

# les criminels

la colline

théâtre national

de Ferdinand Bruckner

mise en scène Richard Brunel

Grand Théâtre  
du 8 février au 2 mars 2013

# les criminels

## Sommaire

Résumé de la pièce	4
<b>I. Le projet de mise en scène</b>	
1. Une traduction nouvelle	5
2. Note d'intention	6
3. <i>Les Criminels</i> , dialogue de l'épique et de l'intime	7
4. Dramaturgie de l'espace	8
5. Une scénographie entre le concret de la situation et l'abstrait de la réflexion	9
6. L'importance des costumes	10
<b>II. Ferdinand Bruckner, un écrivain engagé</b>	
1. Ferdinand Bruckner, un écrivain aux prises avec son temps	11
2. Une écriture qui s'inspire du développement artistique contemporain : le montage cinématographique	14
3. Le contexte de la Nouvelle Objectivité ( <i>Neue Sachlichkeit</i> )	15
4. Une critique de l'Allemagne sous la République de Weimar	
a. Un climat de déshérence	16
b. "Quelque chose de pourri au Royaume de Weimar"	16
5. Bruckner, critique du nazisme	17
<b>III. Théâtre et justice</b>	
1. La justice comme spectacle	
a. Un jeu de masques	20
b. "Rien que de la comédie" : extrait des <i>Criminels</i>	21
2. Une joute oratoire	
a. "L'agôn" judiciaire	23
b. Quand la maladresse rhétorique fait loi : extrait des <i>Criminels</i>	24
3. La justice, fenêtre pour réfléchir l'homme et la société	
a. "Qu'est-ce que l'essence du droit ?"	26
b. L'arbitraire de la justice, révélation d'un aveuglement fondamental par rapport à soi	27
<b>IV. Le tableau d'une société en crise</b>	
1. <i>Les Criminels</i> ou le "côte à côte égocentrique" : la société comme juxtaposition des individus plutôt que comme association	28
2. La technique du montage comme témoin de l'isolement de chacun vis-à-vis des autres : l'exemple de <i>Ciels</i>	29
3. Le conflit d'un ordre ancien avec une société nouvelle : extrait de <i>Maladie de la jeunesse</i>	31
4. Le nationalisme comme sophisme opposé au problème social : extrait des <i>Races</i>	32
<b>V. Annexes</b>	33

de **Ferdinand Bruckner**  
traduction de l'allemand **Laurent Muhleisen**  
mise en scène **Richard Brunel**

scénographie **Anouk Dell'Aiera**  
costumes **Benjamin Moreau**  
lumière **David Debrinay**  
son **Antoine Richard**  
dramaturgie **Catherine Ailloud-Nicolas**  
assistante à la mise en scène **Caroline Guiela Nguyen**  
collaboration artistique **Thierry Thieû Niang**

avec

**Cécile Bournay, Angélique Clairand, Clément Clavel, Murielle Colvez, Claude Duparfait,  
François Font, Mathieu Genet, Marie Kauffmann, Martin Kipfer, Valérie Larroque,  
Sava Lolov, Claire Rappin, Laurence Roy, Thibault Vinçon**  
avec la participation de **Nicolas Hénault, Gilbert Morel**

**Grand Théâtre  
du 8 février au 2 mars 2013**

du mercredi au samedi à 20h30, le mardi à 19h30 et le dimanche à 15h30


production Comédie de Valence – CDN Drôme-Ardèche, coproduction CDDB Théâtre de Lorient –  
CDN, La Comédie de Saint-Étienne – CDN, Théâtre du Nord – Théâtre national Lille Tourcoing,  
avec la participation artistique du Jeune Théâtre National  
et le soutien de la Région Rhône-Alpes pour l'insertion des jeunes artistes formés  
en Rhône-Alpes (comédiens issus de l'École de la Comédie de Saint-Étienne)

Le texte de la pièce a paru aux Éditions Théâtrales en octobre 2011.

**Rencontre autour de l'œuvre de Ferdinand Bruckner**  
animée par **Laurent Muhleisen**, traducteur de la pièce,  
avec **Heinz Schwarzingler, Ruth Ortmann**, traducteurs  
et **Richard Brunel**, metteur en scène  
samedi 16 février à 17h30

**Discussion avec l'équipe artistique**  
le mardi 19 février à l'issue de la représentation

 **Audiodescription**  
dimanche 17 février et mardi 26 février

 **Surtitrage en français**  
mardi 19 février et dimanche 24 février

en tournée  
Comédie de Valence  
du 29 janvier au 1<sup>er</sup> février 2013  
Théâtre National de Toulouse  
du 13 au 15 mars 2013  
Comédie de Clermont-Ferrand  
du 27 au 28 mars 2013  
Théâtre du nord, Lille  
du 4 au 12 avril 2013

**billetterie La Colline**

**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

de 14 à 28€ selon la catégorie

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr  
Clémence Bordier 01 44 62 52 12 – c.bordier@colline.fr  
Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr  
Christelle Longequeue 01 44 62 52 12 – c.longequeue@colline.fr  
Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr

**La Colline – théâtre national**

15 rue Malte-Brun Paris 20<sup>e</sup>

**www.colline.fr**

# Résumé de la pièce

## Acte I

Dans un immeuble cohabitent des personnages différents, de petites histoires qui s'entrecroisent, se répondent ou se vivent en parallèle. Un rez-de-chaussée commercial et deux étages d'habitation comme un instantané social, des tranches de vie. Au dernier étage, des personnages luttent pour leur survie économique et le respect de leurs principes, en flirtant pourtant avec la loi. Frau von Wieg, aristocrate désargentée, finance secrètement les études de ses enfants, Liselotte et Ottfried, en vendant les bijoux que lui a confiés son beau-frère Dietrich, parti en Amérique du Sud. Sur le même palier, Olga et Kummerer, docteur en philosophie, travaillent avec acharnement pour survivre. Ils se résignent à l'idée de donner le bébé qu'ils attendent à Ernestine, la cuisinière des Berlessen, en mal d'enfant. Ernestine fait donc semblant d'être enceinte de Tunichtgut, un serveur au chômage, séducteur impénitent. À l'étage inférieur, le charme discret de la bourgeoisie. Un appartement visible à travers plusieurs de ses pièces, celui de la famille Berlessen, de son locataire, de ses employés. Frau Berlessen est amoureuse d'Alfred, un ami d'enfance de son fils Frank. Ce dernier vient de se faire surprendre entre les bras d'un jeune homme. Comme l'homosexualité est un délit, il est victime d'un chantage qui ne cessera que s'il accepte de témoigner devant la justice en faveur du maître chanteur, accusé dans une autre affaire. Frank se fait conseiller par Ottfried, amoureux de lui sans espoir de retour et intermédiaire ambigu. Josef, le deuxième fils de Frau Berlessen, observe tout ceci avec la distance et l'acuité de celui qui n'habite plus là. Il lutine la bonne Mimi qui se laisse volontiers faire contre de l'argent. L'équilibre fragile de ces histoires est balayé par la découverte que fait Ernestine au rez-de-chaussée : Tunichtgut la trompe avec la Kudelka, la patronne du bar. La cuisinière, jalouse, tue sa rivale, annonce à Olga qu'elle renonce à l'enfant et compromet Tunichtgut pour qu'il soit accusé du meurtre.

## Acte II

La justice en théâtre et en questions. Quatre procès ont lieu : Tunichtgut est accusé de meurtre ; Olga est jugée parce qu'elle a tué son enfant ; Alfred a volé de l'argent pour s'enfuir avec Frau Berlessen ; Frank témoigne en faveur du maître-chanteur. À l'issue des procès, Olga est condamnée à la prison et Tunichtgut à la peine de mort. Alfred bénéficie d'un sursis. Le maître chanteur est relaxé. Quatre procès où la justice n'est pas toujours juste. Quatre exemples pour une discussion de couloir entre les juges, un débat contradictoire sur l'essence du droit.

## Acte III

On retrouve l'immeuble, transformé et modernisé par les nouveaux occupants. Ottfried a investi l'appartement abandonné par Frau von Wieg, en fuite, et par Liselotte mariée à Dietrich. Josef est le maître des lieux désertés par sa mère, attendant ailleurs qu'Alfred la rejoigne. Il lutine la nouvelle bonne, Carla, qui résiste mais finit par accepter de se donner pour financer son avortement, son amoureux Ben Sim ne lui étant d'aucun secours. L'avocat de Tunichtgut espère tirer de la vente des meubles de son client de quoi payer ses frais de justice. Finalement, les plus cyniques s'en sortent. Pour les plus faibles, la situation est complexe. Frank se fait arrêter, comme il le craignait, pour faux témoignage. Ernestine, enfermée dans son désir de vengeance, refuse de sauver Tunichtgut, donne ses économies à Kummerer et se suicide. Kummerer, libéré des soucis d'argent, peut se consacrer au livre de philosophie qu'il tirera de l'expérience vécue, en attendant qu'Olga sorte de prison.

# I – Le projet de mise en scène

## 1. Une traduction nouvelle

*Les Criminels* de Ferdinand Bruckner, compte tenu de son succès retentissant sur la scène théâtrale de la République de Weimar, a fait l'objet d'une traduction, ou plutôt d'une adaptation française – signée Ninon Steinhof et André Mauprey – un an à peine après sa création au Deutsches Theater. C'est dans cette adaptation que Georges Pitoëff créa l'œuvre à Paris en 1929. Les problématiques de la traduction théâtrale étant très différentes de celles d'aujourd'hui, l'œuvre a été sensiblement mise au goût des drames réalistes de cette époque en France. La dimension morale et édifiante que les traducteurs voient dans l'œuvre, ajoutée peut-être aux exigences des indications dramaturgiques de Pitoëff, imprègne l'ensemble du texte français, empruntant des tournures de phrases proches de ce souci de la "belle langue" – teinté d'une certaine dimension mélodramatique – propre aux œuvres hexagonales d'alors. D'un autre côté, la façon très directe dont Bruckner se confronte à certains tabous – et en particulier à la question de l'homosexualité et de sa répression – est soigneusement éludée, selon un usage consistant à aborder un phénomène contraire à la norme morale et sociale sans jamais le nommer : à certains endroits, le texte français de 1929 fleure donc le "vous voyez ce que je veux dire" ou le "il en est". Lues aujourd'hui, les ruses trouvées par les deux traducteurs pour ne faire qu'évoquer les amours "coupables" de Frank Berlessen font sourire, et l'on est d'autant plus frappé par la façon dont Bruckner fait de ses personnages homosexuels des personnages qui parlent franchement et ouvertement des problèmes liés à la condition des homosexuels de cette époque, mais aussi par la manière dont il reproduit le langage et le style d'une "minorité sexuelle" contrainte d'évoluer dans un univers normatif selon certains codes de survie. C'est cette grande faculté d'observation et sa mise en situation dramaturgique qui expliquent que le caractère de "Zeitstück" des *Criminels* dépasse largement le cadre des années 20, pour devenir universel. Parallèlement, comme souvent dans les pièces à caractère "social" de cette époque, mêlant les classes et les générations, Bruckner détermine énormément le style et la langue de ses personnages en fonction de leur milieu d'origine et de leur parcours personnel ; la confrontation de ces façons de parler – dans l'immeuble, dans le débit de boisson ou au tribunal, lieu de la "mise en présence mutuelle" des différents personnages.

Bruckner était un "dialoguiste" hors pair, usant d'une langue précise, explicite, directe, qu'accentue encore la dimension d'actualité – documentaire – de la pièce *Les Criminels*. Il fallait donc aller au plus près de ce rythme parfois effréné, de cette virtuosité dramaturgique parfois tourbillonnante, de cette langue qui dit les choses comme elles sont. Ce n'est pas la moindre des caractéristiques de la modernité proprement sidérante de cette œuvre, qui résonne – grâce à cette langue en particulier – encore si *justement*, en dépit du contexte historique et social de certaines problématiques liées au droit et à la justice qui y sont évoquées.

Laurent Muhleisen, traducteur

Juin 2011

Extrait de *Les Criminels [en scène]*, éditions Théâtrales

## 2. Note d'intention

*Les Criminels* ou la vie et le destin des occupants d'un immeuble dont la façade serait soudain devenue transparente. Se dévoile alors l'intimité d'une microsociété hiérarchisée mais unifiée par deux centres d'intérêt : le sexe et l'argent. Derrière un vernis social qui s'écaille facilement, on découvre les mêmes médiocrités, les mêmes lâchetés. Elles conduisent à la transgression de la loi et à la criminalité, sous des formes variées : atteinte aux mœurs, vol, crime. Le spectateur a les cartes en main pour juger les responsabilités mais aussi la façon dont s'exerce la justice. Dans l'acte II, quatre procès se déroulent dans un temps fictionnel identique afin que soient mis en valeur cette fois l'identité du cérémonial en jeu et les différences dans le traitement des affaires. Le troisième acte lève enfin le rideau sur l'état de l'immeuble après ce cataclysme judiciaire. Tout a profondément changé, une nouvelle génération est propriétaire des lieux, assumant sans vergogne son pouvoir et ses valeurs. Les "criminels" les plus fragiles ont été punis, parfois injustement ; les plus cyniques construisent une société de vainqueurs qui les rend maîtres du monde comme ils le sont de l'immeuble.

Tout est plaisir pour le lecteur ou le spectateur : l'intelligence de la machine dramaturgique qui gère avec habileté le dit et le non-dit, la continuité et l'ellipse ; la construction des personnages qui montre les failles et les contradictions ; le puzzle global qui comme dans un film choral a ses vedettes et ses seconds rôles, ses histoires courtes et ses longs développements, ses jeux d'espace et de temps. Plus que jamais le monde est un théâtre et le théâtre est un monde.

