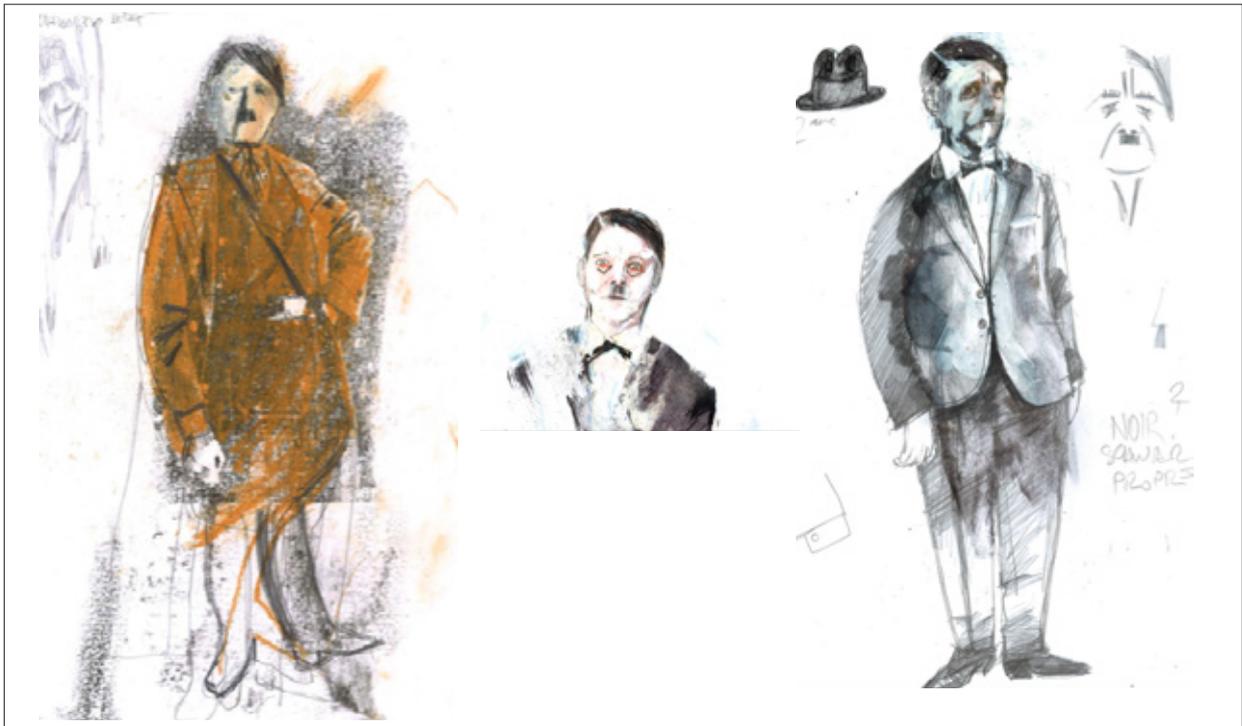




COMÉDIE-FRANÇAISE

RICHELIEU

V^x-COLOMBIER
STUDIO



La Résistible Ascension d'Arturo Ui

de **Bertolt Brecht**

mise en scène **Katharina Thalbach**

avec la troupe de la Comédie-Française

Thierry Hancisse, Éric Génovèse, Bruno Raffaelli, Florence Viala, Jérôme Pouly, Laurent Stocker, Michel Vuillermoz, Serge Bagdassarian, Bakary Sangaré, Nicolas Lormeau, Jérémy Lopez, Nâzim Boudjenah, Elliot Jenicot, Julien Frison

et les comédiens de l'Académie

Nouvelle production

Entrée au Répertoire

1^{er} avril >

30 juin 2017

GÉNÉRALES DE PRESSE

3 ET 5 AVRIL À 20H30

ÉDITO D'ÉRIC RUF

Brecht est peut-être le dramaturge qui a provoqué le plus de commentaires et suscité le plus de théories sur son œuvre. Fascinant nombre de metteurs en scène étrangers, certains d'entre eux se sont ou ont été érigés en garants de l'orthodoxie brechtienne. Pour ma génération, cette dense forêt d'intentions, souvent contradictoires, rend le théâtre de Brecht peu lisible et difficilement préhensible. On le monte moins et sans doute pour ces raisons-là. Aussi, pour ne pas se sentir à ce point encombré, on a le choix entre décider de rien lire autour des œuvres, plaquer la main sur le nom de l'auteur et se lancer, ou, et c'est mon choix, revenir à la source par le lien du plateau, des acteurs et non celui de la théorie.

Katharina Thalbach est une comédienne avant tout, elle lit, éprouve et dirige les œuvres du plateau et par le plateau. Elle est la fille d'une des grandes actrices de Brecht et du Berliner Ensemble et fut une enfant de cette troupe, une enfant de la balle. Histrion à la carrière immense outre-Rhin, grande metteuse en scène, elle n'a jamais renoncé au pur plaisir du jeu et de la scène.

Au-delà de la parabole d'*Arturo Ui* gardant toute sa malheureuse actualité, il me plaît de reconnecter avec le grand dramaturge allemand par ce biais, celui de la transmission entre acteurs et de l'empirisme du plateau. La Comédie-Française y est forcément sensible.

SOMMAIRE

Sur le spectacle	p.5
La pièce et l'histoire allemande	p.6
Biographie de Katharina Thalbach, mise en scène	p.8
Entretien avec Katharina Thalbach	p.9
Note d'intention d'Ezio Toffolutti	p.12
Extraits du journal de Bertolt Brecht	p.13
Genèse et destin d'une grande pièce	p.14
<i>À ceux qui naîtront après nous</i> , Bertolt Brecht	p.17
La Comédie-Française et les dramaturgies allemandes après la Seconde Guerre mondiale	p.18
Biographies de l'équipe artistique	p.20
Biographies des comédiens	p.22
Informations pratiques	p.29

DATES

Représentations en alternance
du 1^{er} avril au 30 juin 2017
matinée 14h, soirée 20h30

Générales de presse
lundi 3 avril et mercredi 5 avril à 20h30

GÉNÉRIQUE

La Résistible Ascension d'Arturo Ui
de Bertolt Brecht
Traduction **Hélène Mauler** et **René Zahnd**

Mise en scène **Katharina Thalbach**
Scénographie et costumes **Ezio Toffolutti**
Lumières **François Thouret**
Travail chorégraphique **Glyseïñ Lefever**
Son **Jean-Luc Ristord**
Arrangements musicaux **Vincent Leterme**
Collaboration artistique **Léonidas Strapatsakis**
Assistanat à la mise en scène **Ruth Orthmann**

Avec

Thierry Hancisse Ernesto Roma
Éric Génovèse Flake et Greenwood
Bruno Raffaelli le Vieil Hindsborough
Florence Viala Dockdaisy et Betty Dollfoot
Jérôme Pouly Clark et le Médecin
Laurent Stocker Arturo Ui
Michel Vuillermoz le Comédien et le Juge
Serge Bagdassarian Manuele Gori
Bakary Sangaré le Bonimenteur et Hook
Nicolas Lormeau le Jeune Hindsborough et Ignace Dollfoot
Jérémy Lopez Giuseppe Gobbola
Nâzim Boudjenah Sheet, O'Casey, le Procureur et le Pasteur
Elliot Jenicot Butcher et Bowl
Julien Frison le Jeune Inna et l'Accusé Fish

Comédiens de l'Académie

Tristan Cottin l'Avocat de la défense et Marchand de légumes

Pierre Ostoya Magnin Ted Ragg et Marchand de légumes

Marina Cappe

Ji Su Jeong

Axel Mandron

Amaranta Kun

Marchands de légumes

Masques réalisés par Valérie Lesort

L'Arche est éditeur et agent théâtral du texte représenté
www.arche-editeur.com

SUR LE SPECTACLE

L'AUTEUR, BERTOLT BRECHT

Né en 1898 à Augsbourg, en Souabe bavaroise, dans une famille bourgeoise, Bertolt Brecht entreprend dès 1917 des études de philosophie puis de médecine à l'Université de Munich, avant d'être mobilisé à la fin de la Première Guerre mondiale comme infirmier. Il publie successivement *Tambours dans la nuit* (prix Kleist en 1922), *Spartacus* et *Dans la jungle des villes*.

Dans les années 1920, il œuvre comme conseiller littéraire, puis rejoint le Deutsches Theater de Max Reinhardt avec sa future femme l'actrice Héléne Weigel. En 1928, Bertolt Brecht connaît la gloire grâce à *L'Opéra de quat'sous*, l'un des plus grands succès théâtraux de la république de Weimar. Avec *Homme pour homme* (1927), cet Opéra – genre nouveau de théâtre musical contre la « totale crétinisation de l'opéra » – composé par Kurt Weill, qui puise dans l'opérette, le jazz, les chansons de cabaret, est l'un des premiers jalons du « théâtre épique » théorisé plus tard par Brecht. Son esthétique de la distanciation en rupture avec le théâtre illusionniste va bientôt rayonner sur les scènes occidentales.

L'arrivée au pouvoir des nazis force Bertolt Brecht et Héléne Weigel à quitter l'Allemagne. L'œuvre du dramaturge est interdite et brûlée lors de l'autodafé du 10 mai 1933. En exil, Brecht parcourt l'Europe, s'installant d'abord au Danemark puis en Suède et en Finlande, il rejoint la Californie en 1941. Ces années d'errance seront fécondes, il signe notamment *La Vie de Galilée*, *Mère Courage et ses enfants*, et *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, « pièce-parabole » et *gangster show* destiné à la scène américaine. Contraint par le maccarthysme de quitter les États-Unis en 1947, Bertolt Brecht finit par rejoindre la RDA, où il fonde le Berliner Ensemble en 1949.



croquis des costumes © Ezio Toffolutti

LES PERSONNAGES ET LEURS MODÈLES HISTORIQUES

Le vieil Hindsborough → Paul von Hindenburg, président du Reich du 12 mai 1925 au 2 août 1934

Manuele Gori → Hermann Göring, ministre de l'aviation puis chef de la Luftwaffe, l'aviation de guerre, un des plus hauts et des plus populaires dignitaires du parti nazi jusqu'en 1945

Ernesto Roma → Ernst Röhm, fondateur et chef des SA, assassiné sur ordre d'Hitler en 1934 après la Nuit des longs couteaux

Giuseppe Gobbola → Joseph Goebbels, Ministre chargé de la Propagande

Ignace Dollfoot → Engelbert Dollfuss, chancelier fédéral d'Autriche

LA PIÈCE ET L'HISTOIRE ALLEMANDE

LA RÉSISTIBLE ASCENSION D'ARTURO UI

La situation économique est mauvaise à Chicago. Voyant ses revenus baisser, le *trust* du chou-fleur, dirigé par le très aristocratique Clark, tente d'obtenir des subventions de la ville. Pour cela, il a besoin de la complicité du maire, le vieil Hindsborough, dont le *trust* avait financé les campagnes électorales. Mais ce dernier semble incorruptible. Ayant fait main basse sur la société de transport de Sheet, Clark et ses alliés offrent la moitié des actions de la société à Hindsborough, qui finit par accepter. Il reçoit également une maison de campagne.

De son côté, la bande du gangster Arturo Ui qui, faute d'argent et d'activité est sur le point de se disloquer, cherche à s'immiscer dans le *trust*. Sans succès.

L'heure d'Arturo Ui arrive le jour où l'un de ses associés lui amène Bowl, ancien collaborateur de Sheet congédié par Hindsborough. Bowl apprend à Ui qu'Hindsborough s'est laissé corrompre et a soutenu, contre pots de vin, l'attribution de subventions au *trust* par la ville (subventions qui ont en fait été détournées).

Arturo Ui se rend chez Hindsborough, lui fait comprendre qu'il est au courant de l'affaire et pourrait tout dévoiler. Il parvient ainsi à imposer sa présence dans le *trust*. Son projet est en fait de racketter les marchands de choux-fleurs de Chicago, leur imposant, contre de prétendues violences, une « protection » lourdement rémunérée. L'ascension d'Arturo Ui commence. La vérité sur l'attitude d'Hindsborough risque d'être dévoilée lors d'une réunion agitée du conseil municipal. Mais les deux témoins gênants potentiels (Sheet et Bowl) sont assassinés par les hommes d'Ui, lequel assoit ainsi son pouvoir sur le *trust*. Il prend maintenant des cours de diction et de maintien ; puis, soutenu par Clark, il harangue les marchands de choux-fleurs de Chicago, dans un discours qui conjugue démagogie et intimidation.

Un marchand qui tente de contester les affirmations d'Arturo Ui voit ses entrepôts brûlés. Au terme d'une parodie de procès dominé par la violence des hommes d'Ui, c'est un innocent, drogué par un médecin comparse, qui est condamné.

Hindsborough est mourant. Gori et Gobbola, lieutenants d'Ui, rédigent un faux testament stipulant que le pouvoir sur Chicago sera confié à Arturo Ui.

ALLEMAGNE

1929-1932. La crise mondiale affecte particulièrement l'Allemagne. Les hobereaux des provinces de l'Est tentent d'extorquer des crédits à l'État. Le succès se fait attendre.

Pour intéresser le Président Hindenburg à leurs difficultés, ils lui font présent d'un domaine et obtiennent enfin les crédits demandés.

