avec le chef du Chamarré-Montmartre Antoine Heerah au Studio-Théâtre.



BRUNO RAFFAELLI

Entré à la Comédie-Française le 17 décembre 1994, Bruno Raffaelli est nommé 500^e sociétaire le 1^{er} janvier 1998.

Il interprète actuellement le rôle de Simon dans *Les Rustres* de Goldoni mis en scène par Jean-Louis Benoit (Théâtre du Vieux-Colombier, jusqu'au 10 janvier). Il a interprété Semione Semionovitch Doublepoint dans *Les Estivants* de Maxime Gorki mis en scène par Gérard Desarthe, Créon dans *Antigone* de Jean Anouilh mise en scène par Marc Paquien, Don Ruy Gomez de Silva dans *Hernani* de Victor Hugo mis en scène par Nicolas Lormeau, Fulgenzio dans *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni mise en scène par Alain Françon, Carbon de Castel-Jaloux, Jodelet, Précieux dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand mis en scène par Denis Podalydès (reprise en alternance Salle Richelieu du 23 décembre au 3 avril), Ivan Romanovitch Tcheboutykyne dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov mises en scène par Alain Françon, Agamemnon dans *Troïlus et Cressida* de Shakespeare mis en scène par Jean-Yves Ruf, le dix-septième siècle dans *Une histoire de la Comédie-Française*, spectacle écrit par Christophe Barbier et mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, Bartholo dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais mis en scène par Christophe Rauck, Jonathan Peachum dans *L'Opéra de quat'sous* de Brecht mis en scène par Laurent Pelly, Sir John Falstaff dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare mises en scène par Andrés Lima, le Comte Almaviva dans *Figaro divorce* d'Ödön von Horváth mis en scène par Jacques Lassalle, Sganarelle dans *Le Mariage forcé* de Molière mis en scène par Pierre Pradinas, Arsace, Phénice et Paulin dans *Bérénice* de Jean Racine mise en scène, dispositif scénique et chorégraphique de Faustin Linyekula, un pédagogue et un lord dans *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare mise en scène par Oskaras Koršunovas, Adrien dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, Jérôme dans *Les Temps difficiles* d'Édouard Bourdet mis en scène par Jean-Claude Berutti, Cliton dans *Le menteur* de Corneille mis en scène par Jean-Louis Benoit, Monsieur Diafoirus dans *Le Malade imaginaire* de Molière mis en scène par Claude Stratz, le rôle-titre dans *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière mis en scène par Philippe Adrien.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS



DENIS PODALYDÈS

Entré à la Comédie-Française le 27 janvier 1997, Denis Podalydès est nommé 505^e sociétaire le 1^{er} janvier 2000.

Il a interprété dernièrement Robert dans *Trahisons* de Harold Pinter mises en scène par Frédéric Béliet-Garcia, Hamlet dans *La Tragédie d'Hamlet* de Shakespeare mise en scène par Dan Jemmett, Abdallah et Cheikh Muhammad dans *Rituel pour une métamorphose* de Saadallah Wannous mis en scène par Sulyaman Al-Bassam, Harpagon dans *L'Avare* de Molière mis en scène par Catherine Hiegel, Monsieur Diafoirus et Monsieur Purgon dans *Le Malade imaginaire* de Molière mis en scène par Claude Stratz, Alidor dans *La Place Royale* de Corneille mise en scène par Anne-Laure Liégeois, Calogero Di Spelta dans *La Grande Magie* d'Eduardo De Filippo mise en scène par Dan Jemmett, Matamore dans *L'Illusion comique* de Corneille mise en scène par Galin Stoev, Montfleury, Pâtissier, Cadet, Précieux dans sa propre mise en scène de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand (reprise en alternance Salle Richelieu 23 décembre au 3 avril).

Il a également mis en scène *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo (reprise en alternance Salle Richelieu du 22 janvier au 30 avril), *Fantasio* de Musset et *Ce que j'appelle oublié* de Laurent Mauvignier (reprise au Studio-Théâtre du 16 au 25 mars, dans le cadre de la série *Singulis* – quatre monologues).

Parallèlement à son activité à la Comédie-Française, il a entre autres tourné sous les directions de Bruno Podalydès, Arnaud Desplechin, Bertrand Tavernier, Emmanuel Bourdieu, François Dupeyron, Michel Deville, Xavier Durringer, Alain Resnais, Noémie Lvovsky, Diane Kurys. Il a mis en scène *L'Homme qui se hait*, *Tout mon possible*, *Je crois ?*, *Le Mental de l'équipe* d'Emmanuel Bourdieu, *Le Cas Jekyll* de Christine Montalbetti, *Don Pasquale* de Gaetano Donizetti, *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, *Les Méfaits du tabac* d'Anton Tchekhov, *La Clémence de Titus* de Mozart et *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck.

