

des arbres à abattre

la colline

théâtre national

d'après le roman de **Thomas Bernhard**
un spectacle de **Claude Duparfait** et **Célie Pauthe**

Petit Théâtre
du 16 mai au 15 juin 2012

des arbres à abattre

d'après le roman de **Thomas Bernhard**

traduction de l'allemand **Bernard Kreiss**

un projet de **Claude Duparfait** et **Célie Pauthe**

adaptation et mise en scène **Claude Duparfait**

en collaboration avec **Célie Pauthe**

scénographie **Marie La Rocca**

lumière **Patrice Lechevallier**

vidéo **Mammar Benranou**

costumes **Mariane Delayre**

son **Aline Loustalot**

stagiaire en dramaturgie **Clémence Bordier**

avec

Claude Duparfait, François Lorient, Annie Mercier,

Hélène Schwaller, Fred Ulysse

et la participation d'Anne-Laure Tondou

production La Colline – théâtre national

**Petit Théâtre
du 16 mai au 15 juin 2012**

du mercredi au samedi à 21h, le mardi à 20h et le dimanche à 16h

L'Arche Éditeur est agent théâtral du texte.

L'œuvre de Thomas Bernhard est publiée aux Éditions Gallimard.

**Rencontre avec l'équipe artistique
mardi 5 juin à l'issue de la représentation**

billetterie 01 44 62 52 52

du lundi au samedi de 11h à 18h30 (excepté le mardi à partir de 13h)

tarifs

en abonnement de 9 à 14€ la place

hors abonnement

plein tarif 29€

moins de 30 ans et demandeurs d'emploi 14€

plus de 60 ans 24€

le mardi – tarif unique 20€

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

presse **Nathalie Godard** tél: **01 44 62 52 25**

télécopie: **01 44 62 52 90** – presse@colline.fr

“Écrire avant qu’il ne soit trop tard”

Claude Duparfait et Célié Pauthe

Clémence Bordier – Comment est né ce désir de travailler sur les *Arbres à abattre* de Thomas Bernhard?

Claude Duparfait – Tout a commencé, il y a un peu plus de dix ans, par la découverte fulgurante de l’œuvre romanesque de Thomas Bernhard, qui m’a immédiatement donné envie de travailler dessus avec des élèves de l’école du Théâtre national de Strasbourg. C’était soudain pour moi une nécessité absolue de partager ce choc littéraire, et de me livrer aussi, en quelque sorte, à travers lui. Car Thomas Bernhard nous oblige à nous engager, nous positionner, nous révolter aussi. On ne peut qu’avoir un rapport passionnel à son écriture. Rejet ou amour.

Célié Pauthe – Depuis que j’ai découvert l’écriture de Thomas Bernhard, *Des arbres à abattre* a été un livre de chevet, et un aiguillon. De tous ses romans, c’est celui qui m’a laissé l’impression la plus forte, une émotion vive, quasi physique. Cela tient bien sûr à l’écriture, irriguée de part en part d’un mouvement intérieur d’une vivacité et d’une brûlure permanente. Tout est dit dans le sous-titre, *Une irritation*. Le terme allemand, “*erregung*”, signifie à la fois émotion, animation, agitation, irritation, excitation, y compris sexuelle... C’est ce “style excité” qui me fascine depuis longtemps dans ce roman, cet état si particulier d’échauffement, de vibration intime permanente, dans lequel Bernhard se livre lui-même entièrement, et “tout nu”, comme Montaigne. Ce style-là ne permet aucune attitude de surplomb : il ne s’épargne pas plus qu’il n’épargne aucun des convives de ce mémorable dîner artistique. Et puis c’est dans ce roman que j’ai vraiment eu l’impression de comprendre pour la première fois, de manière absolument sensible, à quel point toute l’œuvre de Bernhard est celle d’un survivant. C’est quelqu’un qui a toujours écrit contre la mort. “*Écrire avant qu’il ne soit trop tard*”, ce sont les derniers mots du roman. Et c’est cela, bien sûr, qui rend cette littérature si irrésistiblement vivante et vitale.

C. D. – Quand j'ai lu *Des arbres à abattre*, j'ai éprouvé une fascination immédiate à l'égard de ce roman qui réunissait à la fois le théâtre, des questionnements profonds sur la quête artistique, sur l'intransigeance qu'elle nous impose, et sur l'échec possible de cette quête. Particulièrement au travers de la figure de cette artiste marginale, la Joana du roman, qui s'est suicidée. Il y avait aussi, tout ce rapport d'amour et de désamour entre des gens vieillissants, qui s'étaient rencontrés dans les années cinquante, et qui se retrouvaient trente ans après, à cause du suicide de cette Joana, dans la pleine maturité, avec leurs échecs, leurs réussites, leurs propres limites, avouées ou refoulées, leurs compromis, leurs lâchetés, et leurs blessures.

Et, bien sûr, il y a le personnage fascinant et complexe du comédien du Burg, que l'on peut voir, dans un premier temps, comme une figure archétypale, incarnant une sorte de vieux sociétaire auto-satisfait, bourré de principes, voire réactionnaire, disant qu'il n'existe pas un seul auteur dans toute l'Autriche. Mais paradoxalement il prononce des paroles qui pourraient être les propos mêmes de Bernhard, sur l'intransigeance absolue que l'on entretient avec son art, le besoin de se retirer totalement du monde des hommes pour survivre, sans toutefois réussir jamais à pouvoir les fuir véritablement. Ce paradoxe philosophique est énoncé par Bernhard lui-même, dans la citation de Voltaire qu'il glisse comme préambule au roman : "*Comme je n'ai pas réussi à rendre les hommes plus raisonnables, j'ai préféré être heureux loin d'eux.*"

C. B. – Comment avez-vous élaboré l'adaptation, pour la scène, *Des arbres à abattre* ?

C. D. – L'adaptation qu'on a construite enchâsse trois scènes. La première met en jeu le narrateur dans un principe d'introspection impitoyable, et reste fidèle à la démarche littéraire du roman de Bernhard : le narrateur, seul dans le fauteuil à oreilles, commente, analyse, s'auto-analyse, parle de lui-même, de ses amis d'autrefois, de la Joana etc. La deuxième scène met en situation un fragment de ce dîner artistique. Enfin la troisième relie tous les protagonistes principaux, dans une forme de fugue, de coda finale, vertigineuse. Elle porte une seule et même parole partagée.

Avec Célié, nous avons tenté de faire surgir les figures principales de ce roman, qui ont toutes eues un lien direct et passionnel avec Bernhard dans les années cinquante, et qu'il retrouve au cours de ce dîner dans les années quatre-vingts. Nous souhaitons faire entendre leurs voix, au-delà de la satire qu'énonce Bernhard, leur donner la parole, en leur permettant de s'adresser au Narrateur, de dire ce qu'ils ressentaient, en interrogeant ce que cela pouvait produire théâtralement. Nous ne voulions pas, pour autant, tomber dans un réquisitoire acerbe à son égard. Mais nous souhaitons simplement, donner corps, chair à ces figures, leur donner une pensée, une autonomie de fonctionnement à l'intérieur même du jeu social de ce dîner, faire revivre les relations. D'une certaine manière, il y a un roman derrière chacun de ces personnages, un autre roman que celui de Bernhard.