À l'automne 1932, le parti d'Adolf Hitler et les S.A. sont à la veille d'une banqueroute et menacés de dissolution. Les élections de novembre sont très défavorables aux nazis. En revanche le nombre de voix qui se sont portées sur les deux partis ouvriers, communiste et socialiste, s'est considérablement accru. Hitler se démène pour accéder au pouvoir, sans succès.

Janvier 1933. Le Président Hindenburg refuse une fois de plus à Hitler le poste de Chancelier. Cependant il est lui-même impliqué dans le scandale de l'aide aux propriétaires des régions de l'Est. Lui aussi a détourné dans cette affaire des fonds de l'État.

30 janvier 1933. Hindenburg remet le pouvoir à Hitler. L'enquête sur le scandale de l'aide aux propriétaires des régions de l'Est est abandonnée. La terreur s'abat brutalement sur les mouvements de gauche. La métamorphose du chef de parti en homme d'État est très rapide. On dit que Hitler est allé prendre des cours de déclamation auprès du vieil acteur Friedrich Basil.

7 février 1933. Le Reichstag est incendié. Hitler accuse ses opposants et donne le signal de la Nuit des longs couteaux. Un jeune militant d'extrême-gauche, Marinus van der Lubbe, est accusé sans preuves et guillotiné.

D'impitoyables conflits éclatent dans le camp des nazis. Röhm, ami de la première heure de Hitler et chef d'état-major, réclame la prépondérance des S.A. sur l'armée. Göring soutient Hindenburg et les généraux qui exigent la dissolution des S.A. au profit des S.S. Hitler prépare l'occupation de l'Autriche.

LA PIÈCE ET L'HISTOIRE ALLEMANDE (SUITE ET FIN)

Les tensions sont vives entre les trois lieutenants d'Ui: Gori, Gobbola et Roma. Roma est finalement éliminé, ce qui favorise le plan du gangster qui, maître de Chicago, souhaite à présent s'emparer de Cicero, ville dirigée par Ignace Dollfoot, dont la presse est très sévère à l'égard des méthodes du *trust* et d'Arturo.

Les gangsters assassinent Dollfoot, assurant ainsi à Arturo le pouvoir total sur le commerce du chou-fleur dans les deux villes.

Arturo Ui proclame son intention de « protéger » le commerce de légumes d'autres villes : tout est désormais en place pour la conquête d'innombrables autres cités.

30 juin 1934. Dans la nuit Hitler abat par surprise son ami Röhm dans une auberge où celui-ci l'attendait avec des S.A. pour déclencher avec lui un coup d'État contre Hindenburg et Göring. Sous la pression de Hitler, le Chancelier autrichien Engelbert Dollfuss consent à mettre fin aux attaques de la presse autrichienne contre l'Allemagne nazie.

juillet 1934. Hitler fait assassiner le chancelier Dollfuss. Les nazis continuent leurs efforts pour gagner des sympathisants en Autriche. Paul von Hindenburg meurt le 2 août. Hitler en profite pour supprimer le poste de Chancelier et s'octroyer tous les pouvoirs.

11 mars 1938. Hitler entre en Autriche et inaugure ainsi la série de ses forfaits en Europe. Il envahit successivement la Tchécoslovaquie, la Pologne, le Danemark, la Norvège, la Hollande, la Belgique, le Luxembourg, la France, la Roumanie, la Yougoslavie, la Grèce et l'Union soviétique.



BIOGRAPHIE DE KATHARINA THALBACH, MISE EN SCÈNE



Fille de la comédienne Sabine Thalbach et du metteur en scène Benno Besson, Katharina Thalbach naît en 1954 à Berlin-Est. Dès l'âge de quatre ans, elle joue au théâtre et à la télévision. Lorsque sa mère décède en 1966, Helene Weigel s'occupe de sa formation. Révélée à 15 ans, elle est célèbre pour son interprétation de Polly dans *L'Opéra de quat'sous* mis en

scène par Erich Engel à la Volksbühne de Berlin, où elle multiplie ensuite les engagements, ainsi qu'au Berliner Ensemble. Elle tient son premier grand rôle au cinéma en 1961 dans *Es ist eine alte Geschichte* (1961). En 1971, ses talents de comédienne sont récompensés par le prix de la critique en RDA. En 1976, elle déménage à Berlin-Ouest où elle débute au Schiller Theater, et joue sous les directions de Hans Lietzau (*La Peau de castor*) et Jürgen Flimm (*La Petite Catherine de Heilbronn*). En 1984, elle est l'Ophélie de *Hamlet* à Zurich, aux côtés de Christoph Waltz et joue le double rôle de Viola et de Sébastien dans *La Nuit des rois*.

Katharina Thalbach signe sa première mise en scène en 1987 avec *Macbeth* au Schiller Theater, puis en tournée en Europe et jusqu'en Israël. Elle crée *Macbeth* en français au Théâtre de Chaillot à Paris, où Jérôme Savary la met en scène dans le rôle-titre de *Mère Courage*. Elle met en scène de nombreuses pièces, que ce soit au Berliner Ensemble (*Dans la jungle des villes* de Brecht, *La Nuit des rois* de Shakespeare, *Amphitryon* de Kleist, Plaute et Molière), au Thalia Theater de Hambourg (*Homme pour homme* et *L'Opéra de quat'sous* de Brecht, *Jouer avec le feu* de Strindberg), au Maxim Gorki Theater (*Dom Juan* de Molière, *Le Capitaine de Köpenick* de Zuckmayer, *Domage qu'elle soit une putain* de John Ford, *La Mouette* de Tchekhov, *Roméo et Juliette* de Shakespeare) au Schiller Theater (*Minna de Barnhelm* de Lessing, *Comme il vous plaira* de Shakespeare), ou au Schauspielhaus Bochum (*Cyrano de Bergerac* de Rostand).

En 1997, elle met en scène son premier opéra, *Don Giovanni*, à Berlin. Suivront *La Petite Renarde rusée* au Deutsche Oper Berlin, et des productions à Zurich, Dresde, Bâle, Berlin, au Grand Théâtre de Genève et à Cologne et, récemment, *Lucia di Lammermoor* à Leipzig. Parallèlement, elle tourne de nombreux films pour le cinéma, dont *Le Tambour* (1979), *Bleu saphir* (2014), *Die Vermessung der Welt* (2012), *The Moon and Other Lovers* (2009), *Du bist nicht allein* (2007), *Sonnenallee* (1999), *Kaspar Hauser* (1993), *Le Choix de Sophie* (1982).

Depuis les années 1980, Katharina Thalbach joue dans de nombreux téléfilms, dont *Friedrich – Un roi allemand*, qui connaît un immense succès en 2012. Elle a reçu de nombreux prix, parmi lesquels le Bayerischer Filmpreis, le Deutscher Filmpreis, le prix Adolf-Grimme et deux Croix du Mérite allemand, le Goldener Spatz de la comédienne en 2012, le prix spécial du livre audio pour l'ensemble

de ses lectures en 2014 et le prix Jacob Grimm pour la langue allemande en 2016. Elle est depuis 1995 membre de l'Académie libre des Beaux-Arts de Hambourg et de Berlin.

ENTRETIEN AVEC KATHARINA THALBACH, MISE EN SCÈNE

Laurent Muhleisen. *Votre rapport à Brecht est particulier ; dans quelles circonstances avez-vous découvert La Résistible Ascension d'Arturo Ui ?*

Katharina Thalbach. À vrai dire, je n'ai pas eu à découvrir la pièce, j'ai grandi avec. Ma mère [*l'actrice Sabine Thalbach, ndlr*] jouait en alternance avec Barbara Schall, la fille de Brecht, le rôle de Dockdaisy dans la mise en scène de la création au Berliner Ensemble. Comme on manquait beaucoup de baby-sitters en ce temps-là, à la fin des années 1950, début des années 1960, il arrivait souvent qu'elle m'emmène avec elle au théâtre. J'ai passé une grande partie de mon enfance au « Berliner » ; les loges des acteurs, la « kantine », les coulisses étaient pour moi des espaces familiers. Ce que je préférais, c'était me cacher dans une petite loge de la salle et observer ce qui se passait sur scène ; c'est comme cela que j'ai appris le théâtre. La production d'*Arturo Ui* de 1959 a été un énorme succès, je l'ai donc vue un nombre incalculable de fois ! Je ne peux pas affirmer que la petite fille que j'étais saisissait tout de l'intrigue, mais avec ce qu'on nous apprenait à l'école en RDA, j'ai compris peu à peu que le texte était une critique féroce du fascisme, et que le fascisme était intrinsèquement lié au capitalisme. Il faut mentionner que le spectacle de Peter Palitzsch et de Manfred Wekwert était extraordinairement divertissant. Il correspondait, à mon avis, à ce que Brecht préconisait pour la pièce – et que, j'espère, nous atteindrons à la Comédie-Française : la traiter comme un de ces grands spectacles de foires annuelles – presque sous la forme d'une complainte, voire d'un mystère – en soulignant l'héritage des grands drames shakespeariens. Ce n'est pas pour rien que Brecht cite *Richard III* dans le prologue d'*Arturo Ui*... Au fond, il recommande de monter la pièce dans le style du « Volkstheater », du théâtre populaire.

L.M. *Brecht ajoute, dans le « grand style »...*

K.T. Pour moi, le bon théâtre populaire est toujours « dans le grand style ». Je tiens cela de mon père [*le metteur en*

scène Benno Besson, ndlr], qui me disait qu'il n'avait jamais fait que du théâtre populaire ; du théâtre populaire, ou du théâtre pour enfants. Rien n'est plus faux que de dire que le théâtre populaire est un genre mineur. C'est au contraire un genre exigeant, auquel j'ai toujours aspiré dans mes mises en scène, en particulier pour Shakespeare ou pour Brecht. Comme le dit Goethe dans le prologue sur le théâtre de son *Faust* : « Qui donne beaucoup donne pour tout le monde. » Le théâtre populaire relève pour moi du divertissement, dans le meilleur sens du terme.

L.M. *Diriez-vous que le fait d'avoir grandi à l'ombre du Berliner Ensemble à l'époque de la RDA a déterminé votre vision de Brecht ?*

K.T. Sans doute. Quand je me suis installée à Berlin-Ouest dans les années 1970, j'ai été effarée par la vision que les gens de théâtre de la République fédérale avaient de Brecht. Ils voyaient en lui le théoricien ennuyeux d'une époque révolue, ils ne percevaient rien de son humour, de son intelligence, de sa modernité, de la précision avec laquelle, dans un langage éminemment poétique, il avait décrit les processus du capitalisme, un capitalisme qui continuait et continue à faire rage. Mais quand je vois comment, aujourd'hui, des générations même très jeunes réagissent à des textes comme *La Bonne Âme du Setchouan*, ou *Homme pour homme*, je me dis toujours, en pensant à Brecht : « Merci, mon vieux ! »

L.M. *L'acteur que vous avez vu créer le rôle d'Ui au Berliner Ensemble, Ekkehard Schall, a marqué des générations de spectateurs. Qu'avait Schall de si extraordinaire ? Quelles aptitudes particulières le rôle d'Arturo Ui exige-t-il, selon vous, de la part d'un acteur ?*

K.T. Comme j'étais la filleule de Barbara Schall, la femme d'Ekkehard, j'ai eu la grande joie – et l'insigne honneur ! – d'assister plusieurs fois à son travail d'échauffement. L'engagement physique qu'il apportait au rôle était



ENTRETIEN AVEC KATHARINA THALBACH (SUITE)

absolument incroyable. Son jeu se référait, de manière très consciente, à celui de Charlie Chaplin dans *Le Dictateur*, mais d'une façon, je dirais, démultipliée, usant d'une technique et d'un art poussés à l'extrême. Je voyais donc à la fois ce corps totalement happé par le jeu et cette intelligence dans les nuances, les ruptures de ton d'une phrase, d'un mot et parfois d'une syllabe à l'autre. Il lui fallait environ trois heures d'entraînement avant chaque représentation pour se sentir prêt. Jamais plus je n'ai vécu de cours d'interprétation aussi formateur ! Et je n'ai que rarement rencontré dans ma carrière un acteur capable d'une pareille prestation.

Cette pièce exige des comédiens la même chose que les grandes pièces de Shakespeare : de la rapidité dans l'intelligence des situations, et très peu « d'effets Strasberg », de psychologie. Il faut être capable de véhiculer rapidement les contenus de la fable en ayant à la fois une maîtrise artistique de la langue et des aptitudes de jeu clownesques, quelle que soit la partition qu'on joue. Brecht a repris cela de façon géniale chez Shakespeare : une attention et une précision extrêmes portées aux rôles, même les plus petits. Quand on met en scène *Arturo Ui*, il faut veiller à cet équilibre entre grands et moins grands rôles. C'est la première fois que j'aborde cette pièce en tant que metteuse en scène, qui plus est dans une langue qui n'est pas la mienne, autant vous dire que c'est pour moi une grande aventure.

L.M. Brecht insistait sur le fait que les « deux intrigues » de la pièce – l'histoire des gangsters et la prise de pouvoir par Hitler – devaient être menées de front dans la mise en scène, que la première ne devait en aucun cas simplement symboliser la seconde. Partagez-vous cette opinion ?

