

Hop là, NOUS vivons !

de Ernst Toller

Mise en scène

Christophe Perton

Du 15 au 19 janvier 2008



Hop là, nous vivons !

de Ernst Toller, mise en scène
Christophe Perton

Montage de **Christophe Perton**, à partir de la traduction de **César Gattegno** et **Béatrice Perregaux**; assistante à la mise en scène **Aurélie Édeline**;
conception, réalisation vidéo **Bruno Geslin** et **Clément Martin**;
lumières **Thierry Opigez**; son **Frédéric Bühl**; création costumes **Paola Mulone**;
scénographie d'après un projet de **Malgorzata Szezesniak**;
assistanat, maquettes et suivi **Diane Thibault**; création maquillage **Véronique Désir**;
création masques **Cécilia Delestre**; dramaturge **Pauline Sales**;
relecture de la traduction **Sylvia Berutti**; couturières **Patricia Depetiville**,
Dominique Fournier; construction du décor **Ateliers du TNP - Villeurbanne**

Avec

Gauthier Baillot Karl Thomas

Yves Barbaut* Professeur Ludin; Un inconnu

Juliette Delfau* Lotte Kilmann

Aurélie Édeline Barbara Stilzer; L'associé banquier

Ali Esmili* L'étudiant; L'huissier; Un policier

Vincent Garanger* Wilhelm Kilmann

En cours de distribution; Comte Lande; Le Juge

Pauline Moulène* Éva Berg

Anthony Paliotti Rand; Le Banquier; Un policier

Nicolas Pirson Toller; Baron Friedrich; Un ouvrier; Un policier

Samuel Theis Le serveur; Le gardien d'asile; Un policier

Claire Wauthion Madame Meller

Olivier Werner Albert Kroll; Le Télégraphiste

*comédiens de la troupe permanente de la Comédie de Valence

Production **Comédie de Valence, CDN Drôme-Ardèche.**

Coproduction **La Comédie de Genève, Théâtre de la Ville - Paris,**

Théâtre National Populaire - Villeurbanne.

Avec le soutien de **Pro Helvetia** et la participation artistique de **l'ENSATT**

Durée du spectacle: 2 h 35

À propos de Hop là nous vivons !

C'est la première pièce que j'ai écrite « en liberté ». C'est à nouveau le choc d'un homme qui veut à tout prix réaliser l'absolu dès aujourd'hui, avec les énergies de l'époque, avec ses contemporains, parmi lesquels certains renoncent à agir, par faiblesse, par trahison, par lâcheté, alors que d'autres engagent leur force, leur foi, leur courage pour atteindre ce but dans l'avenir. Karl Thomas ne comprend ni les uns ni les autres, considère leurs actes et leurs motifs comme équivalents, et succombe. De nos jours, plusieurs critiques et spectateurs, éloignés de l'art véritable par la mode américaine infantile du *happy end*, exigent de l'auteur dramatique ce qui n'est pas sa tâche – qu'il termine sa pièce par ces dictons naïfs que nos parents faisaient peindre sur des coussinets, des assiettes, des insignes, du genre: « Sois toujours honnête et fidèle », « Ignore ce que les autres font, occupe-toi de tes oignons », « Porte le soleil dans ton cœur », ou, comme Durus l'écrivait dans le numéro 134 du Drapeau rouge (année 1934): « Allons avec l'air vivifiant de la lutte des classes dans l'air vivifiant de la nature. » Les fonctionnaires du culte prolétaire et les critiques feuilletonistes des journaux capitalistes, que leur mauvaise conscience et leur désir éternel de passer dans toutes les rubriques du journal rendent plus exigeants en matière de révolution que ceux qui agissent en révolutionnaires, jugèrent que la fin de la pièce (qui, dans la vie réelle, s'est produite plusieurs fois et se reproduira encore) n'est pas « révolutionnaire » parce qu'elle ne comporte pas de petits pamphlets moraux ni d'appels du genre: « Vive la ligne politique n° 73! ».