C. B. - Il y a cette citation de Claude Porcell, qui est un des traducteurs des écrits de Thomas Bernhard, où il parle de la différence entre la prose et le théâtre de cet auteur, en ces termes : *"On connaît dans la prose la grande phrase tourbillonnante de Bernhard, la phrase «hyper-allemande», poussée quasi jusqu'à l'absurde, alors que, dans le théâtre, c'est au contraire une langue hachée"*. Comment allez-vous approcher cette langue, cette prose ?

C. D. - L'adaptation questionne, à sa façon, cette différence, d'un point de vue formel, car nous avons décidé d'avoir deux types de styles à l'intérieur même de l'adaptation, de donner deux possibilités musicales à ce texte. L'une, la prose, débordante, aux mille variations, ce flux de pensée qui ne s'arrête jamais, particulièrement dans la première scène. Mais, nous avons cherché, à partir du moment où on entrait dans le dîner artistique, à questionner autrement cette phrase, à la structurer sous forme de vers, en tentant de retrouver cette rythmique très particulière des vers du théâtre de Bernhard. Nous avons tenté de bâtir un roman-théâtre.

C. B. - Le travail d'immersion et d'adaptation que vous avez effectué, vous a-t-il fait découvrir des aspects du livre ou de l'œuvre de Bernhard que vous ne soupçonniez pas, ou auxquels vous portiez moins d'attention avant ?

C. P. – Je dirais peut-être que ce que l'on formule de plus en plus avec Claude, à la fois en plongeant dans le roman et dans ce passé fusionnel qui a unit et désunit ces êtres, c'est combien la pureté n'existe pas, ni dans la vie, ni dans l'art. C'est, sans doute, une des choses les plus profondes que nous dit Bernhard. D'un certain point de vue, c'est un roman qui raconte ce qu'il en coûte d'être un artiste, ce qu'il en coûte d'intransigeance, de refus absolu de toute forme de compromission, de solitude, d'isolement. Bien sûr, il y a cette dimension là, mais c'est évidemment plus compliqué que ça. Ces gens-là, avec lesquels il a dû rompre pour pouvoir devenir écrivain, il s'en est servi. Il les a "sucé jusqu'à la moelle". C'est donc aussi le constat et la critique de son propre opportunisme social et artistique qu'il dresse de manière implacable. Et c'est bien avec cette contradiction qu'il ne cesse de se débattre. Tout ça c'est une plaie ouverte. C'est un écrit travaillé par la mauvaise conscience.

C. D. – Je pense à cette phrase dans un de ses romans, *Béton* : "*le soi-disant homme de l'esprit passe toujours par-dessus quelqu'un qu'il a tué pour cela et transformé en cadavre pour les besoins de son esprit*". Quand Bernhard l'écrit, il l'écrit pour lui-même avec une férocité terrible.

C. B. – Je voudrais que vous disiez quelques mots sur le dispositif scénographique du spectacle, comment l'avez-vous conçu ?

C. D. – Durant toute son entièreté, le roman pose la question de la temporalité : il est écrit au passé mais, paradoxalement, nous ressentons, en le lisant, qu'il est "vécu" intensément par le protagoniste, au présent. Cette fusion – cette "confusion" – crée immanquablement sur le lecteur, un trouble incroyable. (C'est d'ailleurs un peu le même principe dans *Extinction*, avec le télégramme reçu à Rome par le personnage Murau, qui le replonge au même instant à Wolfsegg.) Nous nous sommes donc posés la question de savoir d'où tout cela partait quand commençait le récit : sommes-nous chez les Auersberger, ou chez le Narrateur, qui serait rentré chez lui, après ce dîner artistique, justement pour "écrire, écrire, écrire, avant qu'il ne soit trop tard" ? Ce trouble génère à la fois une étrangeté,

et une sensation de “lâcher-prise” absolu. On se retrouve sur le divan ! Cela évoque d’ailleurs Proust et son temps perdu et retrouvé. Ce lieu doit donc être assez subjectif, abstrait pour laisser une sorte de porosité entre ces deux espaces temps. Il doit faire exister, à la fois, le salon des Auersberger, ainsi qu’une zone mentale, de la rêverie, ou de la pensée qui associe, se perd, se construit et se déconstruit, et amène à l’écriture. Enfin, un élément nous paraissait fondamental, l’évocation du cimetière de Kilb, de l’enterrement de la Joana. Il fallait faire exister ces différents espaces temps et lieu, en un seul, ou du moins tenter de les suggérer visuellement, et d’un point de vue sensible, palpable.

C. B. – Existe-t-il pour vous un rire bernhardien ? On insiste beaucoup sur la noirceur extrême de ses écrits, mais certains penseurs de l’œuvre de Bernhard, évoquent aussi la présence d’une dimension comique. Est-ce une chose sur laquelle vous allez travailler ?

C. P. – Je ne sais pas si nous pouvons travailler sur cette dimension-là...

C. D. – ... mais, par contre, on peut travailler sur l’art de l’exagération “bernhardienne”, qui amène forcément et irrésistiblement le rire. La dimension du rire ou du comique vient d’une chose dans laquelle chaque homme se retrouve, et qui est son propre art de l’exagération. Selon Bernhard, il faut exagérer, être dans l’art de l’exagération. C’est une forme de survie. Sinon on crève ! Ce surplus, cet excès-là fait d’un seul coup naître le rire, qui permet de supporter les choses les plus sombres et les plus terribles de notre condition humaine, de notre rapport au monde, de notre Histoire aussi. Quand nous lisons Thomas Bernhard, nous avons souvent l’impression qu’il va vraiment trop loin, et la seule porte de sortie, c’est de rire. Et de se surprendre à rire !

Entretien avec Clémence Bordier, mars 2011

Extrait des entretiens avec Krista Fleischmann – Vienne 1984

Dans quelle mesure les gens ou les personnages qui sont décrits dans ce livre, que vous avez rencontrés par le passé, dans quelle mesure sont-ils des exemples de situations ou d'attitudes intellectuelles ?

Thomas Bernhard : Ce sont des exemples classiques d'une situation classique en Autriche, des gens qui écrivent, font de la musique, dansent, font la culture.

*Des arbres à abattre – le livre a pour titre Eine Erregung**

T. B. : Oui, parce que le style aussi est un peu plus animé dans ce livre, musicalement parlant, le contenu fait qu'on n'écrit pas ce genre de choses calmement, mais dans une certaine ambiance d'émotion. On ne peut pas écrire ça calmement, comme de la prose classique, non, on s'assied et déjà on est excité par l'idée, et quand on commence à écrire, le style déjà vous excite. C'est écrit dans un style excité.

C'est-à-dire qu'il s'accélère à la fin ?