K.T. Absolument. Il serait absurde de réduire cette histoire à la seule question du fascisme – surtout si l'on considère tout ce qui s'est passé dans le monde depuis que Brecht l'a écrite. Il serait tout aussi absurde de la réduire à un

gangster show. Les mécanismes qui lient ces deux aspects de la pièce – méthodes de voyous et intrigues politiques – ont toujours cours aujourd'hui. Et l'hyper médiatisation actuelle de la politique ne fait que renforcer la façon dont Ui/Hitler parvient à séduire, manipuler et intimider les masses. Mais comme le formule si justement Brecht, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* est une parabole visant à détruire le respect dangereux qu'inspirent les grands criminels au commun des mortels.

L.M. Quelles conséquences le « grand spectacle de foire », le show clownesque et les caractéristiques shakespeariennes de la pièce ont-elles sur le décor ?

K.T. La pièce comporte de nombreux tableaux, en des lieux assez différents. Il était clair pour Ezio Toffolutti, notre scénographe, et pour moi-même, qu'il fallait pouvoir opérer des changements de décors rapides. Proposer un décor naturaliste nous semblait ridicule ; nous voulions une forme d'abstraction capable de souligner les processus en cours dans la pièce, ne donnant prise à aucune forme d'illusion tout en entretenant la dimension de divertissement contenue dans l'œuvre. Dans le *Macbeth* de Shakespeare, notre premier spectacle ensemble, nous avions en tête l'idée d'une toile d'araignée symbolisant le fait que Macbeth était tombé dans les rets des sorcières. Lorsque je réfléchissais à cette mise en scène d'*Arturo Ui*, cette idée ne cessait de me trotter dans la tête. Selon moi, la métaphore d'une toile qui se tisse et dans laquelle on finit par être empêtré symbolise bien les processus et les enjeux de l'intrigue et, plus généralement, le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui, cette société du règne des réseaux qui permet aux puissants de ce monde de nous dominer ; avec ses innombrables *tweets*, Donald Trump nous en donne un exemple éloquent depuis quelques semaines...

Une toile d'araignée va se tisser sur une ville, ou plutôt sur le plan de la ville de Chicago dessiné au sol. Les différentes possibilités de configuration de cette toile permettront de



maquettes des décors © Ezio Toffolutti

ENTRETIEN AVEC KATHARINA THALBACH (FIN)

créer les différents espaces dont nous aurons besoin au fil des scènes.

L.M. Brecht était conscient du fait qu'une représentation « réussie » de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* pouvait avoir des effets pervers : l'on assiste à une pièce dénonçant la fascination qu'exercent les puissants, et l'on est soi-même, en tant que spectateur, fasciné par le personnage d'Arturo et/ou la prestation de l'acteur, au risque de s'identifier à lui...

K.T. C'est vrai qu'on peut être complètement séduit, entraîné malgré soi dans un monde où l'on pourrait se dire : « Il faut bien que l'ordre règne, alors pourquoi pas un Arturo Ui à la barre ? Il est jeune, dynamique, efficace... Après tout, ne se valent-ils pas tous, n'ont-ils pas tous quelque chose à se reprocher ? » Mais Brecht fustige cette tentation avec son épilogue, qui appelle à la vigilance : prenez garde, il est encore fertile, le ventre de la bête...

L.M. L'exploration d'une dimension clownesque dans la mise en scène implique-t-elle un travail particulier sur les costumes et les maquillages ?

K.T. Je ne chercherai pas à sortir de l'époque où se joue la pièce. Nous serons dans les années 1930. J'ai constaté qu'Ezio [Toffolutti, *ndlr*] avait cherché à prolonger les fils de la toile d'araignée dans les costumes des gangsters, cette idée me plaît beaucoup. Les costumes des gangsters, tels qu'on les voit dans le cinéma américain d'avant-guerre, étaient extrêmement seyants, et cet aspect est très important pour moi ; ces gens-là, comme les fascistes, cherchaient surtout la respectabilité, et celle-ci passe par l'élégance. On pourrait évidemment adapter l'intrigue de

la pièce à l'époque actuelle. Personnellement, je n'aime pas cette idée. J'aime le théâtre quand il est en rapport avec d'autres mondes ; je déteste tous les Hamlet en jeans, je trouve cela terrible. J'assume le fait de succomber à une certaine forme de « séduction » quand je vais au théâtre, de ne pas forcément avoir à céder au dilemme « réalisme / distanciation ». Lorsque je monte une pièce de Brecht, j'aime travailler sur les maquillages. Ici, ce n'est pas seulement parce que la distribution est importante et que certains rôles seront doublés, mais aussi parce qu'une dimension « à la George Grosz » – avec des traits accentués – me semble bien caractériser les personnages.

L.M. Qui dit « grand théâtre populaire » dit musique ?

K.T. J'aimais beaucoup la musique de la création, sa dimension de musique de cirque, de fanfare extrêmement entraînante. J'aimerais aller dans cette direction à la Comédie-Française. Le rythme de la mise en scène doit être le plus rapide possible. Tout doit aller très vite, à l'image de cette prise de pouvoir. À la fin de la représentation, le public doit être pris d'une sorte de vertige. C'est pourquoi j'ai établi une version scénique raccourcie, plus courte encore que celle de la création au Berliner Ensemble, mais qui n'escamote aucun aspect de l'intrigue. J'ai choisi de laisser une scène que les brechtiens orthodoxes critiquent souvent, parce qu'elle donne d'Arturo Ui une image subjective, là où il ne devrait symboliser qu'un processus : celle de son cauchemar – calqué sur celui de Richard III, – où le fantôme de Roma lui apparaît. Je trouve cette scène tellement théâtrale !

propos recueillis par Laurent Muhleisen
conseiller littéraire de la Comédie-Française, le 27 janvier 2017



Arturo Ui au Berliner Ensemble, avec la comédienne Sabine Thalbach © Berliner Ensemble

NOTE D'INTENTION D'EZIO TOFFOLUTTI (SCÉNOGRAPHIE ET COSTUMES)

Cela fait trente ans que je travaille avec Katharina Thalbach comme scénographe et costumier, mais je l'ai connue encore bien des années avant, quand elle était très jeune et que je collaborais avec son père Benno Besson.

Un jour, alors que nous nous trouvions tous les trois en Finlande, Benno et moi pour une pièce, et Katharina pour un tournage, elle se plaignait des metteurs en scène ouest-allemands. Je lui avais suggéré de mettre à profit son expérience de comédienne pour passer à la mise en scène ; malgré son jeune âge, elle avait les épaules pour ça. Ainsi, en 1987, pour sa première mise en scène – *Macbeth* – elle a fait appel à moi, comme elle l'a fait dix ans plus tard pour ses débuts à l'opéra.

Macbeth était une production du Schiller Theater dans laquelle elle jouait également. J'avais eu l'idée de tendre des filets comme une toile d'araignée à travers la scène. Ce filet, qui servait de ciel sur lequel se tenaient les sorcières, figurait l'emprise qu'elles exercent sur Macbeth. Dans la pièce, ce dernier se décrit comme un ours ficelé à un poteau, c'est de là que m'était venue l'idée de représenter des liens sur scène. Un texte de théâtre est toujours riche d'indices pouvant servir de point de départ à la conception d'un univers visuel.

Pour *Arturo Ui*, j'ai de nouveau convoqué l'idée d'une toile qui couvre la totalité de l'espace scénique : cet immense filet lie les personnages entre eux, ils sont tous comme pris au piège de cette vertigineuse ascension, un cauchemar qui malheureusement résonne encore fortement aujourd'hui, et dont les ressorts tragiques se nouent inéluctablement.

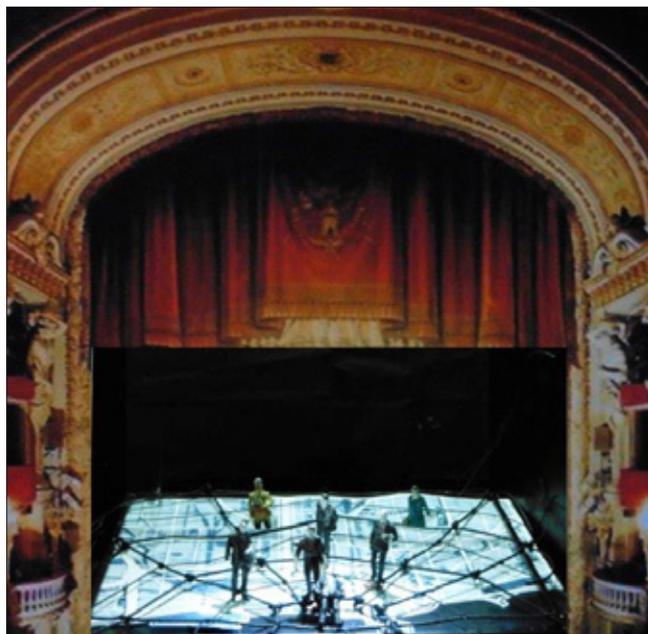
Par ailleurs, ce dispositif offre aux comédiens d'infinies possibilités de jeu, et rend en cela hommage au théâtre de Brecht. Le dramaturge soulignait l'importance de l'allure de foire, de cirque, de sa pièce : cette « machine de scène » – celle-ci, comme beaucoup d'autres que j'ai conçues dans ma carrière – pousse les comédiens dans le sens d'une interprétation fidèle à ce que préconisait Brecht, un jeu « théâtral », antinaturaliste, encore accru par la mise en place d'un plateau pentu. Ce dispositif somme toute très shakespearien permet aux comédiens de s'approprier l'espace de façon originale : on ne peut pas se tenir normalement sur une scène en pente, cette scénographie contribue à faire du plateau un espace magique, hors de la réalité, où le langage est roi.

De la même façon, les maquillages seront très marqués, car les personnages sont emblématiques, des clowns, des caricatures de figures historiques qui se retrouvent prisonniers de cette « tragédie ».

Je suis heureux de retrouver l'univers de Brecht une nouvelle fois. Benno Besson m'a raconté qu'un jour le dramaturge – dont il était très proche – lui avait confié qu'il espérait que ses pièces seraient utiles au moins pour aider le public à approcher Shakespeare. Je trouve cette humilité impressionnante, et pour avoir beaucoup travaillé sur des œuvres des deux dramaturges au cours de ma carrière, que ce soit avec Benno – sept *Hamlet* ! – ou avec Katharina, je découvre aujourd'hui encore de nombreux ponts entre eux.

Je suis heureux de revenir à la Comédie-Française après plus de 15 ans d'absence, de retrouver des comédiens que je connais, et d'en découvrir certains.

J'éprouve un immense plaisir à collaborer avec les ateliers de costumes, nous échangeons beaucoup, dans une incroyable énergie créative. Sans parler des excellents ateliers de décors de cette belle Maison. J'ai enseigné pendant plusieurs années la scénographie et les costumes à Venise et à Munich. Pour leur projet de fin d'études, je demandais à mes étudiants d'imaginer la scénographie d'une pièce, de la mettre en scène et de jouer dedans : pour moi, tout est lié, il faut savoir lire l'espace, le vivre, pour le créer. Je crois en la tradition italienne des humanistes, il faut savoir tout faire pour pouvoir tout comprendre. Je suis moi-même scénographe, costumier, mais aussi peintre, et metteur en scène (je vais d'ailleurs bientôt monter un *Rigoletto* à Nice) ; mon regard sur une œuvre est total, englobant, et c'est cette vision que j'ai mise au service de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*.



maquette de décor © Ezio Toffolutti



croquis des costumes © Ezio Toffolutti

EXTRAITS DU JOURNAL DE TRAVAIL DE BERTOLT BRECHT

10.3.41

En pensant au théâtre américain me revient une idée que j'avais eu un jour à New York, écrire une pièce de gangsters rappelant certains événements que nous connaissons tous (*the gangster play we know*). J'ébauche rapidement un plan de 10 à 12 scènes. Naturellement, il faut que ce soit rédigé en grand style.

28.3.41

Au milieu de tout ce remue-ménage pour les visas et les possibilités de voyage, je travaille obstinément à la nouvelle histoire de gangster. Ne manque que la dernière scène. L'effet de la double distanciation – milieu de gangster et grand style – est difficile à prévoir. Également celui de l'exposition de formes classiques comme la scène dans le jardin de Marthe Schwertlein¹ et la scène de demande en mariage de Richard III. Les connaissances de Steff² sur les collusions entre le monde des gangsters et l'administration font mon profit.

1.4.41

Dans *Ui* il importait d'une part de laisser transparaître continuellement les processus historiques, d'autre part de doter l'«habillage» (qui est un dévoilement) d'une vie propre, i.e il faut que celui-ci – théoriquement – fasse effet même sans sa portée allusive, entre autre, une conjonction trop étroite des deux intrigues (l'intrigue des gangsters et l'intrigue des nazis), dans une forme qui prendrait la première intrigue comme une symbolisation de la seconde, serait insupportable, du seul fait qu'alors on chercherait sans arrêt la «signification» de tel ou tel trait, sous chaque personnage le modèle original. La question était particulièrement ardue.