Car Bruckner fait avant tout acte de théâtre. Echappant au piège d'une critique facile de la mécanique judiciaire et de ses erreurs, il évite le didactisme et met en jeu la parenté indéniable entre le tribunal et le théâtre. Ce sont tous les deux des espaces dans lesquels le discours se fait spectacle, la parole est performative, la narration subjective, la scénographie essentielle, la place des protagonistes signifiante. Le temps y a un poids particulier et l'humain y est questionné de façon urgente, philosophiquement, sociologiquement, moralement. Mettre en scène la justice, c'est renvoyer à l'essence du théâtre.

C'est aussi rappeler que tous, aujourd'hui, nous pouvons franchir la limite entre l'acceptable et l'illégal. Que deviendrons-nous alors ? L'intelligence de Bruckner est de ne pas traiter ce questionnement de façon générale, mais d'exposer des cas, comme un biologiste ou un psychologue.

Certes, le spectateur se sent guidé par une instance mystérieuse qui choisit de lui présenter ce qui doit être vu et entendu. Mais émerge progressivement un autre point de vue possible. Kummerer écrit un livre de réflexion à partir de l'expérience qu'il a vécue douloureusement. La pièce s'achève par les prémisses de ce livre. Et s'impose alors une autre lecture de l'œuvre : et si, face à des événements difficiles à comprendre ou à relier, seuls l'art et la littérature pouvaient donner des clés ? Une belle façon d'interpeller le théâtre.

**Richard Brunel, Catherine Ailloud-Nicolas**

Juin 2010

Extrait de *Les Criminels [en scène]*, éditions Théâtrales

### 3. *Les Criminels*, dialogue de l'épique et de l'intime

Ici l'épique et l'intime se répondent, s'entrelacent étroitement sans que jamais la pièce soit didactique.

L'épique car sans être explicitement nommés, les troubles d'une société en mutation sont bien là, ceux de la République de Weimar, entre le traumatisme de la défaite de 18 et les turbulences de la montée du nazisme. L'Histoire n'est pas un personnage, elle n'est pas un arrière-plan, elle est inscrite dans les comportements et les inconscients. Elle est comme ingérée. L'épique aussi dans le montage des scènes, acte qui impose une conscience organisatrice, un point de vue sur ce qui est narré.

L'intime car Bruckner nous plonge dans des histoires d'argent, d'amour et de mort. Il nous immerge dans des tranches de vie qui, mises bout à bout, forment des destinées à défaut de constituer un Destin. Il les éclaire, les abandonne, les examine comme un éthologue.

De fait, Bruckner ne tient pas un discours moral. Il ne juge pas ses personnages, il les met dans un espace et un temps donnés et regarde ce qu'il advient d'eux. Il les observe comme on observe les rats de laboratoire dans *Mon Oncle d'Amérique* d'Alain Resnais. Il écoute ce qu'ils disent avec l'attention d'un psychologue. Et pour que l'expérience menée soit plus dense et plus forte, il fragmente, il taille dans la linéarité et en même temps dans les chairs. Il crée de l'urgence. L'acte I, comme un film catastrophe, est construit à rebours, il mène inexorablement au meurtre qui déclenchera des ondes de choc dans l'immeuble, l'acte II est lui aussi tendu vers les verdicts des procès. L'acte III est le moment du *Kairos*, le temps de l'occasion opportune, celui du choix ultime et décisif que les personnages opèrent entre la vie, la fuite ou la mort.

En outre, lorsque la parole devient discours, lorsque le personnage échappe à la fiction pour entrer dans le commentaire, ce dernier n'est jamais directement appliqué aux situations. Loin d'être social ou politique, il est philosophique. C'est comme si brutalement s'affirmait un écart entre l'expérience et la pensée, un écart sans médiation, une séparation irréductible.

Bruckner maîtrise l'art du montage comme un cinéaste. Il a aussi comme tous les grands auteurs la mémoire absolue des répliques qui circulent dans la pièce d'un personnage à l'autre. Il construit les scènes comme des partitions musicales. Comme Tchekhov ou comme Ibsen, il les tapisse d'un sous-texte qui, une fois mit au jour par les comédiens, révèle ce que cachent les non-dits et les silences.

Richard Brunel, Catherine Ailloud-Nicolas



## 4. Dramaturgie de l'espace

Plus que tout autre texte, la pièce de Bruckner invite le metteur en scène à interroger l'espace et le temps, mais de façon inhabituelle. Il ne s'agit pas en effet simplement d'inventer le cadre dans lequel évolueront les personnages, l'univers qui les rendra crédibles, la référence spatiale qui unifiera ou au contraire mettra en tension le temps de l'écriture, de la fable et de la réception par le spectateur. Il s'agit ici de placer l'espace et le temps au premier plan, de les penser comme un élément de structure, comme une clé de lecture, voire comme un personnage à part entière. Car Bruckner ne s'est pas contenté d'arracher la façade d'un immeuble pour révéler les vies qu'il abrite et les secrets qu'il dissimule. Il n'a pas seulement montré, dans la lignée des romans balzaciens, que la hiérarchie sociale se reflète dans l'organisation des étages : les plus pauvres en haut, les riches au premier et les commerçants au rez-de-chaussée. Il va plus loin et imagine dans chaque acte une façon différente d'agencer l'espace et le temps pour créer du sens. Ainsi, dans l'acte I, la nécessité de présenter successivement les personnages, les exclus d'abord puis les notables, va de pair avec le cheminement inexorable des histoires individuelles vers la faute. Dans l'acte II les procès se déroulent parallèlement dans des espaces différents mais, mis bout à bout, ils constituent un métaprocès, un prototype judiciaire. Dans l'acte III le temps est subordonné à l'espace : on suit certains personnages pendant que ceux que l'on a momentanément abandonnés sont suspendus ou continuent ce qu'ils ont à faire. Au-delà de cet agencement, rigoureux et signifiant de l'espace et du temps de la fiction, il existe un cadre spatio-temporel qui la dépasse d'autant plus qu'il aspire à l'atemporalité et à l'utopie. C'est le temps du débat, du commentaire : celui des juges soudain dégagés du temps du procès ; celui du livre de Kummerer qui intègrera les histoires individuelles dans une réflexion plus large.

Comment échapper à la fascination de cette machine théâtrale savamment huilée ? En donnant dans un premier temps la priorité à l'espace et au temps, en cherchant à en comprendre la construction et la logique, en affrontant les contraintes qu'ils imposent. Reconstituer la verticalité, dessiner précisément les places des personnages enfermés dans leur cellule de vie, repérer fidèlement les déplacements de ceux qui circulent dans l'immeuble ou surgissent de l'extérieur. Puis déplacer, imaginer d'autres solutions, changer de perspective pour changer de point de vue. Observer ce que les modifications produisent sur le destin des personnages. Comme Bruckner mais autrement que lui, imaginer l'espace et le temps qui donneront aux héros de ces histoires l'écran idéal pour les rendre émouvants ou effrayants, ridicules ou tragiques.

Catherine Ailloud-Nicolas

## 5. Une scénographie entre le concret de la situation et l'abstrait de la réflexion

L'espace des *Criminels*

Un immeuble couché sur le sol

Un immeuble machine, mobile, tournant, comme un manège

Un immeuble huis-clos et prison

Un immeuble personnage, qui transpire et dont les murs suintent de pensées secrètes

Un tout qui se fragmente, se décompose, se déconstruit

Un paysage concret et rêvé, fait de blancheur, et qui porte les traces des vies qui s'y côtoient

Des intimités entraperçues

Gros plans et arrière-plans

Arrêts sur image, vertige des simultanités et superpositions

Un grand procès dans un espace vide

Des procès dans un grand procès

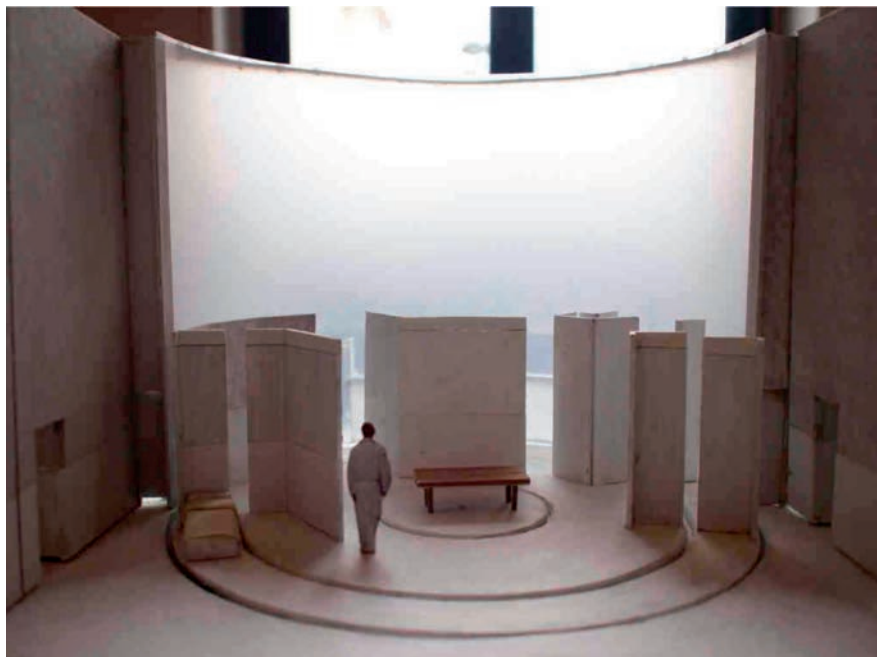
Un seul procès

Et des chaises, des chaises, des chaises, vides et habitées

L'espace blanc, complètement blanc, témoin des crimes, réceptacle des tragédies humaines, mémoire des souffrances du quotidien

L'espace du mouvement de la vie qui continue.

Anouk Dell'Aiera, scénographe



Maquette décor *Les Criminels* – août 2011

## 6. L'importance des costumes

L'immeuble des Criminels, c'est un foyer où cohabitent pêle-mêle, une famille d'aristocrate déchue, une famille bourgeoise, des bonnes et une cuisinière, des étudiants sans le sou, des chômeurs, une tenancière de bar ainsi que la pègre locale – un foyer où se côtoie des extrêmes et des contraires.

C'est d'abord un tableau de société que l'on dresse et à travers les personnages de cette pièce, ses symptômes ; une société qui larvée, par la crise économique s'oublie et se mutile. Nous sommes à Berlin en 1929. L'état de crise, ici se lit avant tout à travers la vie des personnages, des vies qui s'agencent mal. Ce sont des personnages qui, face à leur désirs, tente de négocier un contrat parfois avec eux même, parfois avec la morale, la Justice ou encore "le Christ".



Croquis extraits de la maquette costumes *Les Criminels* – Acte 1 et 2

Les costumes servent à dessiner la complexité de ce tableau ; à la fois en posant le portrait de cette société de part, la différence des niveaux sociaux, des générations, des corps de métiers, des fonctions politiques, à la fois en traçant les trajectoires et états de crise de certains personnages. Les costumes en contraste à la scénographie tout de blanc, rendront compte de ce dont les personnages sont porteurs – et d'un contexte et de leur propre vie. Et c'est en questionnant ces derniers que nous ouvrons une porte sur notre monde contemporain : la place de la justice dans la vie politique, le questionnement identitaire lié au genre, au sexe, à l'âge. Il s'agit d'inventer un univers qui rende plausible le contexte de la fin des années 1920, mais qui soit résolument tournée vers notre époque.

Benjamin Moreau, costumier

## II. Ferdinand Bruckner, un écrivain engagé

### 1. Ferdinand Bruckner, un écrivain aux prises avec son temps

Theodor Tagger est né le 26 août 1891 à Sofia, d'un père autrichien d'origine juive, banquier et homme d'affaires, et d'une mère française, Claire Heintz, née à Constantinople, passionnée par les lettres et les arts. Après le divorce de ses parents, il fait une partie de sa scolarité dans un collège de jésuites près de Graz, et passe le plus clair de ses vacances à Paris, auprès de sa mère. À seize ans, il s'inscrit au conservatoire de musique de Paris et à la "Hochschule für Musik" de Berlin. La musique restera toute sa vie l'une de ses grandes passions. Il commence à écrire de la poésie dans le style de Hofmannsthal, Rilke ou George. Ses activités lyriques et musicales déplaisaient fort à son père, qui le força à s'inscrire dans une grande école de commerce international à Berlin. Pour échapper à cet univers et fuir l'influence paternelle, Theodor fait de nombreux séjours à Vienne où il étudie la philologie et la littérature allemande à l'université.

De 1910 à 1914, il prit une part active à la vie culturelle de la capitale du Reich, écrivant des articles pour divers organes de presse allemands, autrichiens et hongrois. Cette période de sa vie est marquée, comme chez nombre de ses contemporains, d'une part par un irrationalisme inspiré de Wagner, de Schopenhauer et de Nietzsche, d'autre part par un certain germanisme qui le porte, en 1915, à faire l'apologie du conflit mondial. Au cours de la Première Guerre mondiale (il ne sera pas mobilisé), il fonde une revue, *Marsyas*, autour de laquelle il parvient à réunir les plus grands noms de la littérature allemande et autrichienne : Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Hesse, Stefan Zweig, Arthur Schnitzler et Carl Sternheim, avec lequel il se lie d'amitié. D'inspiration expressionniste, elle contrebalance de façon décisive l'irrationalisme de ses débuts, ainsi que des velléités pangermanistes peu compatibles avec ses origines juives et l'idée qu'il se faisait de "l'esprit allemand", en opposition au "Reich allemand".