Il a publié *Scènes de la vie d'acteur* en 2006, *Voix off* en 2008, *La Peur matamore* en 2010, *Fuir Pénélope* en 2013.

Molière de la Révélation théâtrale en 1999 pour son rôle dans *Le Revizor* de Gogol mis en scène par Jean-Louis Benoit, il a reçu celui du Metteur en scène en 2007 pour *Cyrano de Bergerac*.



PAULINE CLÉMENT

Née en 1986, Pauline Clément intègre la troupe de la Comédie-Française le 8 décembre 2015.

Elle se forme au cours Florent, au Conservatoire du VIII^e arrondissement de Paris et à l'École du Studio d'Asnières. Elle intègre le Conservatoire national supérieur d'art dramatique en 2011, où elle travaille avec Gérard Desarthe, Laurent Natrella, Caroline Marcadé, Yvo Mentens... À sa sortie en 2014, elle joue dans *Berliner Mauer : vestiges*, une création collective mise en scène par Jade Herbulot et Julie Bertin et dans *Comme la lune*, seul en scène écrit et mis en scène par Bertrand Usclat. Elle joue également sous la direction de Louise Lévêque (*Pantagruel*, *le Banquet Spectacle* d'après Rabelais, *Les salamandres dansent* d'après des textes de Marina Tsvetaeva, *L'Urfaust* de Goethe), d'Eugénie de Bohent (*Les quatre filles du docteur Tchekhov*), de Sophie Engel (*Visages connus, sentiments mêlés* de Botho Strauss), de Frédéric Losseroy (*La Ballade de Jack et Jane*) et d'Elise Lhomeau (*Le Rêve d'un homme ridicule* de Dostoïevski). Elle tourne dans deux courts métrages de Guillaume Cremonese, *Amer* et *Partie fine*, et fait partie du collectif d'humoristes Yes Vous Aime visible sur Internet et sur France 4.

INFORMATIONS PRATIQUES

THÉÂTRE DU VIEUX-COLOMBIER

21 rue du Vieux-Colombier
Paris 6^e

DU 27 JANVIER AU 28 FÉVRIER 2016

20h30 du mercredi au samedi

15h les dimanches

19h les mardis

RÉSERVATIONS

du mardi au samedi 11h-13h30 et 14h30-18h
aux guichets, par téléphone au 01 44 58 15 15
par Internet sur www.comedie-francaise.fr

PRIX DES PLACES

de 9€ à 31€

CONTACT PRESSE

Marine Faye

01 44 39 87 18

marine.faye@comedie-francaise.org

www.comedie-francaise.fr

Suivez l'actualité de la Comédie-Française

 [comedie.francaise.official](https://www.facebook.com/comedie.francaise.official)

 [@ComedieFr](https://twitter.com/ComedieFr)

LES DERNIERS JOURS DE HUMANITÉ

Karl Kraus

27 janv >
28 fév

Conception et mise en scène
David Lescot

Traduction
Jean-Louis Besson
et Heinz Schwarzingger

Collaboration artistique
Charlotte Lagrange

Scénographie
Alwyne de Dardel

Avec
Sylvia Bergé

Costumes
Bruno Raffaelli

Lumières
Sylvette Dequest

Denis Podalydès

Conseil artistique
aux images d'archives
Laurent Véray

Damien Lehman

Piano

COMÉDIE-FRANÇAISE
VIEUX-COLOMBIER

Réervations 01 44 58 15 15 - comedie-francaise.fr

L'ECPAD, agence d'images de la Défense depuis 1915, a fourni plus de 30 minutes d'archives cinématographiques et a participé au montage audiovisuel réalisé par Laurent Véray.

Le CNC a assuré d'après les supports originaux la numérisation des films et des archives cinématographiques ayant permis la réalisation du montage audiovisuel du spectacle.

Les photogrammes reproduits ici correspondent à une première sélection des films prévus par Laurent Véray pour le spectacle.

Page 12 : *L'Aviation française sur le front* (1915) - collection et restauration CNC

Page 13 : [Fabrication des munitions et du matériel de guerre] (1916) - collection et restauration CNC

Page 14 : *Les Enfants de France pendant la guerre* d'Henri Desfontaines (1918) - collection et restauration ECPAD

et *En dirigeable sur les champs de bataille* (1919) - collection Musée Albert Kahn, restauration CNC

Crédits

Couverture et pages 4, 5, 6, 11 : photos de répétition © Christophe Raynaud de Lage

David Lescot : page 6 © Dante Desarthe

Portraits des comédiens : pages 19, 20 © Stéphane Lavoué