Aujourd'hui je regrette d'avoir, sous l'influence d'une mode, modifié la conception de l'œuvre originale pour complaire au metteur en scène. La forme vers laquelle elle tendait à l'origine était plus forte que celle qui fut montrée. C'est moi seul qui en porte la responsabilité, mais j'ai compris la leçon, et je préfère aujourd'hui que le metteur en scène tire trop peu d'une œuvre plutôt que d'en rajouter. D'ailleurs, Piscator n'a vraiment aucun motif de se plaindre de moi et de mon style, comme il le fait dans *Le Théâtre politique* 4.

Lorsque nous avons adapté la pièce, trois fins me paraissaient possibles, mais en aucun cas le « retour en prison de plein gré » que ce livre m'attribue sans scrupule. Dans la première version, Thomas, désespéré face au monde de 1927, court dans un asile voir un psychiatre et s'aperçoit, lors de son entretien avec le médecin, qu'il existe deux genres de fous dangereux, les uns enfermés dans des cellules, les autres, politiciens et militaires, se déchaînant contre l'humanité. Alors, il comprend ses anciens camarades qui mènent pour l'idée une lutte tenace de tous les jours, il veut quitter l'asile d'aliénés; mais parce qu'il a compris, parce qu'il a, face à la réalité, acquis le comportement d'un homme mature, le fonctionnaire psychiatrique ne le laisse plus partir, sous prétexte que c'est maintenant seulement qu'il est devenu un « danger public »; auparavant, il n'était qu'un « rêveur gênant. »

Ernst Toller

Ernst Toller 1893–1939

Il élabore un théâtre où la révolution politique ne se conçoit pas sans la transformation intérieure des individus. Une dénonciation farouche de la guerre. Né en Prusse Orientale en 1893, Ernst Toller fut l'une des figures de proue de l'expressionnisme politique. Engagé volontaire en 1914, démobilisé à l'automne 1916, il milita dès 1917 pour la paix et défendit un socialisme non autoritaire. Il participa à l'éphémère République des Conseils de Munich (avril 1919), en présida même pour un temps, contre son gré, le Conseil Central Provisoire, et fut, après sa chute, condamné à cinq ans de forteresse. C'est en détention qu'il écrivit ses six premiers drames politiques, dont *L'Homme et la masse*, 1920, et *Hinkemann*, 1922, ainsi que trois recueils de poèmes.

Dès ses débuts, *La Conversion*, 1918, le théâtre de Toller se caractérise par un messianisme politique et un idéalisme humaniste, dont Brecht se distancera nettement. En son centre se trouve posée la question de la légitimité de la violence politique. C'est elle que dramatise *L'Homme et la masse*, pièce en sept tableaux alternativement réels et oniriques, où, par l'intermédiaire de deux personnages quasiment abstraits, « La femme » et « L'homme sans nom », s'affrontent l'utopie de la non-violence et l'idéologie doctrinaire de la violence, dans une langue qui tend souvent à l'emphatique.

Bien que tranchés en faveur d'une position proche du socialisme libertaire utopique, le conflit entre idéal et action et le débat sur le rapport entre individu et masse dans la société future s'inscrivent dans une vision pessimiste de l'Histoire. *Hinkemann*, le quatrième drame de Toller, repose également sur cette tension entre « Principe Espérance » et « lucidité du désespoir ». C'est une véritable tragédie du désenchantement révolutionnaire. Hinkemann, que l'Histoire a émasculé par balle sur le champ de bataille, puis abandonné à un destin de sous-prolétaire sous la République, ne voit plus aucune possibilité d'accomplissement personnel, pas plus qu'il ne croit à la révolution et à la possibilité d'un monde meilleur : « Il y a des hommes auxquels aucun État, aucune société, aucune famille et aucune communauté ne peut apporter le bonheur. Là où vos remèdes ne servent plus à rien, notre détresse ne fait que commencer. »

La souffrance individuelle ne peut être rédimée et la pièce, qui oscille constamment entre allégorie et réalisme critique, se conclut sur le double suicide de Hinkemann et de sa femme..., ne laissant d'espoir révolutionnaire qu'utopique.