C'est entre 1918 et 1920 que s'opère en lui la mutation qui transformera le poète et prosateur pour cercles aristocratiques d'initiés, l'auteur d'essais philosophico-littéraires, en champion d'un théâtre novateur, voire révolutionnaire, fondateur en partie du théâtre moderne allemand. Theodor Tagger disparaît progressivement pour laisser la place à Ferdinand Bruckner. Persuadé que le théâtre est un médium particulièrement adapté pour contribuer à une large réflexion sur la "culture de masse" en cette période de naissance de la démocratie parlementaire en Allemagne et en Autriche, il est d'abord dramaturge à Vienne, puis à Berlin, dès 1920. En 1922, avec sa femme Bettina Heuer, il fonde, dans la Hardenbergstrasse – près du Bahnhof Zoo – le "Renaissance Theater", qui existe toujours. D'octobre 1922 à octobre 1927, il y joue quarante-cinq pièces, dont dix-neuf mises en scène par lui, et adapte des œuvres du répertoire classique. D'un modernisme toutefois relativement "conservateur", son travail de directeur de théâtre – qui occasionne rapidement une brouille avec l'autre homme proéminent du théâtre de cette époque, Bertolt Brecht – fait rapidement de lui un personnage respecté dans le monde culturel de la capitale allemande. Tagger signe à cette période une adaptation de *La Dame aux camélias* et un diptyque, *Harry et Annette*, réunis sous le titre *1920 ou la Comédie de la fin du monde* largement inspiré par le lucre et l'affairisme qui font rage dans la jeune république. Mais la véritable carrière d'auteur dramatique de Ferdinand Bruckner commence en 1926 – il a alors 35 ans – par *Mal de la jeunesse*, suivi par *Les Criminels* en 1928, *La Créature*

en 1929, et culminera, au début des années trente, avec *Élisabeth d'Angleterre*, un drame historique à scènes simultanées (à l'instar des *Criminels*), considéré alors comme son chef d'œuvre, et qui lui confèrera une gloire dépassant même celle de Brecht et de Zuckmayer. Ferdinand Bruckner fut sans conteste l'un des dramaturges les plus célèbres de la République de Weimar. Ses œuvres sont montées par des metteurs en scène aussi célèbres que Max Reinhardt (*Élisabeth d'Angleterre*) dans des temples du théâtre allemand comme le Deutsches Theater (*Les Criminels*, créé par Heinz Hilpert, et *Élisabeth d'Angleterre*). Elles sont aussi traduites dans de nombreuses langues et produites à l'étranger. *Les Criminels* connaît sa création française, dès le 23 novembre 1929, par Georges Pitoëff et sa troupe du "Théâtre des Arts", qui en donnera plus de cent représentations. Il est intéressant de noter que Theodor Tagger mit plus de deux ans à révéler publiquement qu'il se cachait sous le pseudonyme de Ferdinand Bruckner, sans doute pour ne pas biaiser la réception de ses pièces novatrices, mais aussi pour ménager un suspense artistique qui eut sa part dans l'énorme succès que remportèrent ses pièces dans les années 20. Dans un contexte marqué par un capitalisme galopant et un parlementarisme peinant à s'affirmer, une révolution communiste réprimée dans le sang, des crises économiques et gouvernementales à répétition, mais surtout dans un contexte artistique marqué par une effervescence tous azimuts – qui s'exprime dans le théâtre par les expériences d'Erwin Piscator, les pièces révolutionnaires d'Ernst Toller (la rédaction des *Criminels* commence après que Bruckner eut assisté à la création de *Hoppla, nous vivons*) et la mise en place du théâtre de la distanciation de Brecht –, Bruckner, tout comme son confrère et ami Ödön von Horvath, va explorer et porter à son apogée le genre du "Zeitstück", de la "pièce actuelle", un théâtre de type documentaire qui se confronte directement aux questions qui agitent la vie sociale allemande de ces années-là : perte des valeurs liées à la défaite et à l'anarchie capitaliste, cynisme affairiste, opportunisme politique ou pessimisme nihiliste des jeunes générations, inadéquation entre lois existantes et avancées sociales (émancipation sexuelle, conflits de classe) le tout dans une forme moderne particulièrement pertinente et séduisante pour le public averti et avide de nouveautés de cette époque. Dans le cas de Bruckner, la dimension de critique sociale de son œuvre va de pair avec son esprit journalistique et sa connaissance des théories psychanalytiques, associés à un immense talent dramaturgique. Considérant son activité d'homme de théâtre comme une contribution à la compréhension, à l'analyse et somme toute au progrès de son époque, ses œuvres, comme *Les Criminels*, possèdent néanmoins un caractère à la fois moderniste, progressiste et pessimiste. Toujours est-il qu'elles ont, durant toute la période de la République de Weimar, un fort caractère polémique.

L'arrivée au pouvoir de Hitler va radicalement faire évoluer l'œuvre de Tagger/Bruckner d'un "germanisme critique" à un "humanisme engagé". Il choisit l'émigration dès la fin février 1933. La dimension conservatrice va dès lors disparaître de son œuvre au profit d'un militantisme politique clair, proche des idées du Front populaire. Cette nouvelle période est inaugurée avec éclat par sa pièce antifasciste *Les Races* (1933), qui aujourd'hui encore étonne par l'acuité de l'analyse politique et sociale de l'Allemagne nazie et par son côté particulièrement visionnaire. Cet engagement dans un humanisme militant antifasciste marquera ses œuvres écrites en exil, en Autriche, en France, en Suisse et finalement aux Etats-Unis, où il séjournera à partir de 1936 (la résistance antinazie dans *Denn seine Zeit ist kurz – Car son temps est court*, 1942 – ou encore le difficile retour à la démocratie en Allemagne dans le contexte de l'écart idéologique séparant les Américains « libérateurs » des Allemands traumatisés par le nazisme dans *Die Befreiten – Les Libérés*, 1945).

Sa vie d'après-guerre est celle d'un personnage semi-officiel, proche des théâtres qui rebâtissent la vie culturelle en Allemagne et en Autriche. Il renoue avec le genre du *Zeitstück* avec *Früchte des Nichts – Fruits du néant*, 1951 – sorte de *road movie* théâtral existentialiste qui décrit les errances d'un groupe de jeunes gens au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, partagés entre un nihilisme radical et la nécessité absolue de reconstruire un monde. Il est proche des cercles de l'Institut Français à Vienne à partir de 1948. En 1953, il devient le dramaturge du Schiller Theater, à Berlin-Ouest, où il symbolise l'antifascisme de retour en République Fédérale, sorte de pendant libéral de Brecht, plus discret et plus modeste que son prestigieux confrère à l'Est. L'une de ses dernières pièces, *Der Kampf mit dem Engel (Le Combat avec l'ange*, 1956), drame en vers blancs, met en scène un personnage féminin hors du commun, maîtrisant avec cynisme les rouages de la bourse mais confrontée, par la personne d'un de ses beaux-fils, à la supériorité spirituelle d'une vie dévouée aux autres.

Pour terminer cette présentation, je voudrais citer un extrait de la thèse de Francis Cros, *Tagger/Bruckner, ambiguïtés modernistes et humanisme militant* (Nancy, 1984), source principale des informations contenues dans ce texte :

“Même chez le praticien du théâtre, les problèmes de la scène s'intègrent au complexe plus vaste de l'existence et de la vie politique, culturelle de l'époque. Tagger/Bruckner est avant tout un “intellectuel” qui a réfléchi, sa vie durant, sur le monde allemand, sur l'univers humain, sur l'histoire et l'actualité, angoissante parfois, d'un siècle troublé. Il se passionna non seulement pour la scène, mais aussi pour les problèmes de la guerre et de la paix, de l'organisation politique et sociale de son pays et de l'Europe, pour le sort de la jeunesse contemporaine, son manque d'idéal et ses nostalgies éternelles.”

Theodor Tagger / Ferdinand Bruckner est mort à Berlin le 5 décembre 1958, d'une pneumonie.

Laurent Muhleisen, traducteur

Juin 2011

Extrait de *Les Criminels [en scène]*, éditions Théâtrales

## 2. Une écriture qui s'inspire du développement artistique contemporain: le montage cinématographique

“À la scène simultanée correspond ici, dans la dimension temporelle, la poursuite parallèle de cinq actions isolées. Il existe bien sûr un rapport entre elles. Non que, comme la forme dramatique le réclamerait, elles soient reliées entre elles en une situation concrète, mais parce qu’elles sont unies par la relation qu’elles entretiennent chacune avec le même thème, à savoir l’accord ou le désaccord entre la juridiction et la justice. Ce n’est pas seulement une pièce sur la vie déparée des hommes, mais aussi en même temps sur la problématique de la justice.”

[...]

“Le premier acte expose, en une juxtaposition ou une succession libre, le chemin qui a conduit quelques occupants de la maison au crime : une vieille dame ruinée vend les bijoux que son beau-frère lui a confiés pour pouvoir élever ses enfants. Une jeune fille veut se suicider avec son enfant nouveau-né, mais elle prend peur devant la mort, sauve sa vie, et devient ainsi une mère infanticide. Une cuisinière tue sa rivale et détourne les soupçons sur son bien-aimé pour se venger de lui du même coup. Un jeune homme fait un faux témoignage devant le tribunal au profit d’un maître chanteur, parce qu’il veut cacher son homosexualité. Et un jeune employé met la main dans la caisse, pour pouvoir partir à l’étranger avec la mère de son ami. Le premier acte décrit tout cela, mais pas dramatiquement, non pas dans l’engrenage des divers moments, mais dans une succession lâche, en se limitant à quelques scènes qui renvoient au passé et à l’avenir et font davantage allusion à la véritable action qu’elles ne la représentent. Les scènes ne s’engendrent pas les unes les autres comme dans le drame.”

[...]

À la diversité du premier acte s’oppose l’unité du second. Même si le principe de la scène simultanée est conservé, et si les trois étages de la maison sont remplacés par ceux du palais de justice, le rapport entre les espaces et les actions est tout autre. Leur simultanéité le cède à leur identité qui se manifeste devant le tribunal. Ils ne montrent plus les différents aspects de la vie dans une grande ville, mais l’uniformité mécanique de la juridiction. Une modification formelle la reflète. Le changement de scènes ne repose plus sur la liberté de l’auteur épique, qui se tourne tantôt vers un groupe de personnages, tantôt vers un autre. L’essentiel est maintenant que les fragments des différents débats se regroupent pour donner une image unifiée du tribunal.”

**Peter Szondi**

*Théorie du drame moderne*, Éditions L’Âge d’homme, p. 105-107

### 3. Le contexte de la Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*)

Avec l'écrasement des tentatives révolutionnaires qui visaient à transformer radicalement les structures de la société impériale de Guillaume II, en 1918-1919, s'effondrent en Allemagne les aspirations humanistes sur lesquelles s'articulait le mouvement appelé "expressionniste". Malgré les troubles politiques et l'inflation qui durent jusqu'en 1923, les corps administratifs de la nouvelle République allemande sont mis en place dès le vote de sa Constitution par les députés, convoqués dans la salle du théâtre de Weimar le 31 juillet 1919. Dans la désillusion, les velléités d'élaborer un "Homme nouveau" qui étaient inhérentes à l'expressionnisme, deviennent alors caduques. Une autre époque s'ouvre où le pragmatisme est appelé à se substituer aux rêveries idéalistes pour affronter le désastre social et moral consécutif à la défaite.

[...]

À travers la nouvelle objectivité, le but est de laisser parler la réalité elle-même, de donner à saisir le pouls du temps. Ce qui doit régner, ce sont les faits. Sont à éliminer le "pathos" de l'expressionnisme, le sentimentalisme, les divagations mystiques. D'où le recours à des modes d'expression qui servent le "factuel", le "concret". La peinture revient aux tableaux de genre, en y inscrivant, au mieux, soit une critique sociale, soit un constat de société : scènes de rue, paysages, portraits, natures mortes. Au théâtre fleurissent les pièces d'actualité. Les romans se font "documentaires", témoignages d'information sur l'époque. Les livres d'enquêtes et de reportages prolifèrent.

**Lionel Richard**

*Encyclopédia Universalis*, article "Nouvelle Objectivité"

article en ligne : <http://www.universalis-edu.com/sidproxy.ens-lyon.fr/encyclopedie/nouvelle-objectivite/>



## 4. Une critique de l'Allemagne sous la République de Weimar

### a. Un climat de déshérence

Quand on découvre le théâtre de Ferdinand Bruckner, précédent ou absolument contemporain de la prise du pouvoir des nazis en Allemagne, on a envie de s'exclamer comme Heiner Müller le fit il y a vingt ans dans son discours prononcé lors de l'attribution du prix Büchner et qu'il dédia à Nelson Mandela : "Combien éhonté le mensonge de la post-histoire en face de la réalité de notre pré-histoire !"

Car le premier sentiment qui nous saisit à la lecture de ces pièces est l'effroi devant la sécheresse du document et la précision de l'état des lieux et des consciences. C'est un tableau saisissant de l'idéologie montante et de sa prise sur l'ensemble de la société, sur fond de pulsion de mort. Un personnage parle d'une vague immense, mugissante qui déferle sur l'Allemagne. La trilogie de Bruckner comporte *Le Mal de jeunesse*, 1926, *Les Criminels*, 1928, *Les Races*, écrite en mars 1933 et créée en novembre de la même année en Suisse, aussitôt traduite et jouée à Paris en 1934 au Théâtre de l'Œuvre.