T. B. : Une excitation s'accélère, monte de plus en plus jusqu'à la fin. Et ça finit d'ailleurs par l'excitation totale, sur la ville de Vienne, étreinte et anéantissement à la fois, un enlacement de Vienne, et Vienne, tu es la seule, la meilleure, et en même temps la ville la plus ignoble, la plus affreuse, comme l'est toujours, si l'on veut, le pays natal.

Avec ces contradictions ?

T. B. : Eh bien, mais ce sont elles qui nous font exister, et un livre lui aussi n'existe que par les contradictions. S'il est à une seule voie, il ne vaut rien, même un livre qui ne serait pas une excitation.

*Ce sous-titre a été traduit en français (Paris, Gallimard, 1987) par: *Une irritation*. Il fallait en effet faire un choix. Mais comme le montre bien ce passage, *Erregung* (formé par le verbe [*sich*] *regen*, qui exprime l'idée de mouvement) signifie tout à la fois *émotion, animation, agitation, irritation, excitation* (y compris sexuelle)

Est-ce l'époque sur laquelle vous écriviez qui provoquait en vous cette excitation, cette irritation ? Ou alors, qu'est-ce qui vous émouvait tellement ?

T. B. : Le souvenir. Au bout de trente ans, l'époque ne vous émeut plus, mais le souvenir, lui, on se le rend présent, et alors on s'aperçoit qu'il n'y a là que des blessures plus ou moins ouvertes, on y injecte un petit peu de poison, et tout s'enflamme, et il en sort un style excité. Il y a des gens qui apparaissent et qui, quand vous les voyez, vous rendent fou, alors on les enferme dans un livre de ce genre, dans une irritation, justement.

Mais quand on écrit sur le passé, on devrait tout de même pouvoir, avec la distance, être un tout petit peu plus réfléchi.

T. B. : Ça c'est le cliché de l'examen du passé, c'est naturellement tout à fait faux. De vieilles personnes peuvent écrire comme ça, quand elles sont paralysées dans leur fauteuil, mais moi, ce n'est pas mon genre, pas encore, peut-être après-demain, je suis encore excité quand j'écris, même quand j'écris quelque chose de tranquille, je suis finalement excité aussi. L'excitation, c'est un état agréable, ça fait bouger le sang trop ralenti, ça donne de la vie, et ça finit par donner des livres. Sans excitation, il n'y a rien, il vaut mieux que vous restiez tranquillement au lit. Au lit aussi (*il rit*), quand vous vous excitez, c'est pour vous amuser, et dans un livre c'est la même chose. C'est d'ailleurs une sorte d'acte sexuel, écrire un livre, beaucoup plus commode qu'autrefois, quand on faisait réellement ces choses-là, on les a faites naturellement, c'est beaucoup plus agréable d'écrire un livre que d'aller au lit avec quelqu'un.

traduit de l'allemand par Claude Porcell, L'Arche éditeur, 1993, p. 98-100

À propos du contexte d'écriture et de publication

Le roman, paru en 1984, est très inspiré d'une partie de l'existence de Thomas Bernhard. Les protagonistes évoquent un cercle d'amis qu'il fréquentait assidument au cours des années cinquante. Ainsi, on peut reconnaître, sous les traits de Jeannie Billroth, la romancière Jeannie Ebner. Elle rencontre Thomas Bernhard, en 1954, par l'intermédiaire de son collaborateur, Hans Weigel, éditeur de la revue "Stimmen der Gegenwart" ("La voix du présent"). Ebner et Bernhard entretiennent une amitié pendant plusieurs années. Elle refusera de se reconnaître dans le personnage de Jeannie Billroth, pourtant la parution du livre conduira à une brouille entre les deux écrivains, qui se réconcilieront un peu avant la mort de l'auteur *Des arbres à abattre*.

En 1957, Thomas Bernhard sort du Mozarteum et Jeannie Ebner, lui présente le compositeur Gerhard Lampersberg et sa femme Maja, facilement identifiables dans les époux Auersberger. Une collaboration artistique et une amitié fusionnelle s'instaurent entre les Lampersberg et Bernhard. L'auteur effectue de fréquents et longs séjours dans la propriété du couple, la "Tonhof", à Maria Zaal, en Carinthie. "L'intense commerce artistique" (*Les Arbres à abattre*) entre les Lampersberg et Bernhard donnera notamment naissance à un opéra *Die Köpfe* (*Les Têtes*) qui sera joué dans la grange de la "Tonhof" transformée en salle de spectacle. Celle-ci accueillera aussi des courtes pièces de théâtre rédigées par Thomas Bernhard, par exemple *Gartenspiel für den Besitzer eines Lusthauses in Kärnten* (*Jeu de jardin pour le propriétaire d'une maison de plaisance en Carinthie*) ou encore *Nachspiel zu Rosa* (*Suite pour Rosa*). De plus, les Lampersberg, deviennent des mécènes pour Thomas Bernhard. Ils financent l'impression de ses poèmes, "*Die Irren Die Häftlinge*" (*Les Fous, Les Détenus*) et "Psalm" (Psaume) notamment.

Par ailleurs, les époux le présentent à des personnalités reconnues du monde artistique viennois, qui fréquentent la "Tonhof". Le domaine s'apparente à un lieu d'accueil de l'avant-garde littéraire et artistique, viennoise. Bernhard y croise notamment les écrivains Hans Carl Artmann, Christine Lavant, Wolfgang Bauer ou encore le dramaturge Peter Turrini.

C'est, sans doute, dans ce contexte, que l'auteur *Des Arbres à abattre* rencontre Fritz Riedl, sculpteur et tapissier et sa femme, artiste peintre, Joana Thul (Elfriede Slukal), évoqués dans le roman sous les traits de la Joana et du Fritz. La nature de ses relations avec le couple reste floue, on suppose "un ménage à trois", qui n'est pas sans rappeler celui qu'il a entretenu avec les Lampersberg. En juillet 1960, une brouille autour des droits à percevoir pour les œuvres représentées (l'opéra *Les Têtes* notamment) dans la grange du "Tonhof" mettra un terme aux relations entre les Lampersberg et Thomas Bernhard.

Vingt-quatre ans après, la parution *Des Arbres à abattre* déclenche un scandale. Gerhard Lampersberg croit se reconnaître dans le personnage de Auersberger et porte plainte pour diffamation. Le tribunal de Vienne décide alors de la saisie de l'œuvre. Celle-ci est retirée des librairies et interdite de publication et de diffusion. Bernhard riposte alors, au cours d'une conférence de presse, et interdit la distribution de ses livres en Autriche, pour toute la durée des droits d'auteur, soit 75 ans après sa mort. L'affaire prend de l'ampleur et déclenche un débat, qui dépasse les frontières de l'Autriche, sur la liberté d'expression. Finalement, au terme de six mois de batailles judiciaires l'interdiction est levée. Gerhard Lampersberg abandonne les poursuites, retire sa plainte en 1985, et Thomas Bernhard revient sur sa décision.