Libéré le 15 juillet 1924, Toller poursuivit une intense carrière d'agitateur. De meetings en congrès, d'articles de presse en émissions de radio, il ne cessa de combattre l'ascension du nazisme et de prêcher pour une révolution de la société et des mentalités. Contraint à l'exil en 1933, Toller, dont les livres furent brûlés le 10 mai, partit pour Londres puis New York, où il se suicida le 22 mai 1939.

C'est en exil que les pièces présentées dans le second volume, *Plus jamais la paix!*, 1936, et *Pasteur Hall*, 1939, virent le jour. Elles ont toutes deux pour objet explicite la dictature hitlérienne, mais la traitent sous des formes antithétiques : la satire féerique et le drame. Dans la première, qui frise parfois la comédie musicale avec ses *songs* et son ambiance de conte, un pari s'engage dans le Ciel entre Napoléon et saint François sur la nature profonde de l'homme. Réussissant à déclencher une guerre sur la terre, le cynisme de Napoléon semble d'abord l'emporter sur l'espoir messianique de saint François. Mais c'est, au final l'idéal de paix qui triomphe.

Pasteur Hall, la dernière pièce de Toller, fait contraste à la tonalité burlesque de la précédente. Elle renoue avec le drame de conversion en mettant en scène la lutte d'un pasteur contre le régime nazi et sa conviction en la puissance de l'esprit : « Ils vont te tuer ! Je vivrai malgré cela. Ce sera comme un feu, aucun pouvoir ne l'éteindra... ils trouveront la force de suivre mon exemple. »

L'idéalisme expressionniste semble intact dans cette pièce qui, pour sacrifier parfois la clarté de l'analyse à l'effet pathétique, ne paraît pas douter de la victoire finale de la raison sensible sur la barbarie. On ne saurait trop conseiller, en ces temps troublés par l'esprit guerrier, de lire le théâtre de Toller, pour son appel au pacifisme et à la transformation nécessaire de l'humanité.

Article paru dans *Le Matricule des Anges* n°44, mai à juillet 2003

Autour de la mise en scène

Ariel Meyer-McLeod Vous avez monté de nombreux auteurs allemands, Büchner, Kroetz, von Hovarth, Handke, auteurs connus en France. Par contre, on ne connaît quasiment pas Ernst Toller qui fut pourtant aussi célèbre que Brecht durant les années 20 en Allemagne. Qu'est-ce qui vous a attiré chez cet auteur et plus particulièrement dans cette pièce *Hop là, nous vivons!* ?

Christophe Perton J'ai découvert Ernst Toller au travers d'une autobiographie, *Une jeunesse en Allemagne*, un livre publié à l'Âge d'Homme, qui n'est plus disponible aujourd'hui. Voilà un livre que l'on devrait rendre obligatoire à l'école. Toller était un homme rempli d'une foi, d'une énergie et d'une vision aiguës, une sorte de résistant avant l'heure, résistant à la montée du fascisme mais aussi ardent défenseur d'une véritable idée de ce que pourrait être une Europe humaniste. Toller a sans cesse mêlé la lutte politique à une lutte poétique, son travail d'écrivain à son engagement dans la République. J'ai été extrêmement frappé par la force, la virulence, l'audace de ce jeune homme qui écrit, le jour où les nazis brûlaient ses livres sur une place publique : « J'ai trente ans, mes cheveux deviennent gris, je ne suis pas fatigué. » Je me suis très vite intéressé à son œuvre théâtrale, son écriture dramaturgique. Et ainsi, j'ai commencé à lire tout ce qui était disponible de cet auteur. En 1999 j'ai monté au théâtre une adaptation de son *Hinkemann*, sous le titre *La Chair empoisonnée*.

A. M.-McL. Comment expliquer le fait qu'il soit resté dans l'ombre de Brecht, alors qu'il a eu son heure de gloire durant les années vingt ?