[...]

Le critique Didier Daix du journal *Marianne* qui suit Bruckner depuis ses débuts à Paris, repère le "désarroi moral et l'inquiétude de la jeunesse allemande" qu'il voit grandir d'une pièce à l'autre. C'est ainsi que dans *Les Criminels*, on assiste au procès de cette jeunesse dont un personnage s'écrit qu'elle a perdu toute notion du réel. Ainsi ce juge s'adressant à un couple d'étudiants : "Vous vouliez vous tuer tous les deux ! Voilà bien où nous a menés l'aberration républicaine. À un goût morbide et généralisé du suicide, c'est de cette génération abâtardie, émasculée, que dépendrait l'avenir de l'Allemagne."

Au réquisitoire "national" contre les idées destructrices des milieux se disant émancipés qui exige un châtement exemplaire, s'ensuivra un dialogue où un jeune juge s'emporte contre ce qu'il appelle "l'apathie du cœur, l'indifférence sociale, la complicité égoïste de l'individu dans la lâcheté du groupe, l'empâtement du sentiment moral" qui se satisfait "d'appeler cette castration justice", s'exclamant pour finir : "Si nous devons nous laisser mener par l'habitude, pourquoi avons-nous la faculté de penser ?" À quoi le vieux juge rétorque, l'interrompant :

*"Ces durs sujets écarteras*

*Afin de vivre longuement.*

Appliquez cet adage quasi-biblique, mon cher ami, vous vous en trouverez bien."

[Fin de l'acte II]

Le côté dissertant de certaines scènes de cette pièce, thèse contre thèse, est contrebalancé par le surgissement cru des manifestations d'antisémitisme et la montée sourde de la peur, dans un climat où l'on sent grandir chez bien des personnages le désir de dissoudre son destin individuel, la douleur individuelle, dans un ordre qui n'a plus rien d'individuel et qui les submerge.

**Anne Longuet Marx**

"Peur et misère de la fin de la République de Weimar. Le ratage de l'Allemagne selon Ferdinand Bruckner"  
*Théâtre public*, n° 181, 2006, p. 63, 65 et 66

## b. "Quelque chose de pourri au Royaume de Weimar"

*Maladie de la jeunesse* (1926), *Les Criminels* (1928) et *Les Races* (1933) forment une trilogie, ou du moins la lisons-nous telle quelle aujourd'hui. Trois textes écrits à quelques années d'intervalle dans le vif du sujet, dans l'urgence de saisir la réalité d'une époque, les glissements en cours.

[...]

Il y a donc d'abord *Maladie de la Jeunesse*, où Bruckner commence à toucher du doigt les dérèglements de la jeunesse, ici viennoise, mais elle pourrait aussi bien être berlinoise, du début des années 20. Reportage d'époque à travers un huis-clos : les pulsions d'amour et de mort d'un groupe d'étudiants qui semblent déconnectés de leur société et de leur avenir. Leur seule alternative : "*s'embourgeoiser ou se tuer*", qui fait assez directement écho au "*bouffer ou crever*" de *Jeunesse sans dieu*.

Avec *Les Criminels*, Bruckner élargit son champ d'étude à l'ensemble de la société : le premier acte se déroule dans un immeuble, qu'on voit en coupe, entre les chambres des maîtres et celle des gens de maison. On y assiste à différents "crimes", ou du moins sont-ils jugés ainsi par la société : adultères, vols, faux témoignages, assassinats mais aussi homosexualité, avortement. Tout se déroule dans un climat de promiscuité et de suspicion.

On retrouve les lignes de force de la première pièce, et les interrogations sur une génération déconnectée du monde, sans avenir : "*Je crois que nous avons tort de prendre leurs activités à la légère. Tous ces jeunes gens se sont créé un monde à eux. À part. Morbide. Ils ont perdu la notion du réel.*" Un des personnages est en effet embrigadé dans un groupe de jeunesse, thème qu'on retrouvera dans *Les Races*. Joseph, dans le premier acte, souligne le décalage générationnel, et dit à un autre, amoureux de sa mère : "*Vous êtes étonnant. Vous continuez à penser et à sentir comme s'il n'y avait pas une guerre mondiale perdue entre la génération de ma mère et la nôtre.*"

On peut aussi citer comme écho à notre époque cet oncle qui s'étonne qu'on dépense de l'argent pour l'éducation de ses neveux en une telle période de crise : "*Jolie éducation que tu leur as donné ! À l'heure actuelle, les parents qui ont un peu de bon sens préservent leurs enfants des professions intellectuelles comme de la peste !*" Difficile de ne pas se sentir concerné quand on entre dans la vie active en pleine crise économique...

Mais le véritable nerf des *Criminels*, c'est l'interrogation de Bruckner sur la justice. Il établit clairement qu'il y a un problème entre les hommes et les lois. Les individus ne comprennent plus les mentalités et les structures politiques dans lesquelles ils vivent. Il y a l'individu, le groupe et le monde, et tout ça ne tourne plus dans le même sens. Déjà dans *Maladie de la jeunesse*, il y avait le personnage de Alt, qui a fait de la prison pour avoir euthanasié un enfant blessé pendant la guerre, et qui dit qu'il le referait si c'était à refaire.

Comme chez Horvath, faits divers et intrigues policières prennent le dessus. Tout le second acte se passe au palais de justice. S'y opposent visions traditionnelles et remise en cause du système judiciaire.

Fustigeant encore une fois une jeunesse qu'il ne comprend plus, le Président dit à une jeune fille qui a essayé de se suicider et qui a tué son enfant parce qu'elle ne pouvait pas l'élever :

"*Voilà bien où nous a menés l'aberration républicaine. A un goût morbide et généralisé du suicide, et c'est de cette génération abâtardie, émasculée, que dépendrait l'avenir de l'Allemagne.*"

En marge des débats, un jeune juge prend à partie un vieux juge qui redoute l'anarchie si les lois évoluaient :

*“L’anarchie ! Toujours cette crainte stupide qui nous fait nous cramponner à des concepts surannés dans lesquels nous essayons en vain d’enfermer la matière vivante de la vie d’un peuple. Mais ne voyez-vous pas qu’en agissant ainsi nous forçons le peuple soit à se révolter et à créer son propre droit, soit à tomber dans une veulerie passive dans laquelle il ne sera pas loin d’admettre que l’action est en elle-même un crime et où il perdra sa force de réagir ? Et cela, à mon avis, est évidemment plus dangereux que l’anarchie, car cela entraîne l’apathie du cœur, l’indifférence sociale, la complicité égoïste de l’individu dans la lâcheté du groupe et même aux véritables crimes dont les sources sont l’empâtement du sentiment moral, l’artériosclérose de l’esprit, la négation de l’altruisme et de la vie.”*

Enfin, Bruckner enfonce le clou avec humour en faisant intervenir une femme de chambre délurée comme témoin dans un des procès :

*“Le respect ? Allez donc, gros malins ! Vous feriez mieux, au lieu de perdre votre temps à toutes ces simagrées, d’organiser une loterie que l’on tirerait tous les six mois. Les mauvais numéros seraient fourrés en prison et les autres seraient acquittés. Et puis on ferait un second tour pour distribuer les années de prison. [...] À la fin des fins, avec mon système, il n’y aurait pas plus d’innocents en prison qu’avec le vôtre !”*

À la fin de la pièce, nous revenons dans l'immeuble où rien n'est résolu, où d'autres drames s'amorcent : chantages, maltraitances, injustices, un nouvel avortement, et, pour finir, un suicide. Bruckner ne propose pas de solution, il radiographie avec amertume le monde dans lequel il vit, et nous éclaire sur la nature de ce terrain fertile au totalitarisme.

**Mariette Navarro**

extrait du blog *Petit oiseau de Révolution*

## 5. Bruckner critique du nazisme

*[Dès 1933, dans Les Races, Ferdinand Bruckner se moque des prétentions scientifiques du régime nazi qui cherche à établir la supériorité de la race allemande sur les autres.]*

**L'Institutrice, à une troisième table**

La science exacte ayant établi définitivement qu'en terre allemande l'élément sémite est, sans contredit, un corps étranger, envahisseur, une croûte coriace, elle en a décortiqué le pays et l'a rejeté au dehors. N'est-il pas vrai, monsieur l'obersecrétaire ?

**L'Obersecrétaire, buvant**

Mais oui.

**L'Institutrice**

Je dirai plutôt : a) les juifs du Sud sont, sans contredit, un mélange Asiato-Négroïde, à prédominance orientale; b) les juifs de l'Est sont un mélange Tauro-Asiato-Hamito-Négroïde, à prédominance asiatique. N'est-ce pas, monsieur l'obersecrétaire ?

**L'Obersecrétaire**

Oui, oui.

**L'Institutrice**

En opposition à cela, la race allemande présente, sans contredit, un élément de base tout différent, même en reconnaissant que les Alpains Dinariques du Sud, ainsi que les Bavarois de l'Est, avec leurs crânes ronds et leur chevelure foncée, ne pourraient être englobés sans réserve dans la notion d'unité absolue qui caractérise la race allemande. Des recherches minutieuses dans ce domaine ont été confiées à des cerveaux experts et nous en attendons les résultats. Indépendamment de cela, la science a découvert, avec preuves irréfutables à l'appui, que l'Allemand est, sans contredit, ce qu'on désigne sous le nom d'*homo europæus*, le dolichocéphale, aux cheveux blonds, aux yeux lumineux, à la peau blanche, claire, et qui se hâle rapidement au soleil. Le nez : pour le sexe féminin, plutôt long et mince jusqu'au bout ; pour le sexe masculin, le plus souvent, des tubérosités à l'extrémité du cartilage nasal, comme nous l'enseigne la chondrologie. Ces dolichocéphales ont été reconnus surtout dans l'Europe septentrionale. (*Elle regarde l'Obersecrétaire. L'Obersecrétaire boit.*) D'ailleurs, monsieur l'obersecrétaire, ne manquez pas de constater que ce blond si caractéristique n'est pas une couleur uniforme, que vous y verriez plutôt des dégradés de ce blond clair, communément dénommé blond filasse ; lesquels dégradés, en passant par le blond jaunâtre, le blond doré, vous mènent jusqu'à un certain blond, lequel, examiné de près, nous montre très distinctement un ton rougeâtre qui est le blond doré roux. Et, deuxièmement, ce qui est encore très caractéristique, et dont les profanes négligent totalement de s'occuper, c'est la trame elle-même du cheveu. En effet, la trame du cheveu peut désigner la race davantage encore que sa couleur, car elle a une force de résistance racique extraordinaire, qui se désigne par ces mots : "densité héréditaire". La science exacte a fait, dans ce domaine, de très grands pas, et les résultats déjà obtenus représentent, pour nous, la sécurité presque complète : rien ne peut être aussi sûrement et aussi rapidement reconnu que la trame nordique du cheveu.

**L'Obersecrétaire**

Oui, oui.

**L'Institutrice, au petit Garçon**

Tu ne dors pas, j'espère ?

**Le Gendarme, à la même table**

Tu dors ?

**Ferdinand Bruckner**

*Les Races, adapté de l'allemand par Renée Cave, "La Petite Illustration", n° 673, mai 1934, p. 12*

### III. Théâtre et justice

#### 1. La justice comme spectacle

##### a. Un jeu de masques

Le jeu est presque toujours spectaculaire, souligne Caillois, et le théâtre et la justice ont déjà ceci en commun que d'être un spectacle. Ce phénomène se vérifie dans toutes les civilisations. Les protagonistes s'affrontent verbalement devant un public qui est, le cas échéant, le village, la tribu ; dans nos prétoires modernes, quelques personnes assistent généralement à l'audience, et elles sont censées symboliser le peuple au nom duquel, selon les principes, la justice doit être rendue.

Le spectacle est minutieusement réglé. Le jeu, comme la plupart des jeux, se déroule sur un espace déterminé. [...] Dans le chant XVIII de *L'Iliade*, Homère décrit le bouclier d'Achille sur lequel est représenté un procès : les juges siègent à l'intérieur d'un cercle sacré (*hieros kuklos*). L'idée du sacré vient ainsi se joindre à l'idée de jeu, et cela ne doit pas surprendre.

L'espace sur lequel le jeu est pratiqué apparaît ainsi comme une sorte de cercle magique dans lequel les initiés seulement sont admis à pénétrer : le stade pour les compétitions sportives, le temple pour les manifestations religieuses, le théâtre pour la tragédie ou la comédie, la "Cour" pour la justice. Suivant les modes architecturales, il est d'ailleurs possible que les bâtiments présentent en façade d'étonnantes ressemblances : le classicisme français a donné la même allure de temple grec, avec d'imposantes colonnades et des escaliers monumentaux, à des édifices affectés, celui-ci à la religion, celui-là au théâtre et cet autre à la justice. En ce qui concerne l'aménagement interne, l'analogie est tout aussi frappante ; le dispositif sépare toujours le public de l'espace dans lequel évoluent les protagonistes : chœur de l'Église, scène du théâtre, enceinte du prétoire. Outre cette séparation, il y a dans chaque espace un décor correspondant à l'activité considérée et qui comporte, le cas échéant, des autels, des symboles.