2.4.41

J'ai beaucoup à faire après coup pour fluidifier les iambes de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*. J'avais traité l'iambe fort négligemment, en partie pour la raison que la pièce ne serait montée qu'en anglais, en partie pour la raison qu'un vers dépravé convenait à ces individualités. Grete³ a compté que sur 100 vers, 45 boitaient, et elle a considéré mes deux justifications comme de mauvaises excuses. Le traducteur serait contaminé par des iambes mal fichus, et l'encanaillement peut se rendre autrement que par ce moyen-là. L'iambe jazzé, syncopé, que j'utilise souvent par ailleurs (cinq pieds, mais sur un rythme de claquettes) est aussi bien différent, et n'a rien à voir avec la négligence – il est difficile à bâtir et naturellement fort artistique ; mais surtout Grete pensait que si l'iambe n'est pas fluide, l'effet V⁴ en pâtit. Je suis impatient de savoir si j'ai réussi à donner de la vitesse à la démarche épique – il ne faut pas croire qu'elle requiert par principe la nonchalance. En soi, l'épique peut utiliser aussi bien l'accélééré que le ralenti. Le mouvement aussi, le conflit ouvert, le choc des

antagonistes ont naturellement leur place dans l'épique, comme dans le dramatique. J'espère que la pièce le montre également.

7.4.41

Grete me donne du scorpion, à cause des iambes de *Ui*, voilà maintenant une pleine semaine que je suis dessus, et elle ne veut toujours pas me fournir les assurances qui apaisent. Wedekind, raconte-t-elle incidemment, place toujours le sens sur un seul vers. Naturellement que l'iambe fluide (!) est une régression par rapport au syncopé que j'utilise par ailleurs. Mais ici il est à sa place, je pense.

12.4.41

J'ai écrit *Ui* en gardant constamment en vue la possibilité de mise en scène ; c'est ce qui fait une grande partie de mon plaisir. Mais maintenant j'éprouve l'envie d'envoyer à la suite quelque chose de totalement immontable où que ce soit : *UI, DEUXIÈME PARTIE*. Espagne / Munich / Pologne / France.

Journal de travail, 1938-1955, traduit par Philippe Ivernel
Paris, l'Arche, 1976

1 Dans le *Faust* de Goethe

2 Margarethe Steffin, qui partage alors l'exil de Brecht. Elle mourra au cours du voyage à travers la Sibérie pour rejoindre les Etats-Unis

3 Margarethe

4 *Verfremdungseffekt* : l'effet de distanciation

GENÈSE ET DESTIN D'UNE GRANDE PIÈCE

Arturo Ui fut écrit par Brecht au mois d'avril 1941, en trois semaines, au cours de son exil finlandais, et avant son départ pour l'Amérique (où il débarque le 21 juillet de la même année). Le projet de transformer Hitler en gangster de Chicago est né de la volonté d'écrire un texte qui pourrait avoir quelque chance auprès du public américain.[...]

Alors qu'à Helsinki, Brecht était coupé de tout travail théâtral, l'obtention de visas pour les États-Unis lui faisait entrevoir la possibilité de porter enfin un texte à la scène. C'est la raison pour laquelle Brecht voulait pour sa pièce un sujet américain (les gangsters de Chicago) et une forme américaine (le *gangster show*). [...]

Si Brecht en 1941, à la recherche d'un sujet et d'une forme américaines pour triompher à Broadway dès son arrivée aux États-Unis, choisit une histoire de gangsters, c'est qu'il s'intéressait de près au sujet depuis son premier voyage en Amérique en 1935. Invité à New York en octobre 1935 avec Hanns Eisler pour suivre les répétitions de *La Mère*, Brecht se débrouilla pour se faire interdire l'accès à la salle de répétitions. Il passa alors plusieurs mois à New York à fréquenter non seulement des boîtes de strip-tease, mais aussi les cinémas des environs. Eisler raconte qu'ils allèrent voir ensemble tous les films de gangsters à l'affiche, en particulier les succès de James Cagney. [...]

C'est sans doute ce genre de film sur « l'ascension sociale par le crime » qui constitue le modèle le plus clair de la pièce de Brecht.

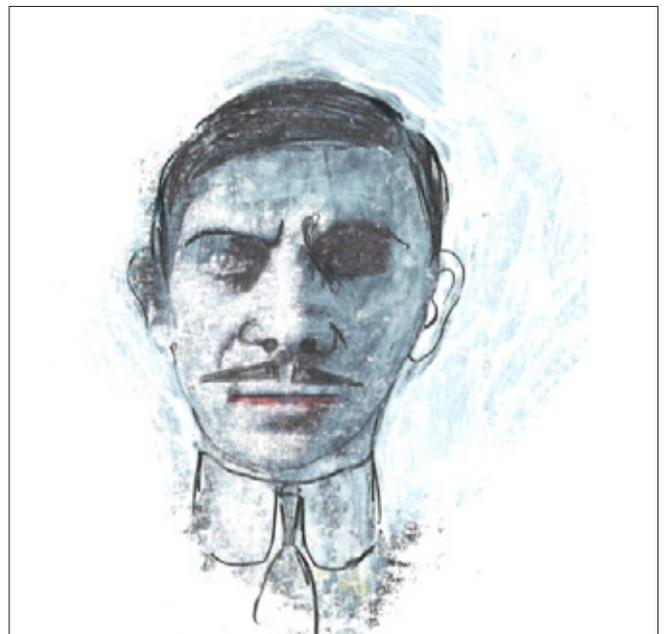
Dans l'atmosphère de la Grande Dépression, il se trouvait des scénaristes et des réalisateurs pour construire de violentes critiques du système économique américain et Jack Warner n'y trouvait rien à redire tant que les films rapportaient de l'argent. C'est en 1930-1931 que les films de ce type triomphèrent réellement sur les écrans américains; *Little Caesar* de Mervyn LeRoy (*Le Petit César*) d'après le roman de W.R. Burnett et *The Public Enemy* de William Wellman (*L'Ennemi public numéro un*) d'après une série

de nouvelles de John Bright sur Chicago, intitulée *Beer and Blood*, furent lancés tous deux sous le slogan des frères Warner : « Snatched from Today's Headlines » (c'est ce qu'annonce aussi le présentateur au début d'*Arturo Ui*). Les deux films avaient le même sujet : l'ascension et la chute d'un gangster. Rico, le protagoniste de *Little Caesar* (Edward G. Robinson), est un voyou minable qui décide de parvenir au sommet, non pas tant pour faire des profits que pour « être considéré ».

C'était la première fois qu'un film américain avait pour héros, c'est-à-dire pour objet offert à l'identification possible du spectateur, un authentique méchant. [...]

Les points communs du film avec *Arturo Ui* sont évidents. Il est vraisemblable que Brecht a vu le film de Mervyn LeRoy tant le nombre d'éléments du film qui se retrouvent dans la pièce est important. *Arturo Ui* ressemble comme un frère au *Petit César* : son incapacité à s'habiller (il se regarde dans une glace pour s'exercer à prendre des postures majestueuses, exactement comme Rico essayait son smoking) et à parler correctement au début de la pièce, ses visites suppliantes au Trust et à Dogsborough pour qu'on « lui donne sa chance », le mépris que lui témoignent les hommes d'affaires « respectables » semblables aux gangsters plus puissants comme Montana et Vettori, son amitié avec Roma qui reflète, sur l'autre ligne d'intrigue, l'homosexualité d'Ernst Röhm, son besoin de gloire et de considération beaucoup plus que de profit, sa peur panique d'être oublié par les journalistes. [...]

Avec le désir fébrile de gloire (« Être quelqu'un »), l'autre point commun entre Ui et Rico est bien sûr la brutalité. Alors que les chefs de la Mafia autour de lui cherchent à le calmer et à le convaincre de « faire du boulot propre », Rico ne croit que dans le revolver. Brecht avait vu les films, il avait aussi lu les romans. Dans un texte de 1938, « Le réalisme de la jeune littérature américaine », il loue le style *dur-à-cuire*, selon lui hérité de Knut Hamsun, de James



GENÈSE ET DESTIN D'UNE GRANDE PIÈCE (SUITE)

Cain ou Horace Mac Coy, tout en regrettant leur absence totale de « point de vue de classe ». La langue d'*Arturo Ui* a sans doute hérité de « l'élégance en haillons », du « vérisme phtysique », du « style sauvage hollywoodien », de la « Nouvelle Objectivité sans objet » dont parle Brecht à propos de Cain ou Mac Coy. [...]

Si *Le Petit César* semble être la principale source de Brecht pour son *gangster show* sur Al Capone et Hitler, le témoignage d'Eisler montre que *L'Ennemi public numéro un* fit aussi grande impression sur Brecht. Dans ce film, on suit encore une fois la carrière d'un gangster, celle de Tom Powers, un petit voyou irlandais qui deviendra grand grâce à la Prohibition et au racket de la bière ; tel Ui et sa bande face aux petits épiciers. [...]

Le troisième modèle d'*Arturo Ui* est *Scarface*, le film d'Howard Hawks consacré à Al Capone en 1932, pour lequel Fred Pasley, l'auteur de la biographie du « Big Boy » avait été engagé comme « conseiller technique ». On peut affirmer sans trop de risques d'erreur que Brecht a vu le film entre octobre et décembre 1935 à New York puisqu'il mentionne « The world is yours », le panneau publicitaire qui s'éclaire pendant la séquence finale, dans deux textes de 1935-36. Camonte, le Capone de Hawks, est une nouvelle fois un exemple de *success story* à l'américaine. Pauvre immigré habillé n'importe comment, il peine à porter des vêtements de luxe et à perdre son accent italien. Il apprend à bien parler et se tenir en société. Un néon publicitaire sur l'immeuble (une annonce pour agence de voyages) annonce : « The world is yours ». La ressemblance avec les plans de conquête et les désirs de gloire d'Arturo est claire. *Scarface* appartient à la même série de films que *Le Petit César* et *L'Ennemi public*, – il en reprend la structure (ascension pas à pas du petit voyou dans la grande société, chute brutale, comme nécessitée par un scrupule moral : il faut montrer que le crime ne paie pas) et le protagoniste (désir de célébrité plus que d'argent, brutalité, origines prolétaires mal camouflées). C'est cette période-là du film de gangsters américain que Brecht imite délibérément dans *Arturo Ui*. [...]

Arturo Ui s'attache à copier les films plus cyniques et plus violents du tout début des années trente, avant le passage de la censure et avant les prétentions sociales et sentimentales de la période rooseveltienne. Or, le trait distinctif des gangsters de 1930, par rapport à ceux du milieu de la décennie, n'était pas de vouloir gagner leur vie par le crime, mais de vouloir être célèbres.

Pour écrire *Arturo Ui*, Brecht ne s'inspira pas seulement de ce qu'il vit au cinéma. Pendant qu'il était à New York en 1935, le « Seigneur du Bronx » Dutch Schulz fut assassiné et Brecht découpa tous les articles qu'il pouvait trouver à ce sujet dans la presse américaine. Ces nombreuses coupures de presse sont conservées dans un dossier des archives Brecht et d'autres sont même restées collées dans le premier tapuscrit d'*Arturo Ui* rédigé en mars 1941.

On y parle du meurtre de Schulz dans un article intitulé : « The Rise and Fall of Arthur Flegenheimer » (*Newark Evening News* du 25 octobre 1935). [...]

Les deux lignes d'intrigue dans *Arturo Ui*, l'ascension du

gangster de Chicago Ui et la montée d'Hitler au pouvoir, sont également réelles et importantes. Ces deux histoires sont contemporaines, puisque la Prohibition qui fut l'âge d'or de la pègre aux Etats-Unis dura de 1919 à 1933, ce qui correspond aussi à la carrière d'Hitler avant le Troisième Reich. Les problèmes que pose la pièce sont contenus dans l'idée initiale et fondamentale de ne pas sacrifier une ligne de réalité à l'autre. [...]

Si l'histoire d'Hitler apparaît dans la pièce et si elle est « mise à nu », la vie du gangster Arturo Ui ne disparaît pas, – elle est au contraire douée d'une autonomie solide et elle peut faire de l'effet sur le public sans aucune référence à Hitler. Brecht se fixait ainsi une tâche difficile, – parvenir à faire coïncider Hitler et Al Capone sans modifier la réalité du nazisme ni la réalité de la Mafia américaine. Le projet était impossible sans sélection drastique des matériaux de construction.

La culture d'immigré italien du gangster de Chicago disparut complètement. La rage antisémite, mais aussi l'anti-communisme fébrile d'Hitler passèrent à la trappe. Ce qui demeura, ce qui pouvait selon Brecht être conservé dans l'un comme dans l'autre cas, c'était l'utilisation du spectacle, la *théâtralité du fascisme*.

L'articulation du fascisme et du spectacle, du pouvoir le plus brutal et du désir de séduction des masses, de la terreur et de la propagande, est exactement le thème de la pièce, beaucoup plus que la présentation du « gangstérisme » américain comme vérité du capitalisme et du capitalisme comme vérité du nazisme. Évidemment, le rapport entre capitalisme et nazisme est important dans le texte : Arturo Ui apparaît plus sympathique que les dirigeants du Trust car il est au fond plus honnête. « Ces cruautés sont nécessaires à la préservation des rapports de production existants. En cela les fascistes ne mentent pas, en cela ils disent la vérité », écrit Brecht en 1935. Mais n'écrivant pas un essai sur la montée d'Hitler au pouvoir, mais une pièce de théâtre, pire, un *show* pour Broadway, Brecht a déplacé l'accent sur le problème plus spécifique du rapport entre pouvoir autoritaire et spectacle. Du coup, le sujet n'était plus seulement la situation allemande, mais aussi bien le système américain, voire soviétique, peut être tout fonctionnement politique dans son articulation au spectacle. [...]