Pour une biographie complète de Thomas Bernhard vous pouvez consulter le document, "Thomas Bernhard, vie et œuvre, 1931-1989" cité in *Thomas Bernhard, Récits 1971-1982*, Gallimard, 2007, p. 851-939

Témoignage de Peter Turrini sur son expérience à Maria Zaal

“C’était pour moi un lieu incroyablement dramatique ; un lieu des obligations et des dissolutions morales les plus grandes. Un lieu de la forme et en même temps de l’anarchie, on y créait et détruisait. Un lieu artistique. Gerhrard en était le centre, il ensorcelait et troublait les êtres. Je me souviens de certaines ambiances et situations : Maja chante une nouvelle composition de Gerhrad, il l’accompagne au piano. Soudain il tape sur le piano comme s’il voulait le fracasser. Artmann descend en pouffant dans le jardin et déclare que “la baise, voilà le véritable acte poétique”. Sous les rires des autres, Bernhard s’exclame au petit déjeuner que dans vingt ans il recevra le prix Nobel. Pour ma part, je ne disais rien la plupart du temps, j’observais, et tout ce que je voyais nourrissait mon désir de mener une vie d’artiste. Ce chaos créatif, c’est Maja Lampersberg qui l’empêchait de déborder, et c’est là son grand mérite. L’étonnant, c’était cette symbiose entre le choc et le plaisir, la transgression, c’était en même temps la vie.”

Post-face de Heinz Schwarzinger à la pièce de Peter Turrini, *À la tombée de la nuit*, Actes-Sud Papiers, 2009. Texte français de Henri Christophe

Le dilemme des porc-épics

Par une froide journée d'hiver, une bande de porc-épics se serraient étroitement les uns contre les autres, de façon que leur chaleur naturelle les protège du gel. Mais ils ressentirent bientôt l'effet de leurs piquants les uns sur les autres, ce qui les fit s'écarter. Quand le besoin de se réchauffer les eut à nouveau rapprochés, le même désagrément se répéta, si bien qu'ils se trouvèrent ballotés entre deux maux, jusqu'à ce qu'ils aient trouvé la distance convenable à laquelle ils pouvaient le mieux se tolérer. C'est ainsi que le besoin de société, né du vide et de la monotonie de leur moi intérieur individuel, rassemble les hommes ; mais leurs nombreuses qualités déplaisantes et leurs vices intolérables, les éloignent à nouveau. La distance moyenne qu'ils finissent par découvrir et qui leur permet d'être ensemble au mieux, c'est la politesse et les bonnes manières. Ainsi, à celui qui ne se tient pas à cette distance, on crie en Angleterre : *reste à distance!* – Celle-ci, il est vrai, ne satisfait qu'incomplètement le besoin de se réchauffer mutuellement, mais, en revanche, elle évite la blessure des piquants. – Cependant, celui qui possède en propre une grande dose de chaleur intérieure, préfère s'éloigner de la société, pour ne pas causer de désagréments, ni en subir.

Arthur Schopenhauer

Parerga & Paralipomena, Coda, 2005, 2^e partie, chapitre 396, trad. Jean-Pierre Jackson

Extraits *Des arbres à abattre*

Autoportrait

C'est ici un livre de bonne foi, lecteur. [...]

Mes défauts s'y liront au vif, et ma force naïve, autant que la révérence publique me l'a permis. Que si j'eusse été entre ces nations qu'on dit vivre encore sous la douce liberté des premières lois de la nature, je t'assure que je m'y fusse très volontiers peint tout entier, et tout nu.

Montaigne, *Les Essais*, Puf, 2004

Ils le voyaient bien : je suis l'observateur, l'ignoble individu qui s'est confortablement installé dans le fauteuil à oreilles et s'adonne là, profitant de la pénombre de l'antichambre, à son jeu dégoûtant qui consiste plus ou moins à *disséquer*, comme on dit, les invités des Auersberger. Ils m'en avaient toujours voulu de les avoir toujours disséqués en toute occasion, effectivement sans le moindre scrupule, mais toujours avec une circonstance atténuante ; je me disséquais moi-même encore bien davantage, ne m'épargnais jamais, me désassemblais moi-même en toute occasion en tous mes *éléments constitutifs*, comme ils diraient, me dis-je dans le fauteuil à oreilles, avec le même sans-gêne, la même grossièreté, la même indécatesse. Et après cela, ce qui restait de moi était encore bien moins de chose que ce qui restait d'eux, me dis-je.

p. 63

Un requiem pour la Joana

Le Boléro n'est pas une pièce musicale comme les autres. Il est une prophétie. Il raconte l'histoire d'une colère, d'une faim. Quand il s'achève dans la violence, le silence qui s'ensuit est terrible pour les survivants étourdis.

J.M.G. Le Clézio, *La Ritournelle de la faim*, Folio, 2010

Entre-temps, la Auersberger avait mis le *Boléro* sur le tourne-disque, le morceau de musique que la Joana avait le plus aimé. Avec le *Boléro*, la Auersberger a voulu évoquer encore une fois la mémoire de la Joana et c'est dans cette intention qu'elle a mis le *Boléro*, me dis-je.

Et le fait est que dès les premières mesures, il m'a fallu de nouveau penser à la Joana, à son enterrement surtout. [...] J'avais déjà voulu me lever et partir avant que la Auersberger eût mis le *Boléro*, et voilà que j'étais resté assis, et même avec plaisir, subitement plongé dans un très bel état d'indifférence, laissant défiler devant moi les images de l'enterrement à Kilb, les images de la *Main de fer*, me représentant encore une fois distinctement le visage de l'épicière, le visage de John, Kilb, le beau bourg tranquille de Basse-Autriche. L'*irritation* qui avait été la mienne tout au long de cette soirée et tout au long de cette épouvantable nuit dans la Gentzgasse, avait subitement cédé la place à l'apaisement. J'ai moi-même toujours aimé le *Boléro*, et la Joana le jouait toujours dans son studio de mouvement, comme cela s'appelait, quand elle travaillait avec ses élèves les plus doués ; le *Boléro* était en fin de compte la musique d'après laquelle elle orientait tout son art du mouvement, pensais-je en écoutant le *Boléro*, les yeux fermés. Comme c'est bon, de temps à autre, de faire du sentiment, pensais-je, et je n'avais pas la moindre difficulté à voir maintenant la Joana, l'artiste du mouvement qui a eu absolument tout pour être heureuse et qui a, finalement quand même, seulement été malheureuse. J'entendis sa voix et tombai sous le charme de ses phrases, de son rire, de sa *réceptivité au beau*, car la Joana avait eu comme personne d'autre dans ma vie, le don de voir aussi constamment le beau à côté de toute la laideur monstrueusement omniprésente, destructrice, annihilante, en somme un don que peu de gens possèdent.