C. P. Il a eu plus qu'une heure de gloire. C'était alors l'un des auteurs les plus connus, les plus célébrés dans le monde entier, et les plus traduits. Une de ses pièces fondatrices, datant de sa période expressionniste, *L'Homme et la masse*, a été jouée dans le monde entier. Pourquoi cette disparition ? D'une part, il a été persécuté et poursuivi par les nazis. Il a dû fuir comme tant d'autres. En 1938, il se réfugie aux États-Unis sans aucun argent, sans aucune situation, avec très peu de soutien. Il s'est donné la mort à New York après que Franco ait définitivement écrasé et muselé la révolution en Espagne, qui était, depuis son exil, un nouveau combat pour lequel Toller consacrait toute son énergie. Son suicide n'a fait qu'entériner sa disparition sur le plan de l'écriture. Pourquoi ensuite est-il devenu aussi peu lu, aussi peu monté ? Je crois d'abord que, en Allemagne, Toller est encore joué régulièrement. C'est plutôt en France qu'il a été peu monté. Mais au fond, c'est le destin de pas mal d'auteurs allemands. Tous les auteurs n'ont pas eu la destinée d'un Brecht. Je crois que celui-ci s'est imposé parce qu'il avait aussi un savoir-faire, que c'était par ailleurs un théoricien du théâtre et qu'il avait, d'une certaine façon une capacité à s'occuper de son image. C'est tout ce qui fait la différence entre un Goethe et un Jakob Lenz, entre un individu qui est beaucoup plus impliqué dans la société, dans les milieux du théâtre et des lettres et un autre qui ne pose pas les mêmes enjeux dans sa vie d'écrivain, et cela bien sûr sans opposer leurs talents respectifs. Pour Toller, on a l'impression que son engagement politique était au fond, beaucoup plus important que son engagement d'écrivain, même s'il a dit et répété à quel point la poésie et la culture étaient des forces d'avenir pour la démocratie.

A. M.-McL. À la lecture, on a le sentiment d'une pièce extrêmement contextualisée et qui en même temps, nous parle encore aujourd'hui. *Hop là, nous vivons!* se passe durant cette période de l'après-guerre, des années vingt, échec de la révolution, République de Weimar, que nous ne connaissons pas très bien, en général. Comment allez-vous aborder la mise en scène pour à la fois conserver ce contexte précis et donner à la pièce un écho par rapport à aujourd'hui ?

C. P. J'ai d'abord l'intention de respecter strictement, du point de vue de la narration, le contexte historique dans lequel Toller place sa pièce, c'est-à-dire la grande crise de l'entre-deux-guerres, la révolution Spartakiste, la République des Conseils pour laquelle il fut condamné à mort tant il y joua un rôle actif. Il n'est pour moi pas question de sortir la pièce de ce contexte. Mais, en même temps, cette époque n'est citée qu'au travers de la proposition formelle de Toller, à savoir l'utilisation du cinéma. Ce qui est par ailleurs, du strict point de vue formel, une révolution, Toller étant, à ma connaissance, l'un des premiers auteurs de cette époque à faire une proposition aussi radicale de l'utilisation du cinéma, de l'image, dans une dramaturgie théâtrale. Par ailleurs, Toller donne peu d'indications scéniques, l'une des rares étant que l'action se déroule huit ans après une révolution réprimée dans le sang. Il précise, par ailleurs, que cette action se déroule dans une grande capitale et qu'elle pourrait très bien se dérouler à n'importe quelle époque suivant une révolution. Il fait donc lui-même appel à une intemporalité de cette narration. D'un côté, nous sommes donc ramenés à des données historiques, et qui sont rigoureusement autobiographiques, liées à la République des Conseils et à l'histoire de Toller dans les années vingt, et en même temps nous avons le sentiment que Toller souhaite sublimer son récit pour en faire ce qui pourrait être un récit d'anticipation comparable à celui d'Orwell pour *1984* ou au *Metropolis* de Fritz Lang. Nous sommes donc, à mon sens, dans un récit intemporel, racontant une histoire ayant trait à la question du choix individuel face à la révolution.

A. M.-McL. Toller a une vision extrêmement pessimiste de l'histoire et un fort désenchantement vis-à-vis de l'idée de révolution, dans le texte.