Le sérieux avec lequel Brecht se pencha sur le « cas Hitler » et son réel pouvoir de fascination sur la population allemande montre qu'il observait la situation peut-être davantage en homme de théâtre qu'en marxiste orthodoxe. Parce qu'il ne se faisait aucune illusion sur le théâtre et son caractère intrinsèquement spectaculaire, Brecht a été l'un des premiers à comprendre l'intelligence de la machine de propagande orchestrée par Goebbels.

Pour Brecht, le seul moyen de débarrasser le théâtre de son péché immanent, le spectacle, était de supprimer le face-à-face acteurs-spectateurs. La « grande pédagogie » des « pièces didactiques » est la seule à supprimer le spectacle en liquidant la notion même de « public » et de « spectateurs ». Dès que le théâtre est joué pour un spectateur, il y a spectacle, que la dramaturgie soit fondée

GENÈSE ET DESTIN D'UNE GRANDE PIÈCE (FIN)

ou non sur l'identification. Brecht essaie bien de démontrer que le pouvoir de fascination exercé par Hitler repose sur son jeu d'acteur stanislavskien. [...]

Arturo prend des cours de théâtre et cette nouvelle compétence est mise à profit dès la scène suivante, où Ui prononce son premier discours. Les dysfonctionnements comiques du discours d'Arturo qui cherche à utiliser le procédé rhétorique de l'exemple sans tout à fait y parvenir obligent ses hommes de main à organiser les réactions du public : on lance le signal des applaudissements, on crie des vivats, on fait venir sur scène Dock Daisy qui *fait son numéro de mère éplorée*. Le spectacle cherche à donner aux « petits hommes » une haute image de leur chef.

Le va-et-vient opéré par Brecht entre Hitler et Al Capone est géographique (les Etats-Unis et l'Allemagne), mais surtout hiérarchique (la « Grande politique » et les « meurtres crapuleux »). Il s'agit de traiter des grandes affaires du monde sous la forme de la rubrique des « faits divers ». Hitler tient à apparaître comme un homme d'Etat, mais ressemble finalement à un malfrat du Bronx. Pour Brecht, Hitler est un « grand homme » pour autant que cela permet de démolir la conception bourgeoise du « grand homme ». [...]

Dans les années cinquante, Brecht appelait lui-même *Arturo Ui* une « pièce-parabole » destinée à « détruire le respect dangereux qu'ont habituellement les gens pour les grands criminels », respect qui correspond à « la conception de l'histoire des petits-bourgeois (et des prolétaires tant qu'ils n'en ont pas d'autre sous la main) ». On voit par cette phrase laconique prononcée dans un contexte tout différent (la RDA des années cinquante) que le sujet de la pièce était pour Brecht, non pas tant Hitler ou Al Capone, que la vision de leurs personnalités qu'en donnaient les appareils de spectacle et d'information, la vision qu'en avait la population, bref une certaine fantasmagorie spectaculaire du pouvoir. [...]

Irène Bonnaud

Texte tiré de : *Brecht, période américaine*
Thèse de doctorat / Université Paris III ,
janvier 2001, inédite



À CEUX QUI NAÎTRONT APRÈS NOUS, BERTOLT BRECHT

I

Vraiment, je vis en de sombres temps !

Une parole innocente est stupide. Un front lisse,
Signe d'insensibilité. Celui qui rit
N'a pas encore reçu
La terrible nouvelle.

Quels sont ces temps où
Converser sur les arbres est presque un crime
Puisque c'est faire silence sur tant de forfaits !
Celui qui là-bas, tranquille, traverse la rue
N'est sans doute plus accessible à ses amis
Qui sont dans la détresse ?

Il est vrai : je gagne de quoi vivre encore
Mais croyez-moi, c'est pur hasard. Rien
De ce que je fais, ne me donne le droit de manger à ma faim.
Par hasard, je suis épargné. (Que la chance m'abandonne
Et je suis perdu.)

On me dit : toi, mange et bois ! Sois content d'avoir de quoi
!

Mais comment puis-je manger et boire si
J'arrache à l'affamé ce que je mange et si
Mon verre d'eau manque à celui qui meurt de soif ?
Et cependant, je mange et je bois.

J'aimerais moi aussi être sage.
Dans les livres anciens est écrit ce qui est sage :
Se tenir à l'écart des querelles du monde
Et sans crainte vivre son peu de temps.
Se passer de la violence
Rendre le bien pour le mal
Ne pas combler ses désirs mais les oublier
Passe aussi pour être sage.
Tout cela je ne le puis :
Vraiment, je vis en de sombres temps !

II

Je suis venu dans les villes au temps du désordre
Quand la faim y régnait.
Je suis venu parmi les hommes au temps de la révolte
Et je me suis insurgé avec eux.
Ainsi passa le temps

Qui me fut donné sur terre.
Mon repas, je le prenais entre les batailles
Pour dormir, je me couchais parmi les assassins
L'amour, je le traitais sans égards
Et devant la nature je n'avais aucune patience.
Ainsi passa le temps
Qui me fut donné sur terre.

De mon temps, les routes conduisaient au borbier.
Le langage me dénonçait au bourreau.

J'étais capable de bien peu. Mais les régnants
Auraient sans moi été bien plus tranquilles, du moins je
l'espérais.
Ainsi passa le temps
Qui me fut donné sur terre.

Faibles étaient nos forces. Le but
Très lointain.
Clairement visible, bien que pour moi
Presque hors d'atteinte.
Ainsi passa le temps
Qui me fut donné sur terre.

III

Vous qui émergerez du flot
Dans lequel nous avons sombré
Pensez
Quand vous parlerez de nos faiblesses
Au sombre temps aussi
Auquel vous avez échappé.

Car nous marchions, changeant plus souvent de pays que
de souliers
À travers les luttes des classes, désespérés
Quand il n'y avait qu'injustice et pas la moindre révolte.

Et cependant nous le savons :
La haine contre la bassesse, elle aussi
Tord les traits.
La colère contre l'injustice, elle aussi
Rend la voix rauque. Hélas, nous
Qui voulions préparer le terrain à l'amitié
Nous ne pouvions nous-même être amicaux.

Mais vous, quand le temps sera venu
Où l'homme est un secours pour l'homme,
Pensez à nous
Avec indulgence

Traduction
Ruth Orthmman et Eloi Recoing

LA COMÉDIE-FRANÇAISE ET LES DRAMATURGIES ALLEMANDES APRÈS LA SECONDE GUERRE MONDIALE

La période romantique est à bien des égards un âge d'or des échanges interculturels européens. Le théâtre français s'inspire alors de l'œuvre de Shakespeare, mais aussi des romantiques allemands. La fin du siècle et le conflit franco-prussien de 1870 met fin à ces jeux d'influences et d'inspirations mutuelles. La Prusse puis l'Allemagne, nouvel ennemi héréditaire, n'a plus droit de cité sur la première scène française alors que le Répertoire s'ouvre aux dramaturgies anglaises, italiennes et scandinaves dans l'entre-deux-guerres. Le traumatisme du second conflit mondial laisse des traces, mais s'il est vrai que la Comédie-Française interprète peu le répertoire allemand, l'influence se joue désormais davantage sur le terrain de la mise en scène que sur celui des textes.

Infléchissement forcé du Répertoire sous l'Occupation

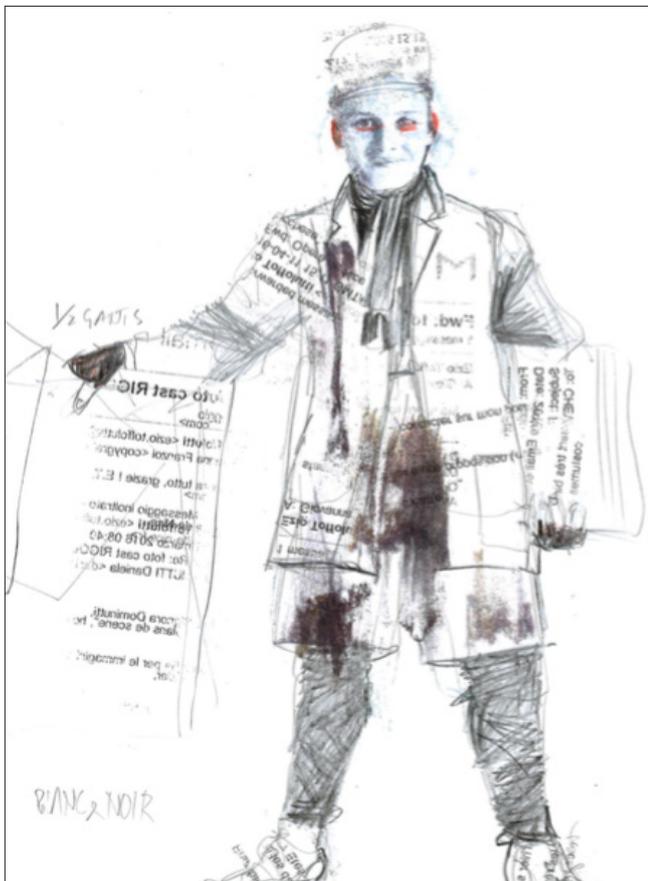
L'occupation allemande, pendant la Seconde Guerre mondiale, met la Comédie-Française en première ligne de la propagande culturelle germanique. Outre les lois raciales, appliquées dans la Maison de Molière comme ailleurs, l'occupant se préoccupe du répertoire interprété, tente d'imposer ses choix et d'utiliser l'institution à des fins de prosélytisme. Jacques Copeau, administrateur par intérim en 1940, se voit contraint d'accueillir le Schiller Theater pour deux représentations d'*Intrigue et amour* de Schiller, sur le plateau de la Salle Richelieu, représentations essentiellement protocolaires réservées à des « happy few », mais au cours desquelles les comédiens osent remettre à leurs collègues allemands la liste des membres du théâtre

détenus en Allemagne... Engageant les comédiens plus loin sur la voie de la collaboration et sous couvert d'une politique d'échanges culturels, les représentations d'*Iphigénie en Tauride* de Goethe, à la fois par la troupe du Français et une troupe munichoise en tournée à Paris, la même année en 1942, étaient sensées démontrer la supériorité des acteurs allemands. Plus durablement la critique incite le théâtre à programmer davantage de tragédies, genre valorisé par l'occupant, exaltant les destins exceptionnels et donc supposés contribuer au redressement national. En revanche, le coup de force des Allemands pour imposer la pièce de Gerhart Hauptmann *Iphigénie à Delphes*, à l'occasion du quatre-vingt-dixième anniversaire de l'auteur, provoque une résistance larvée de la part des comédiens qui font preuve d'une mauvaise volonté affichée jusqu'à la première en 1943.

Quasi-absence du répertoire allemand pendant les années cinquante et soixante

Après l'armistice, la Comédie se rend régulièrement en Allemagne, mais pour jouer en zone occupée – elle est invitée par l'armée française à se produire devant les troupes – mais ce n'est qu'en 1960 qu'a lieu la première grande tournée en République fédérale d'Allemagne, devant un public allemand francophile.

Au sortir de la guerre, la Comédie-Française, qui avait payé un lourd tribut à l'occupant et qui en porte les stigmates, se désintéresse pendant longtemps du répertoire allemand, contrairement à d'autres troupes émergentes



croquis des costumes © Ezio Toffolutti

LA COMÉDIE-FRANÇAISE ET LES DRAMATURGIES ALLEMANDES APRÈS LA SECONDE GUERRE MONDIALE (SUITE ET FIN)

comme le TNP qui joue Büchner dès 1948. S'il est vrai que les discussions autour des répertoires étrangers, notamment russes et anglais, animent le comité de lecture, les pièces allemandes ne sont tout simplement pas mises à l'ordre du jour avant 1963, date à laquelle on accepte à l'unanimité l'adaptation de Charles Charras de *Marie Stuart* de Schiller, dans le registre du répertoire romantique que la Comédie avait interprété et adapté depuis les années 1820. Les rapports tendus entre les deux nations sont encore perceptibles dans la presse : Claude Sarraute (*Le Monde*) parle d'une adaptation moins « germanique », plus « sobre » et plus « cartésienne » que l'originale, signe d'une acclimatation de la pièce à la culture française.

Prise en considération tardive du théâtre de Brecht

L'œuvre de Brecht entre tardivement au répertoire de la Comédie-Française, en regard de l'influence majeure qu'il exerce sur les autres théâtres dès les années 1950. Les tournées du Berliner ensemble dans le cadre du Théâtre des nations font un écho triomphal à l'auteur et essaient son œuvre dont s'emparent de grands metteurs en scène : Jean Vilar qui monte *Mère Courage* dès 1951, Roger Planchon à Lyon puis Villeurbanne, Wilson qui succède à Vilar au TNP. L'influence du Berliner ensemble est comparable à celle des troupes anglaises invitées à Paris dans les années 1820 qui importèrent le répertoire shakespearien dans le texte : prestige des acteurs, découverte de nouvelles dramaturgies et d'un autre rapport à la scène. Le théâtre brechtien apportait en sus une dimension politique qui entrait en résonance avec les convictions des milieux artistiques français. Il faut attendre les années 1970 pour voir la troupe du Français s'en emparer avec *Antigone* (jouée en 1972 à l'Odéon) et *Maître Puntila et son valet Matti* qui entre au Répertoire en 1976, au Théâtre Marigny, la Salle Richelieu étant en travaux. Brecht ouvrira la voie à d'autres auteurs de langue allemande joués hors répertoire à l'Odéon, salle de la Comédie-Française dans les années 1970 : le Suisse Max Frisch, les Autrichiens Arthur Schnitzler et Erich Hackl.