L'espace de l'audience, tout comme celui de la représentation théâtrale, ne se définit pas seulement par la délimitation de l'élément territorial ; il est également déterminé par le temps. L'instance commence à un moment précis, codé par la règle du jeu. Le lever de rideau, les trois coups du théâtre traditionnel, ont leur homologue judiciaire : une annonce, clamée par un huissier, "la cour !", a pour effet de changer instantanément le statut de la séance. Les spectateurs se lèvent, cessent de parler, mais le jeu ne commence véritablement que lorsque le président annonce : "La séance est ouverte". Cet énoncé<sup>1</sup> a pour effet de mettre en œuvre instantanément le système de règles propre à l'audience.

À l'intérieur de l'espace consacré, l'évolution des acteurs suit des règles spécifiques qui dérogent aux pratiques de la vie ordinaire, qu'il s'agisse des gestes, de la parole, de la parure vestimentaire. De même que les acteurs de théâtre jouent en costume, les officiants de la justice sont vêtus d'une toge, d'une chasuble noire, pour rappeler sans doute les origines religieuses de la fonction judiciaire, mais ils évoquent également cette forme de jeu qu'est le *mimicry*<sup>2</sup>. La justice est un jeu à masque, un jeu de simulacre où les acteurs se déguisent, c'est-à-dire quittent leur identité singulière et leur apparence ordinaire pour endosser celle d'un personnage symbolique au comportement réglé par un code autre que celui de leurs comportements de la vie courante. M. X n'est plus M. X, mais M. le président ou M. le procureur et, lorsqu'il

parle, il ne parle plus en son nom personnel ; il tient des propos attribuables à son rôle, non à sa personne. Sur le plan des principes, il doit se "dévisagéfier". Il en va de même pour les avocats, définis par le droit français comme "auxiliaires de la justice", non comme auxiliaires des justiciables qu'ils représentent. Eux seuls vont pleinement participer au jeu, et non ceux dont on peut penser par ailleurs qu'ils sont ou devraient être les principaux intéressés. [...]

La question du costume n'a rien d'anodin. Dans les jeux à masque, celui-ci ne signifie pas seulement un changement de personnalité pour le porteur ; il institue une coupure avec ceux qui n'en portent pas. [...]

Ceux qui ont un masque sont les initiés (initier, c'est faire passer de l'autre côté du masque, donc démasquer ; être initié, c'est avoir le droit de porter le masque, et ainsi de manipuler le mystère). "Les masques sont le vrai lien social" dit justement Caillois<sup>3</sup>.

[...]

Cette dépersonnalisation du juge dans l'œuvre judiciaire est bien mise en évidence par la réaction invariable à l'encontre de tout ce qui apparaît comme une erreur judiciaire manifeste. Comment réagir à l'égard de l'erreur d'une institution dont les énoncés ont force de vérité légale (la fameuse règle *res judicata pro veritate habetur*), sans la compromettre tout entière ? En admettant à cette occasion que la justice est rendue par des hommes, et que ceux-ci peuvent être victimes de leur faiblesse. Ainsi le monde est sauvé : il suffit de retirer le masque du juge et de découvrir son visage. Ce qui confirme, du point de vue de l'institution, que le juge n'est pas une personne au sens moderne, dotée d'une subjectivité, mais un personnage au sens antique et théâtral de *persona*, mot qui désignait d'abord le masque des acteurs, puis le personnage, le rôle. Un homme s'est trompé parce qu'il a jeté le masque, oublié son rôle ; la justice préserve ainsi le masque de la vérité.

C'est donc par métonymie que le tribunal est souvent désigné comme la Justice. Il n'est pas la Justice. Il la représente. La Justice parle par sa bouche ; il est un médium. Il doit trancher un conflit qui oppose des hommes, mais c'est elle qui doit inspirer la sentence. Dès lors, parce que l'espace judiciaire est un espace consacré à la Justice, l'instance n'est pas le lieu du conflit, mais celui de la représentation du conflit. Il ne se développe pas "en vrai" ; le prétoire n'est pas la rue. Aussi le conflit ne peut qu'être représenté ; il est joué, ou plutôt rejoué. C'est dans le jeu des acteurs que le procès rejoint le plus profondément le théâtre.

Gérard Soulier

"Le Théâtre et le Procès", in *Droit et société*, n° 17/18, 1991, pp. 12-16

## **b. "Rien que de la comédie": extrait des *Criminels***

**Le Président**

Donc vous reconnaissez que vous saviez que madame Kudelka avait de l'argent chez elle ?

**Tunichtgut**

Tout le monde le savait.

**Le Président**

Mais vous avez dit au chauffeur Weix que la serrure était facile à forcer.

**Tunichtgut**

Tout ce qu'on dit pas.

**Le Président**

Vous niez lui avoir proposé d'être votre complice ?

**Tunichtgut**

C'était pour faire de l'épate.

**Le Président**

Avec un cambriolage ?

**Tunichtgut** (*Rit.*)

Quand on a rien d'autre.

**Le Président**

C'est tout ce que vous avez à répondre aux déclarations de monsieur Weix ?

**Tunichtgut**

Vous aussi, ça vous arrive de faire de l'épate.

**Le Président**

Je vous conseille de changer de ton.

**Tunichtgut**

Tout le monde fait de l'épate. On a ça dans le sang. Vous seriez où, si vous faisiez pas de l'épate ?

**Le Président**

Vous parlez du tribunal ?

**Tunichtgut**

Vos petites robes noires, là, c'est pas pour faire de l'épate peut-être ?

**Le Président** (*offusqué*)

Qui porte ici des petites robes noires ?

**Tunichtgut**

Toute la rangée, là. Et tous ces petits bonnets.

**Le Président**

Si vous n'étiez pas en détention préventive...

**Tunichtgut** (*avec candeur*)

Tout ça c'est rien que de la comédie.

**Le Président**

Je jurerais que vous avez bu.

**Tunichtgut**

Vous savez très bien que c'est pas moi l'assassin. Que de la comédie.

**Ferdinand Bruckner**

*Les Criminels [En scène]*, traduit de l'allemand par Laurent Mulheisen, édition Théâtrales, 2011, p. 69-70

## 2. Une joute oratoire

### a. "L'agôn" judiciaire

Dans son ouvrage consacré à *La Tragédie grecque*, J. de Romilly fait expressément le lien entre le théâtre et la justice : "Né de l'habitude du débat judiciaire, perfectionné par la rhétorique du temps, l'art de la joute oratoire était alors en plein essor. C'était ce que l'on appelait un *agôn*. Or, il n'est presque aucune tragédie d'Euripide qui ne contienne au moins une scène *d'agôn*". Comment faut-il l'entendre ? Comme "une sorte d'affrontement organisé, dans lequel s'opposent deux longues tirades, en général suivies d'échanges vers à vers, permettant aux contrastes de se faire plus serrés, plus tendus, plus crépitants. Dans l'*agôn*, chacun défendait son point de vue avec toute la force rhétorique possible, en grand déploiement d'arguments qui, naturellement, contribuaient à éclairer sa pensée ou sa passion"<sup>4</sup>. Exemple remarquable entre tous, l'*Antigone* de Sophocle, qui comprend une série de face à face extrêmement tendus, vers à vers, entre Ismène et Antigone, Antigone et Créon, Créon et Hémon, Tirésias et Créon. Les personnages de Sophocle, dit J. de Romilly, ont "une rage de s'expliquer" (p. 83).

Ce qui est dit du théâtre peut s'appliquer mot à mot au procès judiciaire. Il n'est pas besoin d'insister longuement sur ce point. Les procès de quelque importance à notre époque continuent d'apparaître comme des affrontements, soit entre des avocats, soit entre l'accusation et la défense, où chacun se mesure à l'autre et tente de l'emporter par l'habileté de son argumentation, le charme de sa rhétorique. L'échange de plaidoiries est bien ce qu'attend le public. Et l'on n'aurait garde d'oublier que le mot, dérivé de *plaid*, qui désignait autrefois une assemblée judiciaire, une audience, procède du latin *placere*, plaire. Chacun des protagonistes de l'*agôn* judiciaire s'efforce d'appliquer, peut-être sans les connaître, les trois principes formulés par Cicéron, le maître de la rhétorique latine : *docere* (prouver), *delectare* (charmer, séduire), *movere* (émouvoir). Les acteurs du théâtre judiciaire prennent en général visiblement plaisir à ce jeu, à l'instar des comédiens sur une scène. On peut incidemment se demander s'il n'y aurait pas, dans certains cas, des vocations méconnues ou perverties. Certains comédiens sont peut-être des avocats qui s'ignorent ; nombre d'avocats sont sans doute des comédiens qui ne s'ignorent pas.

**Gérard Soulier**

"Le Théâtre et le Procès", in *Droit et société*, n° 17/18, 1991, p. 9-26



**b. Quand la maladresse rhétorique fait loi:  
extrait des *Criminels***

*[Tunichtgut est malmené par le tribunal lorsqu'il essaie de faire comprendre, maladroitement, que ses aveux lui ont été arrachés sous une pression psychologique]*

**L'avocat**

Je vous rappelle que mon client a rétracté ses aveux

**Tunichtgut**

On m'a obligé à le dire.

**Le Président**

Je vous préviens, de nouvelles insultes et...

**L'avocat**

Mon client veut parler de l'interrogatoire de police.

**Tunichtgut**

Toute la nuit ça a duré, sans la moindre pause, jusqu'à sept heures du matin.  
J'avais pas de cigarettes.

**Le Président**

Que viennent faire ici des cigarettes ?

**Tunichtgut**

Le commissaire était assis en face de moi et fumait comme un pompier.  
Je me suis senti mal.

**Le Président**

Vous auriez pu lui dire que la fumée vous gênait.

**Tunichtgut**

Au contraire. Y a pas plus fumeur que moi. Le paquet plein était sur la table,  
devant moi.

**Le Président**

Un paquet de cigarettes plein posé sur la table n'est pas un motif pour avouer  
un meurtre lorsqu'on ne l'a pas commis.

**Tunichtgut**

C'est rien qu'à cause des cigarettes que j'ai avoué.

**Le Président**

Et vous croyez vraiment que vous allez nous faire avaler ça ?

**L'avocat**

Quand avez-vous avoué ?

**Tunichtgut**

À cinq heures du matin. Après six heures d'interrogatoire.

**Le Président**

Et je suppose que le commissaire vous a dit que vous pourriez fumer dès que vous auriez avoué ?

**Tunichtgut**

Il a cligné de l'œil

**Le Président**

Je ne comprends pas.

**Tunichtgut**

Il l'a pas dit, mais il a cligné de l'œil. Il a poussé le paquet vers moi sans dire un mot. À la fin j'en pouvais plus et je me suis jeté dessus. Là, il a ri et il a cligné de l'œil.

**Le Président**

Et l'aveu ?

**Tunichtgut**

Je voulais lui témoigner ma reconnaissance.

[...]

**Le Président**

Vous en avez d'autres des histoires de ce genre ?

**Ferdinand Bruckner**

*Les Criminels [En scène]*, traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen, édition Théâtrales, 2011, p. 71

### 3. La justice, fenêtre pour réfléchir l'homme et la société

#### a. "Qu'est-ce que l'essence du droit?"

##### Le plus jeune

Qu'est-ce que l'essence du droit ?

##### Le plus âgé (*sourit*)

Mon cher collègue, même si la lumière blafarde de ce jour pluvieux n'entraîne pas dans cette pièce, je reconnâtrai à cette seule question que vous êtes jeune. Oubliez cette question. L'essence du droit est indéfinissable, comme l'essence de la vie, de l'électricité. On ne connaît du droit que son application.

##### Le plus jeune

L'électricité est une force naturelle, indépendante de notre volonté. Mais le droit est une création de l'esprit, on l'accepte d'un commun accord, suivant notre volonté et nos lois, comme les mathématiques.

##### Le plus âgé

C'est là toute sa maudite ambiguïté. Si nous considérons le droit selon des lois mathématiques, il devient inhumain. S'agit-il alors d'une loi naturelle ? Oui. Une loi naturelle qui ne cesse de bousculer les constructions de notre esprit. Préservons ces constructions le plus longtemps possible, c'est notre seul salut.

##### Le plus jeune

Et si elles s'effondrent ?

##### Le plus âgé

Alors, c'est l'anarchie.

##### Le plus jeune

Mais même le peuple le plus exemplaire reste au fond un conglomérat d'individus qui vivent côte à côte de façon parfaitement anarchique. Certes, nous avons élaboré tout un arsenal de conventions...mais que sont-elles de plus qu'une somme d'apparences extérieures figées dans des actes de politesse, de correction, de morale coercitive et de calculs permanents.

##### Le plus âgé

Et la nation ?

##### Le plus jeune

À des moments précis de notre histoire, nous éprouvons soudain un sentiment de solidarité... dans des moments de grande détresse commune. Vous appelez cela une nation ? Ce sentiment de solidarité, les vaches l'éprouvent aussi dans un pré, quand un orage menace.

##### Le plus âgé

L'appartenance à l'espèce humaine présuppose l'existence du droit

##### Le plus jeune

Pourtant je n'ai constaté la manifestation de cette appartenance que là où le droit était mis à mal, là où justement nous parlons de crime. La forme négative de la vie est

celle où les gens sont côte à côte, apathiques et égocentriques, celle où ils regardent et laissent faire. Voilà les seuls véritables crimes, car leur origine réside dans l'insensibilité du cœur, la paresse de l'esprit – bref, la négation parfaite de tout principe de vie et de tout sentiment de solidarité. Mais ces crimes-là ne sont pas punis. Les autres, les actes délictueux sont au contraire des manifestations de la volonté de vivre et de ce fait ils sont positifs : pourtant dans tous les cas avérés ils sont punis en tant que crimes. À cet endroit l'homme taille allègrement dans sa propre chair et appelle cela "la Loi". À cet endroit, le peuple se castre lui-même, et cela toujours "au nom du peuple".