C. P. Il a surtout une vision extrêmement lucide de l'histoire et un douloureux questionnement vis-à-vis de notre capacité à la révolution. La pièce n'est pas une épopée historique, elle se concentre, en fait, sur une série de tragédies individuelles. *Hop là, nous vivons!* pourrait, de ce point de vue, se rapprocher de Hamlet ou de *Woyzeck* avec, en toile de fond, la question de la masse et de la révolution. Ce thème de la masse et de l'individu est récurrent dans l'œuvre de Toller.

A. M.-McL. Thème que l'on trouve également dans l'œuvre de Fritz Lang, au même moment.

C. P. *Hop là, nous vivons!* traite de ce rapport Homme/Masse et, à mon avis, la révolution est plutôt un arrière-plan, l'ingrédient social et historique qui permettent de révéler les comportements individuels. La question centrale de la pièce est celle d'un individu, Karl Thomas, partageant avec d'autres, de sa génération, un moment d'histoire, un moment de la révolution, et comment cet individu, suite à un choc émotif violent, se retrouve plongé hors du temps pendant une dizaine d'années. Et comment, sortant de cette période, il est devenu totalement étranger au monde, ce monde ayant évolué à une vitesse fulgurante. Et, surtout, comment cet homme n'arrive plus à reprendre ce train en marche. La distance créée alors vis-à-vis de ce mouvement lui permet de voir autrement la marche de l'histoire: il voit le train en question partir droit dans le mur, il tente d'alerter ses contemporains, crie à la folie du monde, mais c'est évidemment lui qui passe alors pour fou. Karl Thomas va d'ailleurs jusqu'à dire que ce n'est pas dans l'asile psychiatrique, où il a été enfermé durant ces dix ans, que règne la folie mais bien dans le monde extérieur. En cela, le texte est réellement très touchant. Oui, c'est un texte bouleversant et qui nous touche, au-delà de la problématique révolutionnaire, par son humanisme, sa capacité à nous interroger sur notre propre rôle, notre propre conduite, et sur notre conscience face à la marche du monde.

Propos recueillis par Ariel Meyer-McLeod, dramaturge à la Comédie de Genève.

Christophe Perton

En 1987, Christophe Perton fonde sa compagnie à Lyon et présente, d'année en année, *Play Strindberg* de Dürrenmatt, *Architruc* de Robert Pinget, *Roulette d'escroc* de Harald Mueller, *L'Anglais* de Jakob Lenz, *L'Exil de Jacob* de Philippe Delaigue.

En 1993, il s'installe à Privas en tant qu'artiste associé au théâtre que dirige Francis Auriac et partage ses activités entre un travail de création décentralisé dans les communes rurales de l'Ardèche, le « Théâtre de parole », qui verra notamment les créations de *Une vie violente* d'après Pier Paolo Pasolini, *Conversation sur la Montagne* de Eugène Durif, *Paria* de August Strindberg, *Le Naufrage du Titanic* de Hans Magnus Enzensberger, *Mon Isménie* de Eugène Labiche.

Parallèlement à ce travail de nombreuses créations diffusées sur le réseau national seront créées à cette époque avec, notamment, *Les Soldats* de Jakob Lenz, *Faust* de Nikolaus Lenau (CDN de Gennevilliers, tournée nationale et Festival de Berlin), *Affabulazione* de Pasolini (CDN de Gennevilliers), *La Condition des soies* de Annie Zadek (CDN de Gennevilliers).

En 1997, à l'invitation de Roger Planchon, il crée au TNP – Villeurbanne *Médée* et *Les Phéniciennes* de Sénèque.

En 1998, *Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition* de Peter Handke, une coproduction du Théâtre National de la Colline à Paris et de la Maison de la Culture de Bourges, marque la fin de sa résidence à Privas.

Christophe Perton poursuit alors un parcours artistique indépendant, en fidélité avec quelques théâtres en France.