La prise en compte des dramaturgies allemandes

La Comédie-Française continuera à jouer Brecht, mais désormais, elle cherche surtout à ouvrir ses portes aux grands metteurs en scène étrangers qui sont les passeurs d'écoles de jeu et de mise en scène différentes, sources de renouveau pour la Troupe. Pierre Dux fait appel à l'Anglais Terry Hands, Jean-Pierre Vincent en 1984 invite l'Allemand Klaus Michael Grüber, qui monte une mythique et révolutionnaire *Bérénice*. Les attaques sont nombreuses contre le spectacle et réveillent à nouveau des rancœurs vieilles d'un demi-siècle. Certains y voient une interprétation magistrale de la tragédie racinienne, une réinvention du vers, d'autres polémiquent sur l'opportunité de confier un chef-d'œuvre du théâtre classique français à un metteur en scène allemand. La Troupe sort grandie de cette expérience.

À partir des années 1990, le répertoire allemand et de langue allemande est régulièrement interprété que ce soit Salle Richelieu ou sur les autres scènes de la Comédie-

Française (Kleist, Schiller, Lessing, Goethe, Büchner, Dea Loher ainsi que les autrichiens Zweig, Rilke, Hoffmannsthal, Schwab, Thomas Bernhard, Horvath, Kraus). La Troupe est marquée par sa collaboration avec Alexander Lang pour *Le Prince de Hombourg* de Kleist, *Nathan le Sage* de Lessing et *Faust* de Goethe. Parfaitement familier avec le fonctionnement d'un théâtre de troupe et d'alternance – la Comédie-Française, dans son fonctionnement, paraît plus proche des théâtres allemands que des français – il a mis en scène Koltès et Corneille en Allemagne. Son travail s'inscrit donc dans une perspective de dialogue des répertoires nationaux, tout en restant marqué par l'école est-allemande dont il est issu. Les administrateurs éprouvent la nécessité de faire appel à un maître de la scène allemande pour monter les plus grands chefs-d'œuvre du répertoire allemand, notamment *Faust* qui fait l'objet d'un véritable culte outre-Rhin. Les débats sur la rivalité franco-allemande ne sont plus du tout à l'ordre du jour et laissent place à ceux qui préoccupent l'Allemagne désormais réunifiée, autour de l'unité et de l'identité d'une culture.

Alexander Lang ouvre la voie à Mathias Langhoff (*Lenz Léonce et Lena* d'après Büchner) et Isabelle Osthues (*La Noce* de Brecht). Lukas Hemleb est quant à lui amené à mettre en scène des pièces non allemandes.

Depuis la Seconde Guerre mondiale, si d'autres scènes s'emparent avec enthousiasme du théâtre allemand, la Comédie-Française paraît en retrait. En revanche, sa collaboration avec de grands metteurs en scène venant d'Allemagne lui permet de s'employer à mettre en œuvre de nouvelles dramaturgies qui laissent une profonde empreinte. L'entrée au Répertoire de Dea Loher en 2015 marque également la volonté de prendre en compte le répertoire allemand contemporain. La venue de Katharina Thalbach qui monte *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* pour son entrée au Répertoire s'inscrit à la fois dans une démarche de répertoire avec le choix d'une grande pièce de Brecht et de filiation avec la tradition de mise en scène allemande, dans la lignée de Berliner ensemble.

Agathe Sanjuan,
conservatrice-archiviste de la Comédie-Française, février 2017

BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

EZIO TOFFOLUTTI

Scénographie et costumes



Scénographe, costumier, peintre et metteur en scène, né à Venise, Ezio Toffolutti y fait ses études à l'Académie des Beaux-Arts. Dès 1971, il rejoint la Volksbuehne de Berlin et devient un proche collaborateur de Benno Besson, avec lequel il travaillera pendant plus de vingt ans. Ezio Toffolutti crée les décors et costumes de pièces de théâtre ainsi que d'opéras et

de ballets à Berlin, Munich, Vienne, Paris, Rome, Bruxelles, Genève, Zurich, Hambourg, Athènes, Helsinki, Stockholm, etc. Il collabore notamment avec les metteurs en scène Hans Lietzau, Harry Kupfer, Johannes Schaaf, Nikolaus Lehnhoff, Michael Kakoyannis, Jérôme Savary, Claude Stratz, Henning Brockhaus, Mitko Gottscheff et Katharina Thalbach. Depuis 1983, il est aussi metteur en scène. Parmi ses plus importantes réalisations, *Il delirio del' oste Bassa* à la Comédie de Genève, *Zobéide* au Stadttheater de Berne, *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev au Théâtre Malibran de Venise, *L'Amor delle tre melarance* de Sanguineti au Théâtre Goldoni (ces deux spectacles en collaboration avec Benno Besson), *Così fan tutte* à l'Opéra Garnier (1996) et au Théâtre Malibran (2002) pour l'ouverture de la saison de l'Opéra de La Fenice, *Don Giovanni* aux Pays-Bas, *La Flûte enchantée* et *Lucia di Lammermoor* à Essen, *Liebe und Eifersucht* de Hoffmann à Ludwigsburg et au Gaertnerplatztheater de Munich. Il signe également les décors et costumes de *Zement* de Heiner Mueller (Residenztheater à Munich, mise en scène de Mitko Gottscheff), qui a ouvert le Festival de théâtre à Berlin en 2014, et de *Medea* de Sénèque (Festival du drama antique, mise en scène de Paolo Magelli) en 2015. En 2001, à la Comédie-Française, il signe les décors du *Malade imaginaire* mis en scène par Claude Stratz, une production reprise régulièrement sur les planches de la Salle Richelieu. Ezio Toffolutti a remporté deux Molière (décors et costumes) en 2001, le prix de la Critique berlinoise (1973, 1974, 1977) et la Médaille Kainz (1982) à Vienne.

De 2001 à 2007, il enseigne la scénographie et la création de costumes à la Faculté Arti e Design (IUAV) à Venise et, de 2002 à 2009, il a été directeur des études de scénographie et costumes à l'Académie des Beaux-Arts à Munich. En mai 2009, il ouvre sur l'île de la Giudecca à Venise le Cinéma-Atelier Toffolutti, où il présente *Ciclo del potere* (hommage à Picasso), *Meduse* (cycle dénonçant l'hypnose médiatique) et *Ciclo per la libertà di fantasia* (hommage à Rorschach).

FRANÇOIS THOURET

Lumières



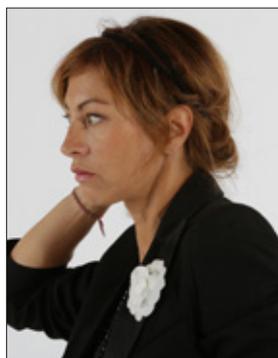
Après des études de Musicothérapie, François Thouret travaille en tant qu'assistant, notamment pour Dominique Bruguière. Il collabore avec des personnalités comme Patrice Chéreau (*Phèdre*, *Rêve d'automne*, *I Am the Wind*, *Elektra*), Luc Bondy (*Macbeth*, *Hercules*, *Idomeneo*, *Le Tour d'écrou*, *Le Retour*, *Les Fausses Confidences...*), Ivo van Hove

(*Les Damnés*), Anne Teresa De Keersmaeker (*Così fan tutte*) Jérôme Deschamps (*Les Frères Zénith*, *Les Pieds dans l'eau*, *C'est magnifique*, *Mozart Short Cuts*, *Zampa ou la fiancée de marbre*, etc.), Deborah Warner (*Une maison de poupée*), Emma Dante (*Carmen*, *La Muette de Portici*), Christophe Honoré (*Dialogue des carmélites*), Arnaud Desplechin (*Père*), mais aussi Angelin Preljocaj, Jorge Lavelli, Lukas Hemleb, Marc Paquien, Jean-Claude Gallotta, Catherine Diverres, Nicolas Le Riche, Marcel Bozonnet, Yves Beaunesne...

Ses rencontres l'amènent à créer pour des metteurs en scène comme Emmanuel Daumas, Jean-Claude Gallotta (*Docteur Labus*, *Rue de Palanka*), Jean-Louis Martinoty (*Macbeth*), Carolyn Sittig (*Le Journal de Nijinsky*), Jean-Romain Vesperini (*Faust*), Emmanuelle Bastet (*La Flûte enchantée*, *Lucio Silla*, *Orphée et Eurydice*, *La Traviata*, *Pelléas et Mélisande*, *Hansel et Gretel*, *Don Giovanni*), Laura Scozzi (*L'Italienne à Alger*) ou encore pour Sonia Wieder-Atherton (*Chants d'Est*, *Vita*, *Odyssée pour violoncelle et chœur imaginaire*), Sandrine Molaro et Gilles-Vincent Kapps (*Madame Bovary*).

GLYSLEÏN LEFEVER

Travail chorégraphique



Glysleïn Lefever était destinée à travailler avec la scène : depuis l'enfance, son violon sous le bras, elle arpente cours de théâtre, de danse – du classique au hip hop. Le bac danse s'est ensuite naturellement imposé, en formation classique au Centre international Rosella Hightower à Cannes. Sa rencontre avec Blanca Li en 1994 est déterminante :

interprète puis collaboratrice, elle l'assiste depuis pour la mise en scène et la chorégraphie (*Robot*, *Le Jardin des délices*, *Elektro Kif*, *Bagdad Café*, *Corazon Loco*, *Macadam Macadam*, *Poeta en Nueva York...*). Cela ne satisfait pas la belle Chilienne qui fait de nombreux séjours à Los Angeles pour y découvrir de nouveaux styles, en plus d'intégrer la

BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE (SUITE)

Classe libre du cours Florent où elle rencontre Éric Ruf. Elle participe depuis à ses créations comme comédienne et / ou comme chorégraphe : *Du désavantage du vent*, *Les Belles Endormies du bord de scène*, *Le Pré aux clercs*, *Peer Gynt* et *Roméo et Juliette*. Comme danseuse elle collabore également avec Philippe Decouflé, Rheda, Kamel Ouali. Glyslein Lefever n'a pas de frontières, elle travaille tous les styles. Elle chorégraphie également pour le cinéma, la publicité et pour de nombreux spectacles dont *La Double Inconstance* mise en scène par Anne Kessler à la Comédie-Française, *Cabaret* et *La Belle de Cadix* mis en scène par Olivier Desbordes, *Open Bed* mis en scène par Charlotte de Turckheim, Anthony Kavanah, *Les Démons de l'Archange* et *Le Bonheur*, *Gospel sur La Colline* mis en scène par Jean-Luc Moreau..

VINCENT LETERME

Arrangement musicaux



Formé au CNSMDP, le pianiste Vincent Leterme consacre une grande partie de ses activités de concertiste à la musique de son temps (nombreuses créations, collaborations et enregistrements avec des compositeurs comme Georges Aperghis, Vincent Bouchot, Bruno Gillet, Jean Luc Hervé, Martin Matalon, Gérard Pesson, Jacques Rebotier,

François Sarhan....). Passionné de musique de chambre, il est membre de l'ensemble Sillages et est aussi le partenaire régulier de chanteurs comme Sophie Fournier, Chantal Galiana, Vincent Le Texier, Donatienne Michel-Dansac, Lionel Peintre...

Professeur au département voix du CNSAD aux côtés d'Alain Zaepffel, il prend part à de nombreux spectacles avec des metteurs en scène comme Peter Brook, Georges Aperghis, Mireille Larroche, Frédéric Fisbach, Julie Brochen, Benoît Giros, Véronique Vella, Éric Ruf... Depuis 2007, il écrit de nombreuses musiques de scène, notamment à la Comédie-Française (*Don Quichotte*, *Le Loup*, *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *Peer Gynt*, *Psyché*, *George Dandin*, *Le Cerf et le Chien*), où il a aussi réalisé les arrangements musicaux de *Roméo et Juliette* la saison dernière.

En 2012, il obtient le prix de la critique pour *Peer Gynt*, mis en scène par Éric Ruf.

JEAN-LUC RISTORD

Son



Régisseur son, Jean-Luc Ristord travaille à l'Opéra national de Paris, à la Salle Favart et au Festival d'Asilah au Maroc. Il est engagé à la Comédie-Française en 1994. Il conçoit également des environnements sonores pour l'agence NezHaut, le scénographe Jean-Christophe Choblet et le plasticien Bernard Roué. Au théâtre, il travaille notamment avec la Compagnie

des Petits Champs : pour *L'Épreuve* de Marivaux et *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière avec Clément Hervieu-Léger, pour *Yerma* et *Noces de sang* de Federico García Lorca avec Daniel San Pedro. Il participe à la création de *Home* de David Storey mis en scène par Gérard Desarthe avec lequel il avait déjà collaboré notamment pour *Ashes to Ashes* d'Harold Pinter avec Carole Bouquet au Théâtre de l'Œuvre et pour *Les Estivants* de Gorki Salle Richelieu.

À la Comédie-Française il réalise les univers sonores pour Roger Planchon, Daniel Mesguich, Jean-Louis Benoit, Matthias Langhoff, Jacques Lassalle, Muriel Mayette-Holtz, Véronique Vella, Clément Hervieu-Léger (*Le Misanthrope*, *Le Petit-Maître corrigé*) ainsi que pour Éric Ruf à l'occasion de la création de *Peer Gynt* d'Ibsen au Grand-Palais et de *Roméo et Juliette* Salle Richelieu.