p. 196, 197

Avant qu'il ne soit trop tard

[...] cette ville à travers laquelle je cours, pour effroyable qu'elle me paraisse et m'ait toujours paru, est décidément quand même la meilleure ville pour moi, cette Vienne que j'ai toujours haïe est quand même tout à coup de nouveau pour moi la meilleure, ma meilleure Vienne, et ces gens que j'ai toujours haïs et que je hais et que je haïrai toujours sont quand même les meilleurs pour moi, je les hais mais ils sont émouvants, je hais Vienne mais je suis quand même

forcé de l'aimer, et je pensai, tandis que je courais déjà à travers le centre ville, cette ville est quand même ma ville et elle sera toujours ma ville, et ces gens sont mes gens et seront toujours mes gens, et je courais et courais et pensais que j'avais aussi échappé, entre autres choses épouvantables, à cet épouvantable prétendu *dîner artistique* dans la Gentzgasse et que j'allais écrire quelque chose sur ce prétendu *dîner artistique* dans la Gentzgasse, quoi, je n'en savais rien, mais *quelque chose* là-dessus, tout simplement, et je courais et courais et pensai, je vais *immédiatement* écrire quelque chose sur ce prétendu *dîner artistique* dans la Gentzgasse, peu importe quoi, uniquement écrire quelque chose sur ce *dîner artistique* dans la Gentzgasse, mais *immédiatement* et *sans délai*, *immédiatement*, pensai-je, *sans délai*, pensai-je encore et encore tout en courant à travers le centre ville, *immédiatement* et *sans délai* et *immédiatement* et *immédiatement*, avant qu'il ne soit trop tard.

Des arbres à abattre, p. 232

traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Folio, 1987

Thomas Bernhard, quelques repères biographiques

Thomas Bernhard naît en 1931 aux Pays-Bas. Il grandit en Autriche, dans la famille de sa mère, restée travailler en Hollande. Son grand-père, Johannes Freumbichler, écrivain, exercera sur lui une influence décisive, lui donnant le goût de la littérature et de la musique.

Son enfance et son adolescence sont aussi marquées par la maladie. Atteint de tuberculose, il entre à l'hôpital quelques jours après son grand-père, qui meurt le 11 février 1949. Thomas Bernhard effectue plusieurs séjours au sanatorium de Grafenhof. Cette immobilisation forcée, l'incite à lire et à écrire. En 1950, au sanatorium, il fait la connaissance d'Hedwig Stavianicek, de trente-cinq ans son aînée. Il entretiendra avec son "être vital", comme il l'appelle dans *Le Neveu de Wittgenstein*, une amitié, jusqu'à sa mort en 1984.

À partir de 1952, Thomas Bernhard devient journaliste au *Demokratisches Volksblatt* de Salzbourg, où il tient une chronique judiciaire. Parallèlement, et jusqu'en 1957, il suit des cours de mise en scène et d'art dramatique au Mozarteum. Cette même année, son recueil de poésie, *Sur la terre comme en enfer*, est publié aux éditions Otto Müller de Salzbourg.

En 1963, son premier roman *Gel*, paru aux éditions Insel, est salué par la critique. Suivent en 1964, *Amras* (parmi toutes ses œuvres, la préférée de Bernhard), puis *Perturbation*, en 1967.

L'année d'après, il reçoit le Petit Prix national de Littérature. Son discours de remerciement déclenche l'un des nombreux scandales qui accompagneront, jusqu'à sa mort, la parution de ses œuvres et ses interventions publiques.

Par la suite, il publie un livre, pratiquement tous les ans. Ainsi, en 1970, paraît *La Plâtrière*, pour lequel il reçoit le plus prestigieux des prix allemands, le Prix Büchner.

La même année, au Schauspielhaus de Hambourg est montée sa première "grande" pièce, *Une fête pour Boris*, mise en scène par Claus Peymann. C'est le début d'une longue collaboration avec le metteur en scène qui montera notamment, *L'Ignorant et le Fou* (1972), *Minetti* (1976) ou encore le *Faiseur de théâtre* (1985).

À partir de 1975, il entame un cycle de récits autobiographiques. Il y écrit sa propre histoire mais aussi celle de l'Autriche, en

dénonçant notamment la collusion du national-socialisme et du catholicisme, dans le premier volume, *L'Origine*. Suivront, *La Cave* (1976), *Le Souffle* (1978), *Le Froid* (1981, où il relate ses années au sanatorium et son combat contre la maladie) et enfin *Un enfant*, en 1982. La même année, il évoque son ami, dans *Le Neveu de Wittgenstein*, avec Paul, le neveu du célèbre philosophe. Par ailleurs, beaucoup de ses romans et pièces de théâtre questionnent la figure de l'artiste. C'est le cas, par exemple, du *Naufragé* (1983), qui s'inspire du pianiste Glenn Gould, devenu, dans le roman, un personnage bernhardien obsédé par la quête de la perfection. Il poursuit sa réflexion sur le milieu artistique, en s'inspirant d'une partie de son existence dans les années cinquante, avec *Des arbres à abattre* qui paraît en 1984.

Son dernier roman, *Extinction*, publié en 1986, apparaît comme la clef de voûte de son œuvre romanesque. Le château de Wolfsegg, figure centrale de l'œuvre, univers muséal gagné par la fossilisation, cristallise la réflexion autour de la gestion du passé, des liens à l'origine, de l'émancipation et de la liberté individuelle.

En 1988, sa dernière pièce, *Heldenplatz* ("Place des Héros", nom de la place où 250 000 Viennois firent une ovation à Hitler au lendemain de l'Anschluss) questionne ses rapports complexes et violents avec l'Autriche et de sa difficulté d'être autrichien. Elle est présentée au Burgtheater à Vienne et déclenche un scandale.

Le 12 février 1989, Thomas Bernhard meurt dans sa maison de Gmunden, assisté de son demi-frère, Peter Fabjan, médecin. Deux jours après son enterrement, son testament est rendu public. Le texte interdit toute exploitation de son œuvre sur le territoire autrichien. Mais, en 1998, son légataire Peter Fabjan, en accord avec Siegfried Unseld, directeur des éditions Suhrkamp, décide de faire vivre l'œuvre de Thomas Bernhard, et lève quelques clauses de l'interdiction testamentaire.

Claude Duparfait

Formé à l'École de Chaillot et au Conservatoire national de Paris (1988-90), il travaille au théâtre avec Jacques Nichet *Le Baladin du monde occidental* de Synge, *Silence complice* de Daniel Keene, *La prochaine fois que je viendrai au monde* ; François Rancillac *Le Nouveau Menoza* de Jakob Lenz, *Polyeucte* de Corneille ; Jean-Pierre Rossfelder *Andromaque* de Racine ; Bernard Sobel *Le Roi Jean*, *Three Penny Lear* de Shakespeare, *Les Géants de la montagne* de Luigi Pirandello, Anne-Françoise Benhamou et Denis Loubaton *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès ; Georgio Barberio Corsetti *Docteur Faustus* d'après Thomas Mann ; et Stéphane Braunschweig *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov, *Amphitryon* de Heinrich von Kleist, *Peer Gynt* d'Ibsen.

Comédien de la troupe du TNS de 2001 à 2009, il joue sous la direction de Stéphane Braunschweig dans *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py, *La Mouette* d'Anton Tchekhov, *La Famille Schroffenstein* de Heinrich von Kleist, *Le Misanthrope* et *Tartuffe* de Molière. Il est nommé pour le Molière du comédien en 2009 pour le rôle d'Orgon.