En 1999, il crée *La Chair empoisonnée* de Franz Xaver Kroetz au Théâtre des Abbesses à Paris. En 2000, à l'invitation d'Alain Françon, il met en scène une pièce inédite de Andreï Platonov, *Quatorze Isbas rouges*, au Théâtre de la Colline à Paris.

Avec *Simon Boccanegra* de Verdi à l'Opéra de Nancy et *Didon et Enée* de Purcell à l'Opéra de Genève (automne 2001), il aborde l'univers du théâtre lyrique.

En janvier 2001, la création du *Lear* de Edward Bond au Théâtre de la Ville à Paris et à la Comédie de Valence, marque le début de son travail à Valence.

Il est nommé, en janvier 2001, aux côtés de Philippe Delaigue, à la direction de la Comédie de Valence, devenue à cette occasion Centre Dramatique National.

En 2002, il a créé, dans le cadre de la Comédie Itinérante *Notes de cuisine* de Rodrigo Garcia, dont il réalise aussi la scénographie.

En novembre 2002, il présente *Monsieur Kolpert* de David Gieselmann, avec les acteurs de la nouvelle troupe permanente de la Comédie de Valence ainsi que en janvier 2003, *Woyzeck* de Georg Büchner, dans une coproduction du Théâtre des Célestins, Lyon.

En mai 2003, il a mis en scène *Préparatifs pour l'immortalité* de Peter Handke avec les élèves sortants de la 63^e promotion de l'Ensatt à Lyon.

En mai 2004, dans le cadre du « Cartel », il présente *Douleur au membre fantôme* de Annie Zadek.

À l'automne 2004, il crée *Le Belvédère* de Ödön von Horváth au Théâtre de la Ville à Paris, à la Comédie de Valence, et en tournée nationale.

En mars 2005, il crée *L'Enfant froid* de Marius von Mayenburg à la Comédie de Valence, au Théâtre du Rond-Point à Paris et à la Comédie de Genève.

À l'invitation de l'Opéra National de Lyon, il crée, en avril, *Pollicino*, un opéra inédit en France, de Hans Werner Henz.

En octobre 2005, il crée *Hilda* de Marie NDiaye, pour la Comédie Itinérante.

Le spectacle sera repris à l'automne 2006 au Théâtre du Rond-Point à Paris et en tournée en France.

À la rentrée 2006 il crée à la Comédie de Valence *Acte* de Lars Noren.

L'Opéra de Genève lui a demandé, par ailleurs, de mettre en scène, en janvier 2007, une création originale du compositeur français Jacques Lenot à partir de l'œuvre de Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*.

Calendrier des représentations au TNP

Janvier 2008 : mardi 15 à 20 h 00; **mercredi 16** à 20 h 00; **jeudi 17** à 16 h 00;
vendredi 18 à 20 h 00*; **samedi 19** à 20 h 00

*Rencontre avec l'équipe artistique à l'issue de la représentation

Informations pratiques du TNP

Théâtre National Populaire – Villeurbanne

8 place Lazare-Goujon, 69627 Villeurbanne cedex, 04 78 03 30 30

Location ouverte

Prix des places : 23 € plein tarif; **18 €** tarif abonné et tarif groupe (10 personnes minimum); **13 €** tarif réduit (moins de 26 ans, demandeurs d'emploi, bénéficiaires de la CMU, professionnels du spectacle).

Renseignements et location **04 78 03 30 00** et www.tnp-villeurbanne.com

Accès au Théâtre National Populaire. TCL: **Métro ligne A**, arrêt Gratte-Ciel; **bus ligne 1**, arrêt Paul-Verlaine ou **ligne 38**, arrêt Lazare-Goujon; **bus ligne 69**, arrêt Lazare-Goujon.

En voiture, prendre le cours Émile-Zola jusqu'aux Gratte-Ciel, suivre la direction de l'Hôtel de Ville. Le **TNP** est en face de l'Hôtel de Ville. Par le périphérique: sortie Villeurbanne Gratte-Ciel.



Direction **Christian Schiaretti**

Le Théâtre National Populaire est subventionné par le Ministère de la Culture et la Ville de Villeurbanne