**Ferdinand Bruckner**

*Les Criminels [En scène]*, traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen, édition Théâtrales, 2011, p. 97-99

## **b. L'arbitraire de la justice, révélation d'un aveuglement fondamental par rapport à soi**

**Kummerer** (*relisant son manuscrit*)

"Nous considérons les choses de l'extérieur, et notre erreur est là. Nous accordons à un verdict une valeur morale, officielle. Or la morale s'applique à la vie, alors qu'un verdict, une condamnation, dépendent d'un tout autre contexte : le contexte de la justice. C'est un contexte en soi. Un monde à des années-lumière de la vie, fermé sur lui-même, pétrifié depuis des siècles. Comment est-il possible qu'il nous tienne en son pouvoir, qu'il nous effraie comme un fantôme effraie les petits enfants, que son absurdité nous fascine, et que nous puissions pas lui échapper, en dépit de nos efforts ? [...] Parce que le juge qui est en nous l'attend, un juge bien plus sévère, auquel nous voulons échapper. Qu'est-ce que le procureur face à l'accusateur qui est en nous ? Aussi longtemps que notre moi ne pourra pas dire non, la menace du non de l'État n'aura aucun effet et n'empêchera aucun de ces actes que nous appelons des crimes. Mais nous sommes trop faibles pour que notre moi puisse dire non, parce que nous sommes humains, que nous errons sans boussole, indécis ; alors nous avons inventé une instance répressive, chargée de soulager notre conscience et d'endormir notre âme dans sa peur de soi. C'est là, dans cette fuite face à nous-même, que réside le pouvoir indestructible de la justice institutionnelle. Nous ne pouvons pas lui échapper, car ses chaînes sont en nous. Mais nous pouvons la combattre sans relâche, et ainsi reconquérir notre âme."

**Ferdinand Bruckner**

*Les Criminels*, traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen, édition Théâtrales, 2011

## IV. Le tableau d'une société en crise

### 1. Les Criminels ou le "côte à côte égocentrique" : la société comme juxtaposition des individus plutôt que comme association

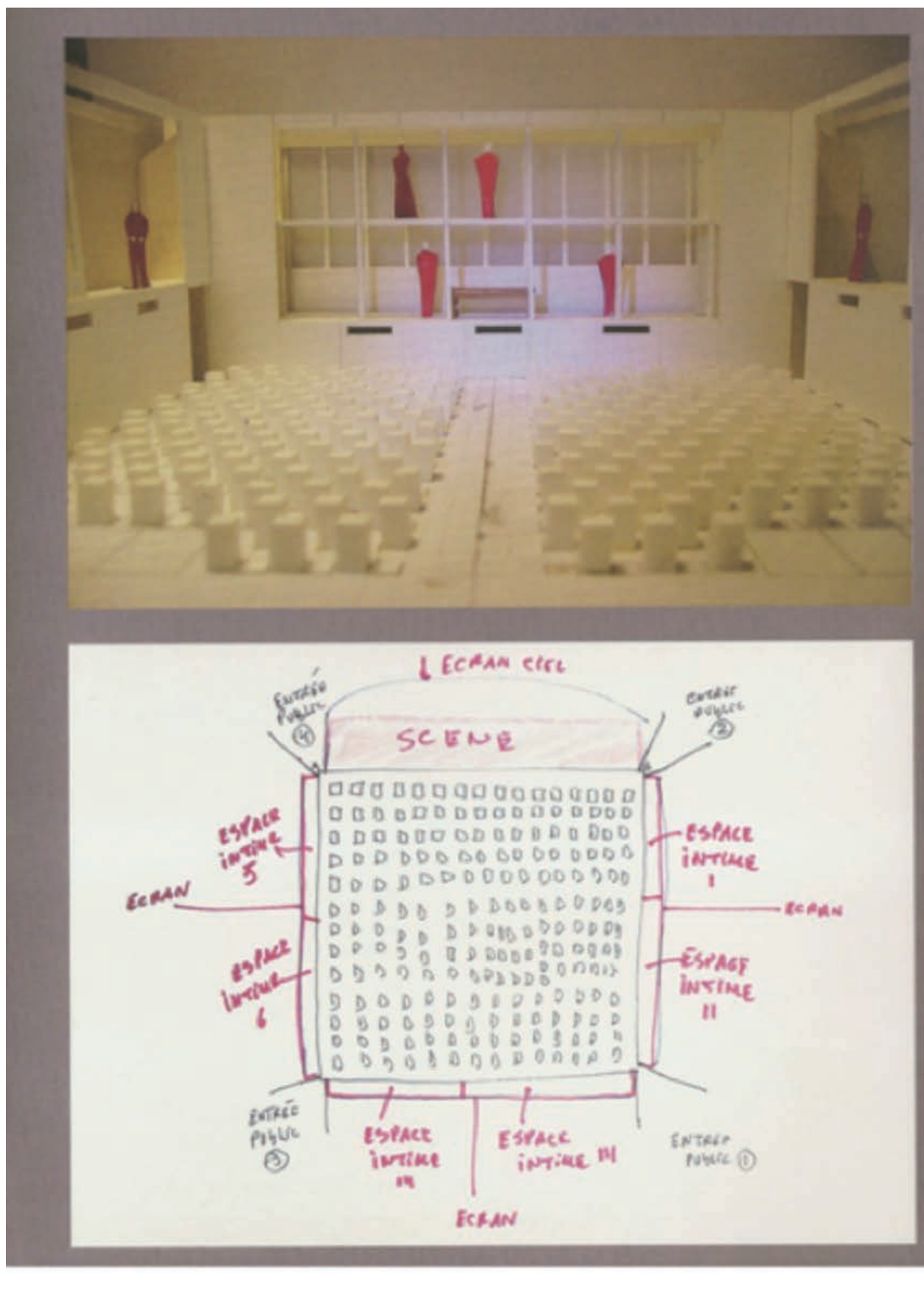
[L'] inversion du rapport entre la communication et l'isolement du point de vue de la justice et de l'injustice, de la règle et de l'exception, de l'incontestable et du contestable, touche l'idée centrale de la forme de cette pièce. Le cadre formel du drame, non problématique, est la relation interhumaine. C'est de ce cadre que sortent les personnages, qu'ils se rendent coupables d'isolement : le héros tragique obéissant à son devoir, le personnage comique livré à son idée fixe. Dans le domaine incontestable de l'interhumain, aux deux pôles extrêmes du drame, la tragédie et la comédie, se constitue la problématique d'un isolement à la fois actuel et thématique. Il n'en va pas de même dans la pièce épique de Bruckner. Le cadre non problématique, c'est la vie côte à côte, l'isolement. C'est pourquoi la forme dramatique, le caractère absolu de l'action interhumaine, est remplacé par le caractère épique de la représentation, chacune des existences isolées étant rapportée au sujet épique. Et c'est à l'intérieur de cela que la communication devient thématique - désormais une exception, et pervertie en action criminelle dans l'espace d'un "côte à côte égocentrique". Mais la réintroduction thématique de l'interhumain est tout à fait incapable de rétablir le drame à partir de l'œuvre épique; objet contestable, l'interhumain doit au contraire, à l'intérieur de la forme épique qui recèle déjà une relation sujet-objet, se présenter dans une deuxième relation, thématique celle-là, comme objet. C'est de cela que rend compte le deuxième acte, un acte central : les événements du premier acte, à présent objectivés sur le plan thématique, deviennent l'objet de débats judiciaires.

**Peter Szondi**

*Théorie du drame moderne*, Éditions L'Âge d'homme, p. 113-116

## 2. La technique du montage comme témoin de l'isolement de chacun vis-à-vis des autres : l'exemple de *Ciels*

[Dans *Ciels* de Wajdi Mouawad, créé en 2009, la scénographie entoure le spectateur et montre tour à tour, comme dans *l'immeuble* de Bruckner, des tranches de vie des personnages, totalement indépendantes les unes aux autres]



Scénographie de *Ciels*

Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses*, Actes Sud/Léméac, Montréal, 2009, p. 87

*Chacun seul dans sa chambre*

DANS LA CHAMBRE DE DOLOROSA HACHE

*Dolorosa ouvre la boîte d'un test de grossesse. Et lit la notice.*

[...]

DANS LA CHAMBRE DE VINCENT CHEF-CHEF

*Vincent Chef-Chef dans sa chambre. Maquette d'un véhicule à moitié reconstituée.  
Une pièce tombe.*

[...]

DANS LA CHAMBRE DE BLAISE CENTIER

*Blaise est au téléphone.*

[...]

DANS LA CHAMBRE DE DOLOROSA HACHE

*Test positif. Dolorosa s'écroule. Clément entre dans sa chambre. Dolorosa sursaute.*

[...]

DANS LA CHAMBRE DE CHARLIE ELIOT JONES

*Charlie Eliot Jones en contact audio vidéo avec son fils Victor.*

**Wajdi Mouawad**

*Ciels*, 2009, Actes Sud/Léméac, p. 34-35

### 3. Le conflit d'un ordre ancien avec une société nouvelle: extrait de *Maladie de la jeunesse*

**Alt**

J'ai perdu ma place à l'hôpital, j'ai passé des années en prison. Un môme à l'article de la mort souffrait tellement que j'ai écourté son agonie. Je lui ai administré de la morphine au lieu de camphre. Tu m'écoutes ?

**Marie**

De la morphine au lieu de Camphre.

**Alt**

Ma vie était anéantie. Pourtant je le referais. Tu comprends ?

**Marie**

Tu le referais.

**Alt**

Je le referais.

**Marie**

Tu le referais. *(Elle rit)* Non, ce n'est pas sérieux.

**Alt**

S'agissant d'un petit gamin, rien n'est sérieux.

**Marie**

Et d'un coup, je devrais arracher tout ça de mon cœur ?

**Alt**

Condamné pour homicide involontaire, deux ans de prison. Tu aurais fait pareil.

**Marie**

Comment ?

**Alt**

C'est là que se manifeste tout particulièrement l'archaïsme de la loi pénale.

**Marie**

Je deviens folle.

**Alt**

Les concepts dans lesquels nous vivons sont arriérés. Il faut prendre conscience de cela. Tu m'entends ?

**Marie**

Il faut prendre conscience de cela.

**Ferdinand Bruckner**

*Maladie de la Jeunesse*, Acte 1, Scène 11, traduit de l'allemand par Henri Christophe et Alexandre Plank



## 4. Le nationalisme comme sophisme opposé au problème social: extrait des *Races*

### **Le Procureur**

J'ai fait 1870, j'étais un des plus jeunes volontaires. (*Il passe la main sur ses décorations.*) Et quoique retraité à présent, on ne me raconte pas d'histoires. Le juif, c'est : le communiste qui, en bas, dans la cour de la fabrique, excite l'ouvrier contre le patron et le pousse à faire la grève, et c'est le conseiller juridique qui, en haut, au bureau directorial, excite le patron à ne pas céder. Voilà le juif.

**Le Magistrat** avec un signe de tête affirmatif.

Parfaitement, monsieur le Procureur.

**Le Procureur** avec ferveur.

A-t-on supprimé des deux côtés cet instigateur de troubles, le patron et l'ouvrier se jettent dans les bras l'un de l'autre, car tous les deux sont des Allemands.

**Le Magistrat** Monsieur le procureur, vous venez de résoudre la question sociale en la prenant à sa base.

**Le Procureur**

Sitôt la nation créée à nouveau, la question sociale n'existe plus. N'avons-nous pas refusé de l'admettre dans l'Allemagne d'autrefois ? La nation est tout, donc elle est aussi sociale.

**Le Magistrat**

Très juste, monsieur le procureur.

**Ferdinand Bruckner**

*Les Races*, traduit de l'allemand par Renée Cave, "La Petite Illustration", n° 673, mai 1934, p. 12

## V. Annexes

### Richard Brunel metteur en scène

Issu de l'École du Centre dramatique national de Saint-Étienne, il crée en 1993 la Compagnie Anonyme avec un collectif, dont il devient le metteur en scène en 1995. Basée en Rhône-Alpes, la Compagnie sera en résidence au théâtre de la Renaissance à Oullins de 1999 à 2002.

En 2003, il poursuit sa formation de metteur en scène à l'Unité Nomade, auprès de Robert Wilson, Krystian Lupa et Alain Françon, et suit un stage au Théâtre national de Strasbourg puis au Festival international d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence en 2005, et un atelier auprès de Peter Stein à l'Opéra national de Lyon.

Au théâtre, depuis 1995, il a monté des textes de Ramón Valle-Inclán, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Franz Kafka, Witold Gombrowicz, Anaïs Nin, Eugène Labiche, Mikhaïl Boulgakov, Ödön von Horváth, Cyril Tourneur, Zinnie Harris, Pauline Sales...

Il est artiste associé à la Manufacture CDN de Nancy de 2004 à 2007 où il crée notamment *Gaspard* de Peter Handke.

Début 2007, il met en scène *Hedda Gabler* d'Ibsen.

2007-2008, il monte *Le Théâtre ambulant Chopalovitch* de Liouboumir Simovitch à l'École du Théâtre national de Strasbourg.

Depuis janvier 2010 il est directeur de la Comédie de Valence, Centre dramatique national Drôme-Ardèche.

En 2010, il crée *J'ai la femme dans le sang* de Georges Feydeau. En 2011 il co-met en scène avec le collectif artistique de la Comédie de Valence *Une chambre en ville* (l'opus 1 en 2011, l'opus 2 en 2012 et le dernier opus en 2013) pour le festival Ambivalence(s).