Il a joué le rôle d'Edouard II de Marlowe mis en scène par Anne-Laure Liégeois.

En 2009 il joue le rôle de Rosmer dans *Rosmersholm* d'Ibsen mis en scène par Stéphane Braunschweig, en 2010 il reprend le rôle de Cal dans *Combat de nègre et de chiens*, mise en scène de Michael Thalheimer et en 2010 il interprète le rôle de La Comtesse Geschwitz dans *Lulu – une tragédie-*

monstre de Frank Wedekind mis en scène par Stéphane Braunschweig. Il joue dans *Les Criminels*, de Ferdinand Bruckner, mis en scène par Richard Brunel en octobre 2011. Il a été responsable de plusieurs enseignements pour les élèves comédiens de l'École du TNS. Il écrit et met en scène en 1998 *Idylle à Oklahoma* d'après *Amerika* de Franz Kafka (Éditions Les Solitaires Intempestifs). En 2004, il a mis en scène au TNS, *Titanica* de Sébastien Harrisson avec les comédiens de la troupe.

Au cinéma, il joue notamment avec Philippe Bérenger, Didier Le Pécheur, Patrick Dewolf et Claire Devers.

Célie Pauthe

Après une maîtrise d'études théâtrales à Paris III, elle devient assistante à la mise en scène auprès de Ludovic Lagarde, Jacques Nichet, Guillaume Delaveau, Alain Ollivier et Stéphane Braunschweig.

En 2001, elle intègre l'Unité nomade de formation à la mise en scène au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris.

En 1999, elle collabore avec Pierre Baux et Violaine Schwartz, à la création de *Comment une figue de paroles et pourquoi*, de Francis Ponge. En 2003, elle met en scène *Quartett* d'Heiner Müller au Théâtre national de Toulouse (Prix de la Révélation théâtrale de l'année décerné par le Syndicat de la critique), puis, en 2005, *L'Ignorant et le Fou* de Thomas Bernhard au Théâtre national de Strasbourg. En 2007, sur une proposition de Muriel Mayette, elle

crée *La Fin du commencement* de Sean O'Casey au Studio de la Comédie-Française et, l'année suivante, *S'agite et se pavane* d'Ingmar Bergman au Nouveau Théâtre de Montreuil. En janvier 2011, elle met en scène *Train de nuit pour Bolina* de Nilo Cruz pour la biennale de création "Odyssées en Yvelines".

À l'invitation de Stéphane Braunschweig, elle est, depuis 2010, artiste associée à La Colline – théâtre national, où elle a créé en mars 2011, *Long voyage du jour à la nuit* d'Eugene O'Neill.

Marie La Rocca scénographie

Née en 1978 à Thionville, diplômée des métiers d'art en tapisserie à l'École Boule en 2000 puis en costume au lycée La Source en 2002, elle achève sa formation à l'École du Théâtre national de Strasbourg dans la section scénographie-costume du groupe 36.

Pour l'atelier de sortie de l'École du TNS, elle œuvre aux côtés d'Alain Françon sur la scénographie de la pièce *Les Enfants du soleil* de Maxime Gorki. Depuis, elle travaille régulièrement avec Laurent Pelly comme assistante à la création costume, dont l'opéra *La Petite Renarde rusée* de Leoš Janáček, *Mille francs de récompense* de Victor Hugo, mais aussi comme scénographe pour *Cami* d'après Pierre-Henri Cami et *Funérailles d'hiver* de Hanokh Levin. Elle conçoit également les costumes auprès de Sylvain Maurice pour *Richard III* de Shakespeare, *La Chute de la maison Usher* d'après Edgar Allan Poe et *Dealing with Claire* de Martin

Crimp, pièce pour laquelle elle crée également la scénographie.

À l'Opéra national de Lyon, elle crée les costumes de *La Golden Vanity* de Benjamin Britten, mis en scène par Sandrine Lanno puis elle assiste cette saison Thibault Vancaenenbroeck à la création des costumes de *Parsifal* de Richard Wagner mis en scène par François Girard. La saison passée, elle a travaillé aux côtés de Cécile Pauthe pour la création des costumes et de l'espace de *Train de nuit pour Bolina* de Nilo Cruz et signé les costumes du *Long voyage du jour à la nuit* d'Eugène O'Neill.

Patrice Lechevallier lumière

Il commence dans le théâtre avec Les Tréteaux de France et l'ARCAI comme régisseur plateau. Il passe rapidement à la régie lumière puis collabore à de nombreuses créations lumières et décors. Il travaille notamment sur de multiples spectacles de Christian Gangneron en France et à l'étranger dans le domaine lyrique (*Carmen*, *Don Giovanni*, ...). Il collabore aux lumières des spectacles de Stéphane Braunschweig (*La Flûte enchantée*, *La Famille Schroffenstein*, *Elektra*, *L'Affaire Makroupoulos*, *Woyzeck*, *Le Ring*, *Le Misanthrope*). Il travaille avec Claude Duparfait pour la création des lumières et du décor pour *Le Tartuffe* de Molière et *Titanica*; ainsi qu'avec Christophe Guichet *Ascension et déclin d'une Européenne*, *Cabaret Sauvage*; Christina Fabiani, *Enoch Arden*, *Rien de plus beau*, *Les Célèbres*; Georges Gagneré pour les lumières de *Huntsville* et *La Pensée*; Armel Roussel,

Notre besoin de consolation est impossible à rassasier, Hamlet ;
Marc-Henri Boisse, *Les Cahiers brûlés ;*
Isabelle Lafon ; *Igishanga ;* Bernard
Szajner, *L'Étoile ;* Jacques Rosner ;
Le Cri de la baleine.

Dans le domaine de la danse, il crée
les décors et la lumière de *Prélude à*
l'après-midi d'un faune et *Les Biches*
pour l'Opéra de Metz. Il signe les
lumières de Roland Petit à l'Opéra
Garnier, *Passacaille*) ; il cosigne au
Bolchoï, *La Dame de Pique* et à
l'Opéra national de Tokyo, *La Chauve-*
souris.

Mammar Benranou vidéo

Après des études ISAV (Images
Spectacles et Audiovisuelles,
Université Paul Valéry – Montpellier),
il a été assistant réalisateur sur
deux films documentaires : *Les Fils de*
l'oubli et *La Fin du rêve indochinois*
(GMT Productions – France 3).

Puis, il a travaillé sur divers films
documentaires en tant que cadreur.
Suite à une série de portraits
réalisée dans le cadre d'une
recherche sur *la communication non*
verbale dans la démence menée par le
CHU de Reims, il a coréalisé un film
documentaire : *Les Unités de vie*
Alzheimer et... la vie tout simplement
(1^{er} prix au festival du film médical
d'Amiens).

Après avoir obtenu l'aide à l'écriture
de la Scam, il a écrit et réalisé
Le Chant des invisibles (2010),
sélectionné au Panorama des Cinémas
du Maghreb de Saint-Denis (2010), au
festival international Cinémed de
Montpellier (2010), au Festival
international du Film d'Amiens (2010),

et au festival international Vue
d'Afrique de Montréal (2011).