LÉONIDAS STRAPATSAKIS

Collaboration artistique



Après des études d'architecture à l'École des Beaux-Arts de Paris, Léonidas Strapatsakis consacre sa thèse de doctorat à Patrice Chéreau sous la direction de Bernard Dort. À cette occasion il suit le travail du metteur en scène sur plusieurs projets. Assistant et collaborateur artistique de Jean-Luc Boutté, Jean-Pierre Vincent, Klaus Michael Grüber,

Jacques Weber, Jérôme Savary, Katharina Thalbach ou encore Éric Ruf, il signe également la mise en scène de *Goethe-Wilhelm Meister* de Jean-Paul Fargeau (Théâtre du Gymnase, Marseille 1988) et de *La Nuit vénitienne* d'Alfred de Musset (Théâtre de Nice 1991).

En 1992, il devient conseiller artistique au Théâtre national de Chaillot qu'il quitte en 2000 pour rejoindre le Théâtre national de l'Opéra-Comique en tant que directeur artistique adjoint, fonction qu'il occupe jusqu'en 2007. En 2009, il est nommé directeur adjoint de la production et de la coordination artistique au Théâtre du Châtelet. Depuis janvier 2015, il est directeur de la production à la Comédie-Française.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS



THIERRY HANCISSÉ
Ernesto Roma

Entré à la Comédie-Française le 1^{er} juin 1986, Thierry Hancisse est nommé 486^e sociétaire le 1^{er} janvier 1993. Il a interprété dernièrement le Pasteur dans *Père* de Strindberg mis en scène par Arnaud Desplechin, Lui dans *La Musica*, *La Musica deuxième* (1965-1985) de Marguerite Duras mises en scène par Anatoli Vassiliev, Don Alphonse d'Este dans *Lucrece Borgia* de Victor Hugo mise en scène par Denis Podalydès, Piotr Ivanovitch Souslov, ingénieur dans *Les Estivants* de Maxime Gorki mis en scène par Gérard Desarthe, le Mufti dans *Rituel pour une métamorphose* de Saadallah Wannous mis en scène par Sulayman AlBassam, Arnolphe dans *L'École des femmes* de Molière mise en scène par Jacques Lassalle, Mackie Messer dans *L'Opéra de quat'sous* de Brecht mis en scène par Laurent Pelly, le Général dans *Un fil à la patte* de Feydeau mis en scène par Jérôme Deschamps, Chrysale dans *Les Femmes savantes* de Molière mises en scène par Bruno Bayen, Apollodore, Aristodème, Phèdre, Socrate et Diotime dans *Le Banquet* de Platon mis en scène par Jacques Vincey, Messire Hugues Evans dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare mises en scène par Andrés Lima, Pédrille dans *Figaro divorce* d'Ödön von Horváth mis en scène par Jacques Lassalle, le Prince dans *La Dispute* de Marivaux mise en scène par Muriel Mayette-Holtz, le Commandant dans *Le Voyage de monsieur Perrichon* d'Eugène Labiche et Édouard Martin mis en scène par Julie Brochen, Ulysse dans *Penthesilée* de Kleist mise en scène par Jean Liermier, Alceste dans *Le Misanthrope* de Molière mis en scène par Lukas Hemleb, de Guiche dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand mis en scène par Denis Podalydès, Monsieur Purgon dans *Le Malade imaginaire* de Molière mis en scène par Claude Stratz. Il a dirigé un *Cabaret Georges Brassens* au Studio-Théâtre en 2014. Cette saison, il interprète également le Vieillard dans *Intérieur* de Maurice Maeterlinck mis en scène par Nâzım Boudjenah, et il reprend le rôle de Gubetta dans *Lucrece Borgia* de Victor Hugo mise en scène par Denis Podalydès.



ÉRIC GÉNOVÈSE
Flake et Greenwool

Entré à la Comédie-Française le 1^{er} décembre 1993, Éric Génovèse en devient le 499^e sociétaire le 1^{er} janvier 1998. Il a interprété récemment le Pasteur dans *La Mer* d'Edward Bond mise en scène par Alain Françon, Jeppo Liveretto dans *Lucrece Borgia* de Victor Hugo mise en scène par Denis Podalydès, il a chanté dans *Cabaret Georges Brassens* dirigé par Thierry Hancisse, interprété Trivelin dans *La Double Inconstance* de Marivaux mise en scène par Anne Kessler, Philinte dans *Le Misanthrope* de Molière mis en scène par Clément Hervieu-Léger, Nat Goldberg dans *L'Anniversaire* de Harold Pinter mis en scène par Claude Mouriéras, Thérémène dans *Phèdre* de Racine mise en scène par Michael Marmarinos, Nikolai Lvovitch Touzenbach dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov mises en scène par Alain Françon, Cléandre dans *La Place Royale* de Corneille mise en scène par Anne-Laure Liégeois, le Prêtre, un troll, un villageois, un singe dans *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen mis en scène par Éric Ruf, l'Instituteur dans *La Pluie d'été* de Marguerite Duras mise en scène par Emmanuel Daumas, Mariano d'Albino dans *La Grande Magie* d'Eduardo De Filippo mise en scène par Dan Jemmett, Le Bret dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand mis en scène par Denis Podalydès, Golz dans *Les Naufragés* de Guy Zilberstein mis en scène par Anne Kessler, Tartuffe dans l'œuvre homonyme de Molière mise en scène par Marcel Bozonnet, Eugène Jr. dans *Embrasser les ombres* de Lars Norén mis en scène par Joël Jouanneau, Cyrille dans *Une visite inopportune* de Copi mis en scène par Lukas Hemleb, *Fables* de Jean de La Fontaine mis en scène par Robert Wilson, *La Nuit* dans *Amphitryon* de Molière mis en scène par Anatoli Vassiliev. Il a mis en scène en 2004 un montage de textes du poète et auteur portugais Fernando Pessoa, intitulé *Le Privilège des chemins* et, en 2012, *Erzuli Dahomey, déesse de l'amour* de Jean-René Lemoine. Cette saison, il crée les rôles de Wolf von Aschenbach dans *Les Damnés* d'après Luchino Visconti, Nicola Badalucco et Enrico Medioli mis en scène par Ivo van Hove et de Marceau dans *La Règle du jeu* d'après Jean Renoir mise en scène par Christiane Jatahy.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS (SUITE)



BRUNO RAFFAELLI
le vieil Hindsborough

Entré à la Comédie-Française le 17 décembre 1994, Bruno Raffaelli est nommé 500^e sociétaire le 1^{er} janvier 1998. Il a joué récemment dans *Les Derniers Jours de l'humanité* de Karl Kraus mis en scène par David Lescot et le rôle de Simon dans *Les Rustres* de Goldoni mis en scène par Jean-Louis Benoit. Il a interprété Semione Semionovitch Doublepoint dans *Les Estivants* de Maxime Gorki mis en scène par Gérard Desarthe, Créon dans *Antigone* de Jean Anouilh mis en scène par Marc Paquien, Don Ruy Gomez de Silva dans *Hernani* de Victor Hugo mis en scène par Nicolas Lormeau, Fulgenzio dans *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni mise en scène par Alain Françon, Carbon de Castel-Jaloux, Jodelet, Précieux dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand mis en scène par Denis Podalydès, Ivan Romanovitch Tchekoutykyne dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov mises en scène par Alain Françon, Agamemnon dans *Troilus et Cressida* de Shakespeare mis en scène par Jean-Yves Ruf, le dix-septième siècle dans *Une histoire de la Comédie-Française*, spectacle écrit par Christophe Barbier et mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, Jonathan Peachum dans *L'Opéra de quat'sous* de Brecht mis en scène par Laurent Pelly, Sir John Falstaff dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare mises en scène par Andrés Lima, le Comte Almaviva dans *Figaro divorce* d'Ödön von Horváth mis en scène par Jacques Lassalle, Sganarelle dans *Le Mariage forcé* de Molière mis en scène par Pierre Pradinas, Arsace, Phénice et Paulin dans *Bérénice* de Jean Racine mise en scène, dispositif scénique et chorégraphique de Faustin Linyekula, un pédagogue et un lord dans *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare mise en scène par Oskaras Koršunovas, Adrien dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, Jérôme dans *Les Temps difficiles* d'Édouard Bourdet mis en scène par Jean-Claude Berutti, Monsieur Diafoirus dans *Le Malade imaginaire* de Molière mis en scène par Claude Stratz, le rôle-titre dans *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière mis en scène par Philippe Adrien. Cette saison, on le verra également dans *L'Hôtel du libre-échange* de Georges Feydeau mis en scène par Isabelle Nanty.



FLORENCE VIALA
Dockdaisy et Betty
Dollfoot

Entrée à la Comédie-Française le 1^{er} septembre 1994, Florence Viala est nommée 503^e sociétaire le 1^{er} janvier 2000. Elle a interprété dernièrement Flaminia dans *La Double Inconstance* de Marivaux mise en scène par Anne Kessler, Arsinoé dans *Le Misanthrope* de Molière mis en scène par Clément Hervieu-Léger, Elle dans *La Musica*, *La Musica Deuxième* (1965-1985) de Marguerite Duras mises en scène par Anatoli Vassiliev, Delphine dans *Le Loup* de Marcel Aymé mis en scène par Véronique Vella, Maria Josefa dans *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca et Roberte Bertolier dans *La Tête des autres* de Marcel Aymé, deux mises en scène de Lilo Baur, Lucette dans *Un fil à la patte* de Georges Feydeau mis en scène par Jérôme Deschamps, Céphise dans *Andromaque* de Racine mise en scène par Muriel Mayette-Holtz, la Femme en vert, Anitra, une villageoise dans *Peer Gynt* d'Ibsen mis en scène par Éric Ruf, Costanza dans *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni et Olga dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, mises en scène par Alain Françon, Angélique dans *La Place Royale* de Corneille mise en scène par Anne-Laure Liégeois, Elisabeth dans *Fantasio* de Musset mis en scène par Denis Podalydès, Suzanne dans *Figaro divorce* d'Ödön von Horváth mis en scène par Jacques Lassalle, Pat dans *L'Ordinaire* de Michel Vinaver mis en scène par l'auteur et Gilone Brun, la Cigale, l'Agneau dans *Fables* de La Fontaine mises en scène par Robert Wilson, Elmire dans *Tartuffe* de Molière mis en scène par Marcel Bozonnet, Lucienne dans *Le Dindon* de Georges Feydeau mis en scène par Lukas Hemleb, Alcmène dans *Amphitryon* de Molière mis en scène par Anatoli Vassiliev. Elle a chanté dans le *Cabaret Boris Vian* dirigé par Serge Bagdassarian, ainsi que dans deux cabarets dirigés par Philippe Meyer. Cette saison, elle joue Elena Andreievna Serebriakova dans *Vania* d'après *Uncle Vania* d'Anton Tchekhov mis en scène par Julie Deliquet, Dorimène dans *Le Petit-Maître corrigé* de Marivaux mis en scène par Clément Hervieu-Léger. On la verra également dans *L'Hôtel du libre-échange* de Georges Feydeau mis en scène par Isabelle Nanty.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS (SUITE)



JÉRÔME POULY
Clark et le Médecin

Entré à la Comédie-Française le 20 juin 1998, Jérôme Pouly est nommé 510^e sociétaire le 1^{er} janvier 2004. Il a interprété dernièrement le comte Pâris dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare mis en scène par Éric Ruf, l'Amant dans *La Dame aux jambes d'azur* d'Eugène Labiche, mise en scène par Jean-Pierre Vincent, le rôle titre dans *George Dandin* de Molière, mis en scène par Hervé Pierre, Cassio dans *Othello* de Shakespeare, mis en scène par Léonie Simaga, Laërte dans *La Tragédie d'Hamlet* de Shakespeare, mise en scène par Dan Jemmett, le rôle-titre dans *Amphitryon* de Molière, mis en scène par Jacques Vincey, Don Carlos dans *Hernani* de Victor Hugo, mis en scène de Nicolas Lormeau, Zéphire et chœurs dans *Psyché* de Molière, mise en scène par Véronique Vella, Beauperthuis dans *Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche et Marc-Michel, mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti, Cecco dans *La Trilogie de la villégiature* de Carlo Goldoni, mise en scène par Alain Françon, Matthias, Mendiant dans *L'Opéra de quat'sous* de Brecht mis en scène par Laurent Pelly, Jean dans *Un fil à la patte* de Feydeau, mis en scène par Jérôme Deschamps, Bridoison dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, mis en scène par Christophe Rauck, Maître Jacques dans *L'Avare* de Molière, mis en scène par Catherine Hiegel, Gervasio Penna et Gregorio Di Spelta, frère de Calogero Di Spelta dans *La Grande Magie* d'Eduardo De Filippo mise en scène par Dan Jemmett, le Père dans *Le Loup* de Marcel Aymé mis en scène par Véronique Vella, Carbon de Castel-Jaloux, Jodelet, Précieux dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, mis en scène par Denis Podalydès, Géronimo dans *Le Mariage forcé* de Molière, mis en scène par Pierre Pradinas, Grumio dans *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare, mise en scène par Oskaras Koršunovas. Cette saison, il interprète le Chien dans *Le Cerf et le Chien* de Marcel Aymé mis en scène par Véronique Vella et est Octave dans *La Règle du jeu* d'après Jean Renoir mise en scène par Christiane Jatahy. On le verra dans *L'Hôtel du libre-échange* de Georges Feydeau mis en scène par Isabelle Nanty.