À l'opéra, il met en scène: *Der Jasager* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, dirigé par Jérémie Rhorer (Opéra de Lyon, 2006); *L'Infedelta Delusa* de Haydn, Jérémie Rhorer à la direction musicale (Festival international d'Aix-en-Provence, 2008); pour la première fois en France *In the Penal Colony* de Philip Glass d'après la nouvelle éponyme de Franz Kafka (Opéra de Lyon, 2009); *Albert Herring* de Benjamin Britten dirigé par Laurence Equilbey (Opéra de Rouen et Opéra-Comique, 2010); *L'Élixir d'amour* de Gaetano Donizetti (Opéra de Lille, Rouen, Saint-Étienne, Angers, Nantes et Limoges, 2011); *Re Orso* de Marco Stroppa (Opéra-Comique, 2012 et Théâtre de la Monnaie, 2015); *Les Noces de Figaro* de Mozart (Festival international d'Aix-en-Provence, 2012); *L'Empereur d'Atlantis* de Viktor Ullmann (Comédie de Valence, Opéra de Lyon, 2012).

avec

## Cécile Bournay

Élève à la Comédie de Saint-Étienne de 1999 à 2002 (Richard Brunel fait partie du jury d'entrée), puis comédienne permanente au sein de ce théâtre de 2002 à 2003, elle a notamment travaillé avec Pierre Mailliet, Jean-Claude Berutti, Christian Schiaretti, Marcial di Fonzo Bo, Johnny Bert, Éric Massé, Angélique Clairand, Hervé Dartiguelongue et Véronique Bellegarde. À Lyon, elle rencontre Michel Raskine avec qui elle travaille sur *Périclès* de Shakespeare (Nuits de Fourvière 2006) et *Huis-clos* de Sartre (2007). Ce spectacle l'amènera à jouer au théâtre de l'Odéon avec le metteur en scène italien Giorgio Barberio Corsetti avec qui elle travaille sur *Gertrude* de Howard Barker (2009) et *La ronde du carré* de Dimitris Dimitriadis (2010). Avec Richard Brunel, elle a travaillé sur une lecture en 2002 (La tragédie du vengeur de Cyril Tourneur) pour le festival Les Intranquilles à Lyon, puis pour son audition au concours d'entrée de l'Unité nomade section mise en scène.

## Angélique Clairand

Après sa formation au CNR de Nantes, à l'École de la Comédie de Saint-Étienne et à l'École des maîtres, elle a travaillé sous la direction de Gilles Pastor, Karelle Prugnaud, Jean-Claude Berutti, Alain Sabaud, Richard Brunel, Stanislas Nordey, Frédéric Fisbach, Julika Mayer, Renaud Herbin, Robert Cantarella, Annie Lucas et Georges Bécot. Depuis 2000, elle dirige, avec Éric Massé, la Compagnie des Lumas et joue dans la plupart des spectacles de la compagnie dont *Macbeth* de Shakespeare, *L'île des esclaves* de Marivaux, *Les Bonnes* de Jean Genet. Elle crée en solo *Le Pansage de la langue* dont elle est l'auteur et *La Bête à deux dos* ou le coaching amoureux de Yannick Jaulin. Elle est metteur en scène de *La Petite Sirène* d'Andersen sur une musique de Grieg, *Peer Gynt* d'Edvard Grieg d'après Henrik Ibsen, *Traces de guerre* d'après des lettres d'un poilu vendéen ainsi que de *Retour au fumier* et *Les Moinous* d'après Raymond Federman, en co-mise en scène avec Éric Massé. Elle est collaboratrice à la mise en scène de Yannick Jaulin dans *Terrien*, d'Éric Massé dans *Les Présidentes* de Werner Schwab et de Richard Brunel dans *Lakmé* de Déo Delibes et *La tragédie du Vengeur* de Cyril Tourneur. Angélique Clairand est membre du collectif artistique de la Comédie de Valence, CDN Drôme-Ardèche, depuis janvier 2010.

## Clément Clavel

Formé au Cours Florent puis admis en classe libre, il entre en 2007 à l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre National de Strasbourg (Groupe 38). Il a mis en scène *Le Partage de Midi* de Paul Claudel (pièce dans laquelle il a également joué) et travaillé sous la direction de Stéphane Braunschweig, Alain Ollivier, Joël Jouanneau, Jean-Paul Wenzel, Gildas Milin, le théâtre Sfumato et Julie Brochen. En 2010, il joue dans *Pitchfork Disney* de Philip Ridley, mis en scène par Chloé Catrin au festival Premiers Actes. En 2010/11, il est Télémaque dans la pièce *Ithaque* de Botho Strauss mise en scène par Jean-Louis Martinelli au Théâtre des Amandiers à Nanterre. Au printemps 2011, il joue dans le *Conte d'Hiver* de William Shakespeare mis en scène par Pauline Ringade au festival Théâtre en Mai du Théâtre-Dijon-Bourgogne ; il est également comédien du Festival du Mot à la Charité-sur-Loire (direction Marc Lecarpentier).

## Murielle Colvez

Après sa formation au Conservatoire National de Roubaix, Murielle Colvez participe à la création du Théâtre de la Bardane où elle jouera de nombreuses pièces contemporaines sous la direction de Françoise Delrue (*Bataille* de Rainald Goetz ; *Le Sourire de la Joconde* de Kurt Tuchoolsky, *Les Présidentes* de Werner Schwab...) On la retrouve également dans de nombreuses créations du Ballatum Théâtre puis du Centre Dramatique National de Caen avec Éric Lacascade, notamment *La Double Inconstance*, *Électre* et les Tchekhov. Parallèlement, elle travaille avec différents metteurs en scène dont Christian Schiaretti (*Ajax*), Eva Vallejo (*Inventaires*), Thierry Roisin (*L'Émission de télévision*), Sylvain Maurice (*Richard III*), Jean-François Sivadier (*Le Roi Lear*)...

## Claude Duparfait

Formé à l'École de Chaillot et au Conservatoire national de Paris, il travaille au théâtre avec Jacques Nichet, François Rancillac, Jean-Pierre Rossfelder, Bernard Sobel, Anne-Françoise Benhamou et Denis Loubaton, Georgio Corsetti et Stéphane Braunschweig. Il écrit et met en scène en 1998 *Idylle à Oklahoma* d'après *Amerika* de Kafka. Il assure la direction pédagogique de l'Atelier Volant (1999-2000), structure de formation pour comédiens du théâtre de la Cité à Toulouse. Comédien de la troupe du Théâtre national de Strasbourg de 2001 à 2009, il joue régulièrement sous la direction de Stéphane Braunschweig (il est nommé pour le Molière du comédien en 2009 pour le rôle d'Orgon dans *Tartuffe* de Molière). Récemment, il a joué dans *Rosmersholm* d'Ibsen mis en scène par Stéphane Braunschweig (2009), dans *Combat de nègre et de chiens*, mise en scène de Michael Thalheimer (2010); dans *Lulu – une tragédie-monstre* de Frank Wedekind (2010), *Six personnages en quête d'auteur* (2012), mis en scène par Stéphane Braunschweig.

Il a mis en scène avec Cécile Pauthe *Des arbres à abattre* de Thomas Bernhard à La Colline en mai 2012, pièce dans laquelle il a joué. Il enseigne également à l'École du TNS. Au cinéma, il a joué notamment avec Philippe Bérenger, Didier Le Pécheur, Patrick Dewolf et Claire Devers.

## François Font

Après une formation à l'École de la Comédie de Saint-Étienne il joue notamment : *Oliver Twist*, *Les Infertiles*, *Vu du pont*, *La Nuit des rois*, *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, *L'Éventail*, *Sigmaringen*, *Via Négativa*, *Ruzante*, *Biedermann et les Incendiaires*, *Agatha*, *L'Argent celui des autres...* dans des mises en scène de Daniel Benoin, Gaston Jung, François Rancillac, Jacques Mornas, André Benichou, Jean-Claude Berutti, Louis Bonnet...

Il a également assisté à la mise en scène Daniel Benoin, Philippe Adrien, Verrena Weiss, Duzan Jovanovitch...

Il est par ailleurs comédien permanent du CDN de Saint-Étienne depuis une dizaine d'années.

## Mathieu Genet

Originaire de Chartres, il découvre le théâtre avec Emmanuel Ray, en suivant son enseignement et en participant à certaines de ses créations. Il poursuit sa formation au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris de 1997 à 2000 et suit les enseignements de Jacques Lassalle, Dominique Valadié, Philippe Adrien, Patrice Chéreau, Piotr Fomenko. Après deux ans d'aventures ponctuelles avec diverses compagnies,

il devient Pensionnaire à la Comédie-Française et travaille sous la direction de Piotr Fomenko, Andjey Sewerin, Thierry de Peretti, Joël Jouanneau et Marcel Bozonnet. Il quitte la Comédie-Française en 2006 pour vivre d'autres expériences de théâtre. Il a travaillé depuis avec Jean-Christophe Saïs, François Orsoni ou encore Emmanuel Ray. Il travaille avec de nouvelles compagnies, telles que celle de Bérangère Janelle pour *Le Cid* de Corneille, celle de Claude Buchvald pour *Falstaff* de Shakespeare adapté par Valère Novarina ou encore celle d'Yves Beaunesne pour *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset.

## Marie Kauffmann

Elle débute le théâtre au conservatoire de Mulhouse sous la direction de Christophe Greilsammer. Après l'obtention du bac L option théâtre et du diplôme du conservatoire d'art dramatique de Mulhouse, elle part une année en Afrique du Sud où elle suit des cours à Camps Bay High school, notamment les cours de théâtre. Elle découvre les textes d'Athol Fugard, figure emblématique du théâtre sud-africain. Dès son retour en France, elle suit durant deux ans les cours Florent dans les classes de Frédérique Farina, Cyril Anrep et Jean-Pierre Garnier. En 2008, elle intègre le Conservatoire national supérieur d'art dramatique et travaille notamment avec Jean-Damien Barbin, Nada Strancar, Yves Beaunesne, et Yann-Joël Collin.

En 2010, elle danse dans le spectacle *Un amour d'Agnès* de Caroline Marcadé au théâtre du Conservatoire, puis interprète le rôle de Macha dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov mis en scène par Julien Oliveri. Elle travaille également avec Hans Peter Cloos dans *Cabale et Amour* de Schiller. En 2010, elle tourne pour le cinéma dans le dernier film de Nicolas Klotz, *Low life*.

## Martin Kipfer

Formé d'abord au conservatoire de Saint-Quentin auprès de Rosine Lefebvre, puis à l'École du Jeu (Delphine Ellet), il suit parallèlement une formation en arts du spectacle à l'université Paris X-Nanterre. Il intègre en 2008 l'école de la Comédie de Saint-Étienne, où il travaillera entre autres avec Antoine Caubet, Jean-Claude Berutti, Silviu Purcarete, Hervé Loichemol et Arnaud Meunier. En 2011, il joue dans le long-métrage *En l'absence de Martine* de Dante Desarthe, et dans *La Noce* de Brecht, mis en scène par Yann-Joël Collin.

## Valérie Larroque

Après une formation au CDR de Clermont-Ferrand et à l'école de la Comédie de Saint-Étienne, Valérie Larroque a travaillé avec Béatrice Bompas, Dominique Touzé, Guillaume Perrot, Philippe Zarch, Sophie Lannefranque, Jean-Louis Hourdin, Pierre Meunier, Vincent Roumagnac, Gilles Granouillet, Agnès Larroque et le Théâtre Group'...

## Sava Lolov

Lors de sa formation au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, il a été dans les classes de Philippe Adrien, Daniel Mesguich et Stuart Seide. De 1997 à 2004, il a travaillé sous la direction d'Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil. Il a par ailleurs collaboré au théâtre avec Alain Françon, Irina Brook, Silviu Purcarete, Christophe Pertont, Catherine Anne, Alfredo Arias et le Théâtre Laboratoire Sfumato. Récemment, il a joué dans *Louis Jovet-Romain Gary 1945-1951* mis en scène par Gabriel Garran, dans *Solness, le constructeur* de Henrik Ibsen, mis en scène par Hans Peter Cloos, et dans *Le Misanthrope* de Molière, mis en scène par Nicolas Liautard. Il a mis en scène en 2011 au Théâtre de l'Ouest parisien *Etty* de Etty Hillesum, avec Bérangère Allaux. Au cinéma, il a travaillé, entre autres, sous la direction de Sébastien Jaudeau, Cédric Kahn, Pascale Ferran, Michel Deville, Pierre Schoendorfer, et récemment avec Woody Allen dans *Midnight in Paris* et Joann Sfar et Antoine Delesvaux dans *Le Chat du Rabbín*. Il a joué pour la télévision dans la saga *Voici venir l'orage* de Nina Companeez, dans la série *Nicolas Le Floch* de Nicolas Picard et dans plusieurs téléfilms (réalisateurs : Rodolphe Tissot, David Delrieux, Alain Brunard, etc.)

## Claire Rappin

Formée au Conservatoire national de région de Perpignan, elle y obtient en 2002 le Prix de la Classe d'art dramatique. Elle entre en 2003 au conservatoire du 7<sup>e</sup> arrondissement de Paris, puis en 2005 au Samovar, formation professionnelle de clown dirigée par Franck Dinet. Elle y explore différentes disciplines circassiennes et techniques de jeu comme le théâtre gestuel, le masque, l'écriture, l'improvisation, mais aussi le chant et la musique (trompette, accordéon).