En 2005, il a réalisé pour le Théâtre
national de la Colline une création
vidéo multimédia d'après *Caeiro !* de
Fernando Pessoa mis en scène par
Hervé Pierre.

Il a réalisé des films courts d'après
les spectacles de Daniel Jeanneteau
et Marie-Christine Soma: *Adam & Eve*
de M. Boulgakov (2007), *Feux* d'après
August Stramm (2008), et *Ciseaux,*
Papier, Caillou de Daniel Keene (2009).
Il a réalisé également *forêt D.88*
d'après *Printemps/Été* un projet
théâtral de Guillaume Vincent (2007).
Au Japon, il a collaboré avec le SPAC
(Shizuoka Performing Arts Center)
pour deux spectacles mis en scène
par Daniel Jeanneteau. Il a réalisé un
film court d'après *Blasted (Anéantis)*
de Sarah Kane (2009) et créé une
vidéo pour la scénographie de *The*
Glass Menagerie (La Ménagerie de
verre) de Tennessee Williams (2011).

Mariane Delayre costumes

Formée en scénographie-costume à
l'École Supérieure des Arts
Dramatiques du Théâtre national De
Strasbourg (groupe 35) Mariane
Delayre a travaillé en tant que
costumière avec les metteurs en scène
Jérémie Lippmann, Jean-Christophe
Blondel, Jean-Yves Lazennec, Sylvie
Ollivier, la compagnie La Querelle
(Émilie Capliez), la compagnie S'appelle
Reviens (Alice Laloy), Richard Brunel,
Frédéric Sonntag et Jacques Rebotier.
Elle anime également des ateliers
pour des jeunes de 15 à 20 ans,
cette fois en tant que plasticienne.

Aline Loustalot son

Formée aux métiers du son et de la vidéo, elle a été régisseur général et son pour différents événements (sonorisation de concerts), compagnies (Carré Brune, Galapagos) et festivals (Printemps de Bourges, Médiévales de Carcassonne, Festival d'Avignon IN et OFF).

De 2000 à 2010, elle a occupé le poste de régisseur son au Théâtre national de Toulouse; elle a accompagné les différentes créations en régie, les spectacles en tournée et mis en place les structures de son et de vidéo des 15 pièces accueillies au Théâtre national de Toulouse.

Parallèlement, elle a participé à la création sonore, parfois vidéo, de nombreuses pièces telles que: *La Fin du commencement* de Sean O'Casey, *S'agite et se pavane* de Ingmar Bergman et *Un train pour Bolina* de Nilo Cruz, mises en scène par Cécile Pauthé; *Cami* de Pierre-Henri Cami, *Talking Heads* d'Alan Bennett, *Funérailles d'hiver* de Hanokh Levin, *Mille francs de récompense* de Victor Hugo et *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht (en préparation), mises en scène par Laurent Pelly; *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe, mise en scène par Guillaume Delaveau; *Antigone* de Sophocle, *L'Augmentation* de Georges Perec, *Le Commencement du bonheur* de Giacomo Leopardi et *Le Pont de pierres* et *La Peau d'images* de Daniel Danis, mises en scène par Jacques Nichet.

avec

François Loriguet

Formé au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, il a joué dans *Cami*, *Drame de la vie courante de Cami* et *Grand'peur et Misère du Troisième Reich* de Brecht mis en scène par Philippe Adrien ; dans *Le Magicien prodigieux* de Calderón mis en scène par Jacques Nichet ; dans *La Vie de la révolutionnaire Pélagie Vlasova* de Brecht mis en scène par Bernard Sobel ; dans *La Famille Schroffenstein* d'Heinrich von Kleist mis en scène par Éloi Recoing ; dans *Henry VI* de Shakespeare présenté au Festival d'Avignon dans la cour d'honneur du Palais des Papes et dans *Amphitryon* de Molière mis en scène par Stuart Seide ; dans *La Place royale* et *Angels in America* mis en scène par Brigitte Jaques-Wajeman ; dans *Comment rendre l'autre fou* mis en scène par Emmanuel Schaeffer ; dans *Penthésilée* de Kleist mis en scène par Julie Brochen ; dans *Baal* mis en scène par Richard Sammut ; dans *Le Marchand de Venise* de William Shakespeare mis en scène par Cécile Garcia Fogel ; dans *Suite* de Philippe Minyana mis en scène par Massimo Bellini ; dans *Les Fâcheux* de Molière mis en scène par Hélène Babu ; dans *Les Tables Tournantes* de Jean-Marie Galey.

Au cinéma, il a tourné avec Michel Deville dans *Toutes peines confondues* (1992), Bertrand Tavernier dans *Laissez-passer* (2000), Jacques Audiard dans *Sur mes lèvres* (2001) . Pour la télévision, il a travaillé avec Josée Dayan, Kosta Kekemenis, Fabrice Cazeneuve, Patrick Jamain,

Dominique Tabuteau, Arnaud Selignac, Joël Seria, Jean-Denys Robert, Didier Albert, Jérôme Foulon, Caroline Huppert.

Annie Mercier

Elle a joué au théâtre dans une soixantaine de pièces, notamment avec Stéphane Braunschweig, *Tartuffe* de Molière, *Rosmersholm* et *Une maison de poupée* d'Henrik Ibsen, *Je disparaïs* d'Arne Lygre (2011) ; Laurent Gutmann, *Chants d'adieu* et *Nouvelles du plateau* S. d'Oriza Hirata, *Terre natale* de Daniel Keene, *Légendes de la forêt viennoise* d'Ödön von Horváth ; Guillaume Vincent, *Nous, les héros* ; Christophe Rauck, *Getting Attention* de Martin Crimp ; Stéphane Fiévet, *Laisse-moi te dire une chose* de Rémi de Vos ; Claude Duparfait, *Titanica*, de Sébastien Harrisson ; Charles Tordjman, *Vie de Myriam C.* de François Bon ; Roger Planchon, Philippe Adrien, Régis Santon, Jean Lacornerie, Christian Cheesa, Patrick Collet, François Rancillac, Robert Cantarella et Philippe Minyana.

Au cinéma, elle travaille notamment avec Claude Miller, Pierre Jolivet, François Dupeyron, Éric Veniard, François Favrat, Amos Gitai, Marie-Pascale Osterrieth, Vincent Ravalec, Laurence Ferreira Barbosa, Joël Seria, Claude Faraldo, Élisabeth Rappeneau, Philippe Leguay, Pierre Boutron ou encore Marc Fitoussi. Elle a également participé à une trentaine de réalisations, récemment pour Canal +, avec Philippe Haïm, Éric Valette, ou Christophe Blanc et pour France 3 avec Philippe Triboit.

À la télévision, elle a travaillé notamment avec Benoît d'Aubert. Elle écrit de nombreuses pièces et adaptations pour France Culture et Radio Lausanne, ainsi que des scénarii pour TF1. En 2006, elle reçoit le Prix d'interprétation féminine au festival de la radio francophone.

Elle est nommée en 2009 aux Molières pour son interprétation de Dorine dans *Tartuffe*, mis en scène par Stéphane Braunschweig.

Enfin, elle est à l'origine de projets sur les écritures contemporaines (*Abîme aujourd'hui la ville* de François Bon, 2002 et *Stabat Mater* de Tarantino, 2010) et anime régulièrement des stages de formation à l'école du TNS et dans des conservatoires et des centres dramatiques).

Hélène Schwaller

Formée à l'École du TNS de 1984 à 1987, elle joue au théâtre sous la direction de Philippe Van Kessel, *La Conquête du Pôle Sud* de Karge, *La Bataille / Germania mort à Berlin* de Müller ; Jacques Lassalle *Amphitryon* de Molière ; Jean-Marie Villégier, *Le Fidèle* de Larivey ; Bernard Sobel, *La Mère* de Brecht ; Michel Dubois, *La Tempête* de Shakespeare ; Charles Joris, *La Leçon* de Ionesco ; Pierre Diependaële, *Dans la jungle des villes* de Brecht, *Yacobi et Leidental* de Levin, *La Chance de sa vie* de Bennett, *Le Café* d'après Goldoni et Fassbinder ; Jean-Claude Berutti, *L'Adulateur* de Goldoni ; Bernard Freyd et Serge Marzoff, *D'r Contades Mensch* d'après Germain Muller.

À partir de 2001, elle joue au sein de

la troupe du TNS dans les créations de Stéphane Braunschweig : *La Mouette* de Tchekhov, *La Famille Schroffenstein* de Kleist, *Le Misanthrope* de Molière, *Brand* d'Ibsen, *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, *L'enfant rêve* de Levin et *Les Trois Sœurs* de Tchekhov. Elle joue également dans *Nouvelles du Plateau S.* de Hirata mis en scène par Laurent Gutmann et, sous la direction de Claude Duparfait, dans *Petits drames camiques* et *Titanica* de Sébastien Harrisson.

En 2008 et 2009, elle joue dans *Wiener Blut* de Johann Strauss à l'opéra de Nancy mis en scène par Jean-Claude Berutti, *Cœur Ardent* de Ostrovski mis en scène par Christophe Rauck au Théâtre Gérard Philipe, et *Débrayage* de Rémi de Vos mis en scène par Jean-Jacques Mercier aux TAPS de Strasbourg.

Sous la direction de Julie Brochen, elle joue dans *La Cerisaie* de Tchekhov, *Dom Juan* de Molière. En 2009 et 2010, elle participe aux jurys du concours de l'École du TNS et intervient auprès des élèves.

Au cinéma et à la télévision, elle travaille sous la direction de Philippe Garel *Baisers de secours*, de Maurice Frydland *Un été alsacien*, de Michel Favart *Les Deux Mathilde*, de Didier Bourdon *Bambou* et de Benoit Jacquot *Les Faux-Monnayeurs* d'après Gide.

Fred Ulysse

Il a joué dans une cinquantaine de spectacles, que ce soit dans le registre classique : Shakespeare, Corneille, Marivaux, Molière... Dans le

registre romantique : Musset, Kleist, Büchner... Ou dans le registre moderne et contemporain : Ibsen, Bernanos, Isaac Babel, Shaw, Tchekhov, Pessoa, Synge, Brecht, Horowitz...

Et dernièrement il a joué dans *L'annonce faite à Marie* de Claudel, mise en scène de Frédéric Fisbach ; *Friches 22.66*, de Vincent Macaigne, mise en scène de l'auteur ; *On n'est pas si tranquille*, de Pessoa, mise en scène de Philippe Ulysse ; *L'Ignorant et le Fou*, de Thomas Bernhard, mise en scène de Célie Pauthe ; *La Petite Catherine de Heilbronn* de Heinrich Von Kleist mise en scène d'André Engel. *La Mouette* de Tchekhov, mise en scène de Mikaël Serre...

Il a joué le personnage d'Ekdal (dont il est question dans la pièce *Des arbres à abattre*), dans *Le Canard Sauvage* d'Ibsen, mise en scène d'Yves Beaunesne.

Il a tourné avec de nombreux réalisateurs de cinéma dont : Christophe Honoré, Cédric Klapisch, Géla Babluani, Patrice Chéreau, Bertrand Bonello, Xavier Beauvois, Claude Berri, Claude Goretta, Jean-Jacques Beneix, Thierry Klifa, Sergio Gobi, Stellio Lorenzi, Jacques Maillot...

Il a tourné pour la télévision sous la direction entre autres de Stellio Lorenzi, Roger Kahane, Benoît Jacquot, Jérôme Boivin, Pierre Joassin, Paul Vecchiali, Jacques Ertaud, Paul Planchon, Gérard Marx, Aline Isserman, Claude Goretta... Dernièrement il a joué *le Père Amable* de Maupassant, dans le film d'Olivier Schatsky.

Anne-Laure Tondu

Elle est formée à l'école du TNS. À sa sortie en 2005, elle intègre la troupe permanente du TNS pendant un an.

Elle joue avec Stéphane Braunschweig dans *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, *L'enfant rêve* de Hanokh Levin, *Lulu* de Wedekind et prochainement *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello (Festival d'Avignon, La Colline – théâtre national, 2012).

À la Colline, elle joue également avec Jean-François Peyret dans *Ex vivo/In vitro* en 2011.

Elle travaille régulièrement avec Gloria Paris, dans *Filumena Marturano* d'Eduardo de Filippo, *Les Amoureux* de Goldoni, *C'est pas pour me vanter* d'après Labiche. Anne-Laure Tondu participe aux créations d'Annabelle Simon, issue de la même promotion du TNS, *Cabaret Dario Fo*, *Pâte à clowns* et *Gaetano*.

Dernièrement, elle a également joué sous la direction de Pascal Rambert, *Pour Bobby* de Valletti, *Girmachine* ; Nadine Darmon *La Ballade de Simone*, Catherine Anne, *Pièce africaine*, Marie Ballet et Jean Bellorini *L'Opérette* d'après Novarina, Joachim Serreau, *Vengeances* de Rebotier ; Nicolas Bigards, *Barthes le questionneur* ; Jean-Louis Hourdin, *Mystère Bouffe* de Dario Fo ; Laurent Gutmann, *Les Estivants* de Gorki, et la chorégraphe Odile Duboc, *Espace complémentaire*. Elle suit parallèlement une formation de chant avec Françoise Rondeleux et a tenu un rôle chanté dans *Les Sacrifiées*, opéra de Thierry Pécou sur un livret de Laurent Gaudé, mis en scène par Christian Gangneron.

Présentation de saison 2012-2013

Grand Théâtre le lundi 7 mai à 18h30

Prochain spectacle

Dans la jungle des villes

de **Bertolt Brecht**

mise en scène **Roger Vontobel**

Grand Théâtre

du 4 mai au 7 juin 2012

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e



LES **ROCK**UPTIBLES

Magazine Littéraire