Elle intègre en 2007 l'école du Théâtre national de Strasbourg, où elle sera formée par Stéphane Braunschweig, Anne-Françoise Benhamou, Annie Mercier, Alain Ollivier, Gildas Millin, Marc Proulx, Françoise Rondeleux, Julie Brochen, Margarita Mladenova et Ivan Dobchev du Théâtre Laboratoire Sfumato et Joël Jouanneau (*À l'Ouest*).

Elle joue Mamilus et Perdita dans *Le Conte d'hiver*, mis en scène par Pauline Ringuede en janvier 2010 au TNS et au festival théâtre en mai à Dijon.

En 2012, elle jouait dans *Lulu – une tragédie-monstre* de Frank Wedekind, mis en scène par Stéphane Braunschweig, à La Colline. Elle obtient un rôle dans *Talk Show*, prochain long-métrage de Xavier Giannoli.

## Laurence Roy

Elle a été formée au Conservatoire national d'art dramatique de Paris dans la classe d'Antoine Vitez d'où elle est sortie en 1976 avec *Iphigénie Hôtel* de Michel Vinaver, mise en scène d'Antoine Vitez. Elle a, depuis, travaillé sous la direction de Stuart Seide, Alain Ollivier, Jacques Lassalle, Jean-Claude Fall, Marcel Maréchal, Gilles Gleizes, Élisabeth Chailloux, Philippe Adrien, Adel Hakim, Jean-Louis Martinelli, Frédéric Bélier Garcia, Emmanuel Demarcy-Mota et Matthew Jocelyn. Elle a récemment joué dans *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset, mis en scène par Claudia Stavisky et dans *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux, mis en scène par Jean-Pierre Vincent. Au cinéma, elle a travaillé avec Jean-Pierre Darroussin, Ian Duran Cohen, Philippe Leguay, Cédric Klapisch, Mario Camus, Alain Souter et Alain Resnais.

En parallèle, depuis 1991, elle dirige des ateliers d'élèves au Théâtre national de Strasbourg, au Conservatoire national supérieur de Paris, au Théâtre national de Bretagne, au conservatoire de Montpellier et en classe de Khâgne du lycée Lakanal.

## Thibault Vinçon

Formé au Conservatoire national d'art dramatique de Paris (promotion 2003) dans les classes de Catherine Hiegel et Daniel Mesguich, il a travaillé au théâtre sous la direction de Bernard Sobel, Jean-Paul Wenzel, Brigitte Jaques-Wajeman, Daniel Mesguich, Marc Paquien, Claudia Stavisky, Denis Podalydès entre autres. Il tourne régulièrement avec Emmanuel Bourdieu et Mikhael Hers, mais il a aussi travaillé avec Roberto Garzelli, Anne Le Ny, Nick Quinn, Djamshed Usmonov, Raoul Peck, Marion Laine, Marc Fitoussi, Olivier Ducastel et Jacques Martineau.

## L'équipe artistique

### Catherine Ailloud-Nicolas dramaturge

Maître de conférences à l'Université Lyon 1 (IUFM), elle enseigne aussi auprès des comédiens du Conservatoire de Lyon. Titulaire d'une thèse sur Marivaux, membre de l'UMR LIRE, elle est spécialiste du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle mais s'intéresse aussi au devenir scénique du texte théâtral. Dramaturge depuis 2005, elle a accompagné des metteurs en scène et chorégraphes sur de nombreux spectacles (Éric Massé – *Macbeth* de Shakespeare et *Mythomanies urbaines* de Lancelot Hamelin en 2010-2011 à la Comédie de Valence –, Hervé Dartiguelongue, Johanny Bert, Frédéric Cellé). Elle collabore étroitement avec Richard Brunel. Il l'a invitée sur des projets de théâtre (*Gaspard*, *Hedda Gabler*, *Une chambre en ville, opus 1*, *Les Criminels*) et d'opéra (*L'Infedeltà delusa*, *Dans la Colonie pénitentiaire*, *L'Élixir d'amour*, *Re Orso*, *L'Empereur d'Atlantis*). Catherine Ailloud-Nicolas est co-responsable artistique de la formation à la Comédie de Valence.

### David Debrinay lumière

Éclairagiste à 22 ans après avoir suivi des études d'histoire, il a créé les lumières des *Chimères amères* d'Emmanuel Meirieu, au Théâtre de la Croix-Rousse à Lyon (2000). Il a depuis principalement travaillé pour le théâtre et l'opéra avec Richard Brunel, Laurent Brethome, Yannick Jaulin, Éric Massé, Jean Lacornerie, Hervé Dartiguelongue, Philippe Faure, Richard Mitou et Pascal Mengelle. Il a collaboré avec Nathalie Veuillet en Allemagne et Sophie Langevin au Luxembourg. Dans le domaine du cirque contemporain, il a notamment travaillé avec Olivier Antoine à Bruxelles et avec le Cirque Hirsute.

Également passionné d'architecture et de muséographie, il a mis en lumière l'exposition photographique *Méditerranide* à Palerme, le Musée Archéologique de Saint-Romain-en-Gal (Nuit des musées 2007), l'exposition *Museolab III* (Projet Erasme) ou plus récemment un jardin dans le cadre du Jardin des Cimes. Il est intervenant en dramaturgie de la lumière à l'INSA de Lyon.

### Anouk Dell'Aiera scénographe

Architecte de formation, elle intègre l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg où elle crée ses premières scénographies dont *Tout est bien qui finit bien* de Shakespeare mis en scène par Stéphane Braunschweig. Elle travaille ensuite avec Géraldine Bénichou, Julie Binot, Angélique Clairand, Éric Massé et Richard Brunel (*Der Jasager*, *Der Neinsager*, *L'infedeltà delusa* au festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, *In The Penal Colony* de Philip Glass, d'après Kafka, à l'Opéra de Lyon, et *Lakmé* à l'Opéra de Rouen). Son travail sur l'espace prend aussi la forme d'installation plastique (exposition collective *Entretiens* à Lyon en 2006), de muséographie (pour l'exposition *Cildo Meireles* au MAMC de Strasbourg en 2003), de performance (*La petite marchande de Je t'aime*, en 2009 avec la Compagnie Athra), d'architecture d'intérieur (réaménagement du hall de la Comédie de Valence en 2010). Parallèlement, elle enseigne le projet d'architecture et la scénographie à l'École nationale d'architecture de Saint-Étienne.

### Caroline Guiela Nguyen assistante à la mise en scène

Après des études en Arts du spectacle et en sociologie, elle entre en 2006 au Théâtre national de Strasbourg en section "mise en scène". Elle est stagiaire à la mise en scène avec Guy Alloucherie sur *Base 11/19* (2006) et avec Jean-François Sivadier sur *Le Roi Lear* (Festival d'Avignon 2007). Elle est assistante de Richard Brunel (*Le Théâtre ambulant Chopalovitch* en 2007 ; *La Colonie pénitentiaire* en 2009) et de Stéphane Braunschweig (*Maison de poupée* et *Rosmersholm* de Ibsen en 2009). Elle crée en 2008 la compagnie "Les Hommes approximatif". Elle a mis en scène *Andromaque (Ruines)* d'après Racine, *Macbeth (inquiétudes)* d'après W. Shakespeare, H. Müller et I. Kadaré, *Tout doucement je referme la porte sur le monde* d'après *Inceste* d'Anaïs Nin, *Léonie K* de Caroline Masini et, en 2011 à la Comédie de Valence, *Se souvenir de Violetta* d'après Alexandre Dumas.

## **Benjamin Moreau** costumes

Après sa formation "scénographie-costumes" à l'École du Théâtre national de Strasbourg, il crée les costumes de *Andromaque* de Racine mise en scène Caroline Guiela Nguyen, de *Cris et Chuchotements* d'Ingmar Bergman mise en scène Rémy Barché, de *Promenades* de Noëlle Renaude mise en scène Marie Rémond, de *Dissocia* de Anthony Neilson mise en scène Catherine Hargreaves, et de *J'ai la femme dans le sang* de Feydeau, mise en scène Richard Brunel. Il travaille avec la Compagnie Voix Public où il crée costumes, marionnettes, scénographie. Il est assistant aux costumes sur la création de *La Fable du fils substitué* de Pirandello mise en scène Nada Strancar. En 2011, il poursuit sa collaboration comme costumier avec la metteuse en scène Caroline Guiela Nguyen pour *Se souvenir de Violetta* et participe au Festival des Nuits de Joux comme scénographe et costumier pour *Hamlet* de Shakespeare mise en scène Rémy Barché, *Le Cid* de Corneille mise en scène Guillaume Dujardin, *Une ogresse* écrit et mis en scène par Gilles Granouillet, *Léonce et Léna* de Büchner, mise en scène Raphaël Patou.

## **Laurent Muhleisen** traducteur

Né en 1964 à Strasbourg. Après des études d'allemand et une brève période d'enseignement, il se consacre entièrement à la traduction à partir de 1991, et se spécialise dans le théâtre contemporain de langue allemande. Il a traduit Dea Loher, Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig, Rainald Goetz, Claudius Lünstedt, Ewald Palmethofer, mais aussi Rainer Werner Fassbinder, Bertolt Brecht, Hugo von Hofmannstahl, soit une quarantaine de pièces. Depuis 1999, il dirige la Maison Antoine Vitez, Centre international de traduction théâtrale. Depuis octobre 2006, il est conseiller littéraire de la Comédie-Française. Il en préside le Bureau des lecteurs et occupe le poste de rédacteur en chef des Nouveaux Cahiers. Il est l'un des créateurs et des animateurs du réseau T.É.R. (Traduire, Éditer, Représenter), dont l'objectif est de favoriser la circulation des œuvres dramatiques contemporaines en Europe. À ce titre, il intervient en Europe, au Québec et en Amérique pour favoriser la mise en place de réseaux de traducteurs et animer des ateliers de traduction théâtrale.

## **Antoine Richard** son

Formé aux arts et techniques du son et du spectacle au DMA de Nantes après un cursus musical, il poursuit sa formation de réalisateur et créateur sonore à l'ENSATT. Il collabore notamment avec les metteurs en scènes Matthias Langhoff (*Mauser* d'Heiner Müller en 2008 puis *Hamlet-Cabaret* d'après W. Shakespeare en 2009), Jean-Louis Hourdin (*Je suis en colère mais ça me fait rire* en 2009) et Dimitri Kolckenbring (*Le Misanthrope* de Molière). Il intègre et suit le travail de plusieurs compagnies de théâtre comme La maison Jaune (*Les nuits blanches* 2009, *Fando et Lis* 2010), la compagnie des Hommes approximatifs (*Gertrud* en 2009, *Atelier Bovary* en 2010, *Se souvenir de Violetta* en 2011), Le théâtre des turbulences (*J'ai trop trimé* en 2009), *D'un instant à l'autre* (*En aparté* en 2010)... Il s'associe à des projets chorégraphiques, radiophoniques ou musicaux, dans lesquels il développe un univers "du réel" proche de la photographie sonore, et s'attache à la musicalité des mots et des sons. En 2010, il fonde "L'Atelier des Malentendus", collectif de création acousmatique et crée *Couleurs sonores* une installation sonore dite radiophonique.

## **Thierry Thieû Niang**

collaboration artistique

Il travaille autant auprès d'artistes professionnels que d'enfants et d'adultes amateurs. À travers de nombreux ateliers et résidences de travail et de création, il investit lieux publics – studio, théâtre, école, hôpital, maison d'arrêt – pour questionner le mouvement dansé et ses représentations. Laboratoires *in situ* où nombreux artistes différents – danseurs, musiciens, comédiens, plasticiens, écrivains... – et amateurs sont invités à travailler ensemble pour remettre en jeu les outils d'improvisation et de composition autour du mouvement dansé. Il a récemment réalisé la chorégraphie ... *Du printemps avec vingt seniors amateurs* au Festival d'Avignon 2011. Il a mis en scène la lecture de *Coma* de Pierre Guyotat par Patrice Chéreau et co-signé, avec lui la mise en scène de *La Douleur* de Marguerite Duras, *La Nuit juste avant les forêts* de B.-M. Koltès et *I am the wind* de Jon Fosse.



Thierry Thieû Niang est membre du Collectif artistique de la Comédie de Valence et artiste invité au Théâtre des Tanneurs à Bruxelles.

Plusieurs de ses spectacles ont été présentés à Valence depuis 2010 :

- Pour la danse : *Au zénith* et, en création à Valence, *Le Bel Âge et ... Du Printemps !*

- Pour le théâtre : *Coma* de Pierre Guyotat mise en espace Thierry Thieû Niang et *La Nuit juste avant les forêts* de B.M. Koltès, mise en scène Patrice Chéreau et T. Thieû Niang.

Il a, par ailleurs, joué dans le projet *Une chambre en ville, opus 1*, une création du Collectif artistique et participé aux *Tribunes* (grands discours du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles) du Collectif artistique.

Il a collaboré aux créations récentes de Richard Brunel, à l'opéra : *Re Orso* (créé à l'Opéra Comique en 2012), *Les Noces de Figaro* (ouverture du Festival d'Aix-en-Provence 2012).

Cette saison, Thierry Thieû Niang présente deux créations à Valence :

- *Saltimbanques*, du 23 janvier au 12 février 2013 en Comédie itinérante

- *Une douce imprudence*, en duo avec Éric Lamoureux, les 2 et 3 avril 2013.

Il participera au troisième opus d'*Une chambre en ville*, créé en mai 2013 pendant le Festival Ambivalence(s).

la colline  
théâtre national

[www.colline.fr](http://www.colline.fr)

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20<sup>e</sup>

un événement  
Télérama