LAURENT STOCKER
Arturo Ui

Entré à la Comédie-Française le 14 juin 2001, Laurent Stocker est nommé 511^e sociétaire le 1^{er} janvier 2004. Récemment il a joué les rôles de Néron dans *Britannicus* de Racine mis en scène par Stéphane Braunschweig, Evens dans *La Mer* d'Edward Bond par Alain Françon, Lignière dans *Cyrano de Bergerac* de Rostand par Denis Podalydès, Jerry dans *Trahisons* d'Harold Pinter par Frédéric Bélier-Garcia, Thommereux dans *Le Système Ribadier* de Feydeau par Zabou Breitman, Leonardo dans *La Trilogie de la villégiature* de Carlo Goldoni par Alain Françon, Mercure dans *Amphitryon* de Molière par Jacques Vincey, le rôle-titre dans *Candide* de Voltaire par Emmanuel Daumas, Cléante dans *Le Malade imaginaire* de Molière par Claude Stratz, Léo Ferré dans *Trois hommes dans un salon* d'après l'interview de Breil-Brassens-Ferré, par François-René Cristiani mis en scène par Anne Kessler, Nikolai Lvovitch Touzenbach dans *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov mises en scène par Alain Françon, Édouard, René et Lucien dans *Amour et piano / Un monsieur qui n'aime pas les monologues / Fiancés en herbe / Feu la mère de Madame* de Georges Feydeau mis en scène par Gian Manuel Rau, Jodelet et Du Croisy dans *Les Précieuses ridicules* de Molière par Dan Jemmett, Antoine dans *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce par Michel Raskine, Figaro dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais par Christophe Rauck. Cette saison, il interprète le rôle-titre dans *Vania*, d'après *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov mis en scène par Julie Deliquet et le Comte dans *La Ronde* d'Arthur Schnitzler mise en scène par Anne Kessler.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS (SUITE)



MICHEL VUILLERMOZ
Un Comédien et le Juge

Entré à la Comédie-Française le 17 février 2003, Michel Vuillermoz en devient le 515^e sociétaire le 1^{er} janvier 2007. Il a interprété récemment le Capitaine dans *Père d'August Strindberg* mis en scène par Arnaud Desplechin, le rôle-titre dans *Tartuffe* de Molière mis en scène par Galin Stoev, Thésée dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, Hector dans *Troilus et Cressida* de Shakespeare mis en scène par Jean-Yves Ruf, Jupiter dans *Amphitryon* de Molière mis en scène par Jacques Vincey, Ferdinando dans *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni mis en scène par Alain Françon, Eurybate dans *Agamemnon* de Sénèque mis en scène par Denis Marleau, Alexandre Ignatievitch Verchinine dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov mises en scène par Alain Françon, le Loup dans *Le Loup* de Marcel Aymé mis en scène par Véronique Vella, Figaro dans *Figaro divorce* d'Ödön von Horváth mis en scène par Jacques Lassalle, le Comte dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais mis en scène par Christophe Rauck, Cyrano dans *Cyrano de Bergerac* de Rostand mis en scène par Denis Podalydès, rôle pour lequel il a obtenu le prix du Syndicat de la critique, un pédagogue et un lord dans *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare mise en scène par Oskaras Koršunovas, Plantières dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, Géronte dans *Le menteur* de Corneille mis en scène par Jean-Louis Benoit, Monsieur Loyal dans *Le Tartuffe* de Molière mis en scène par Marcel Bozonnet, Infortunatov dans *La Forêt d'Ostrovski* mise en scène par Piotr Fomenko, Léo dans *Les Effracteurs* de José Pliya mis en scène par l'auteur. En 2013, il a tourné dans *La Forêt* d'Arnaud Desplechin, l'adaptation en téléfilm de la pièce d'Alexandre Ostrovski, aux côtés d'autres comédiens de la Troupe. Cette saison, on le verra également dans *L'Hôtel du libre-échange* de Georges Feydeau mis en scène par Isabelle Nanty.



SERGE BAGDASSARIAN
Manuele Gori

Entré à la Comédie-Française le 18 janvier 2007, Serge Bagdassarian en devient le 521^e sociétaire le 1^{er} janvier 2011. Il a récemment interprété Oronte dans *Le Misanthrope* de Molière mis en scène par Clément Hervieu-Léger, Frère Laurent dans *Roméo et Juliette* de William Shakespeare mis en scène par Éric Ruf, Carter dans *La Mer* d'Edward Bond mise en scène par Alain Françon. Il a également interprété Cléante dans *Tartuffe* de Molière mis en scène par Galin Stoev, Alessandrovici dans *La Tête des autres* de Marcel Aymé mise en scène par Lilo Baur, le Loup dans *Les Trois Petits Cochons* de et mis en scène par Thomas Quillardet, Sganarelle dans *Dom Juan* de Molière mis en scène par Jean-Pierre Vincent, Fontanet dans *Un fil à la patte* de Feydeau mis en scène par Jérôme Deschamps, le Roi des Trolls, M. Ballon, un eunuque dans *Peer Gynt* d'Ibsen mis en scène par Éric Ruf, le Père Denis dans *Erzuli Dahomey, déesse de l'amour* de Jean-René Lemoine mise en scène par Éric Génovèse, Anselme dans *L'Avare* de Molière mis en scène par Catherine Hiegel, Agathon et Aristophane dans *Le Banquet* de Platon mis en scène par Jacques Vincey, Père Ubu dans *Ubu roi* d'Alfred Jarry mis en scène par Jean-Pierre Vincent, le Chanteur de plaintes, le Pasteur Kimball, Mendiant dans *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht mis en scène par Laurent Pelly. Il a chanté dans deux cabarets dirigés par Philippe Meyer, dans le *Cabaret Boris Vian* qu'il a lui-même dirigé, le *Cabaret Georges Brassens* dirigé par Thierry Hancisse et le *Cabaret Léo Ferré* dirigé par Claude Mathieu. Il a tourné dans *Dom Juan et Sganarelle*, film original de la Comédie-Française réalisé par Vincent Macaigne et diffusé sur ARTE, il y interprétait Sganarelle. Cette saison, son *Cabaret Boris Vian* est adapté pour France Télévisions / France 3 dans une réalisation de Stéphane Metge, et sera diffusé au printemps. Il conçoit, met en scène et interprète *L'Interlope (cabaret)*. Il est Dick dans *La Règle du jeu* d'après Jean Renoir mise en scène par Christiane Jatahy et sera Rustighello en alternance dans la reprise de *Lucrece Borgia* de Victor Hugo mise en scène par Denis Podalydès.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS (SUITE)



BAKARY SANGARÉ
le Bonimenteur et Hook

Entré à la Comédie-Française le 1^{er} septembre 2002, Bakary Sangaré en devient le 523^e sociétaire le 1^{er} janvier 2013. Il a récemment interprété Frère Jean dans *Roméo et Juliette* de William Shakespeare mis en scène par Éric Ruf, Fadoul dans *Innocence* de Dea Loher mis en scène par Denis Marleau, Tardiveau, dans *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti, le rôle-titre dans *Othello* de Shakespeare mis en scène par Léonie Simaga, Abdo et le Gouverneur dans *Rituel pour une métamorphose* de Saadallah Wannous mis en scène par Sulayman Al-Bassam, la mère et Claude dans *Les Trois Petits Cochons* mis en scène par Thomas Quillardet, Aslak, le Fellah, l'Enfant troll, le Gardien du harem, un marin dans *Peer Gynt* d'Ibsen mis en scène par Éric Ruf, Félicité dans *Erzuli Dahomey, déesse de l'amour* de Jean-René Lemoine mise en scène par Éric Génovèse, Steve Hubbell dans *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams mis en scène par Lee Breuer, l'Aubergiste dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare mises en scène par Andrés Lima, Titus dans *Bérénice* de Racine mise en scène par Faustin Linyekula, Carise dans *La Dispute* de Marivaux mise en scène par Muriel Mayette-Holtz, Diomède dans *Penthésilée* de Kleist mise en scène par Jean Liermier, Bartholo dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais mis en scène par Christophe Rauck, le Grand Parachutiste noir dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, le Lion dans *Fables* de La Fontaine mises en scène par Robert Wilson, Orgon dans *Tartuffe* de Molière mis en scène par Marcel Bozonnet, Papa dans *Papa doit manger* de Marie NDiaye mis en scène par André Engel, Antoine Vitez dans *Conversations avec Antoine Vitez* d'Émile Copfermann mis en scène par Daniel Soulier.

Cette saison, il interprète Édouard Schumacher dans *La Règle du jeu* d'après Jean Renoir mise en scène par Christiane Jatahy, et on le verra dans *L'Hôtel du libre-échange* de Georges Feydeau mis en scène par Isabelle Nanty.



NICOLAS LORMEAU
le jeune Hindsborough et
Ignace Dollfoot

Entré à la Comédie-Française le 15 juin 1996, Nicolas Lormeau en devient le 526^e sociétaire le 1^{er} janvier 2014. Il a interprété récemment le rôle du Professeur Aronnax et de manipulateur de marionnettes dans *20 000 lieues sous les mers* d'après Jules Verne, adapté et mis en scène par Christian Hecq et Valérie Lesort, Maurizio dans *Les Rustres* de Carlo Goldoni mis en scène par Jean-Louis Benoît. Il a interprété Savinet dans *Le Système Ribadier* de Georges Feydeau mis en scène par Zabou Breitman, le Procureur Maillard dans *La Tête des autres* de Marcel Aymé mise en scène par Lilo Baur, Ivan Alexeïevitch Alexeïev dans *Oblomov* d'Ivan Gontcharov mis en scène par Volodia Serre, Don Ricardo, un montagnard et un conspirateur dans sa propre mise en scène d'*Hernani* de Victor Hugo, Peter Boles dans *L'Anniversaire* de Harold Pinter mis en scène par Claude Mouriéras, le Garde dans *Antigone* de Jean Anouilh mise en scène par Marc Paquien, Montfleury, Pâtissier, Cadet, Précieux, le Marquis, l'Apprenti dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand mis en scène par Denis Podalydès, Tardiveau, teneur de livres dans *Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche et Marc-Michel mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti, Omelette, huissier dans *Le Mariage* de Nikolai Gogol mis en scène par Lilo Baur, Thomas Diafoirus dans *Le Malade imaginaire* de Molière mis en scène par Claude Stratz. Il a également joué dans *Paroles, pas de rôles/vaudeville* sur une proposition de Damiaan De Schrijver, Peter Van den Eede et Matthias de Koning des collectifs tg STAN, de KOE et Discordia. Il a mis en scène au Studio-Théâtre *L'Âne et le ruisseau* de Musset en 2011, *Courteline au Grand Guignol* en 2002 et, au Théâtre du Vieux-Colombier, *La Confession d'un enfant du siècle* de Musset en 2010 et *Hernani* de Victor Hugo en 2012.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS (SUITE)



JÉRÉMY LOPEZ
Giuseppe Gobbola

Entré à la Comédie-Française le 26 octobre 2010, Jérémy Lopez en devient le 531^e sociétaire le 1^{er} janvier 2017. Il a interprété dernièrement Roméo dans *Roméo et Juliette* de William Shakespeare, mis en scène par Éric Ruf, Conseil dans *20 000 lieues sous les mers* d'après Jules Verne, adaptés et mis en scène par Christian Hecq et Valérie Lesort, Thommereux dans *Le Système Ribadier* de Georges Feydeau mis en scène par Zabou Breitman, le Prince dans *La Princesse au petit pois* d'après Hans Christian Andersen mise en scène par Édouard Signolet, Bottom dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, Arlequin dans *L'Île des esclaves* de Marivaux mise en scène par Benjamin Jungers, Stanley Webber dans *L'Anniversaire* de Pinter mis en scène par Claude Mourieras, Thersite dans *Troilus et Cressida* de Shakespeare mis en scène par Jean-Yves Ruf, Alexei Petrovitch Fedotik dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov mises en scène par Alain Françon, Pierrot et Don Alonse dans *Dom Juan* de Molière mis en scène par Jean-Pierre Vincent, Begriffenfeldt, un troll, un singe, un marin, un villageois dans *Peer Gynt* d'Ibsen mis en scène par Éric Ruf, Horace dans *L'École des femmes* de Molière mise en scène par Jacques Lassalle, Galopin dans *La Critique de l'École des femmes* de Molière mise en scène par Clément Hervieu-Léger, Ernesto dans *La Pluie d'été* de Duras mise en scène par Emmanuel Daumas, Jimmy et Flic dans *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht mis en scène par Laurent Pelly. Il a également chanté dans deux cabarets: *Georges Brassens* mis en scène par Thierry Hancisse et *Boris Vian* dirigé par Serge Bagdassarian, dont l'adaptation pour France Télévisions / France 3 réalisée par Stéphane Metge sera diffusée au printemps 2017.

Cette saison, il joue également Robert dans *La Règle du jeu* d'après Jean Renoir mise en scène par Christiane Jatahy.



NÂZIM BOUDJENAH
Sheet, O'Casey, le
Procureur et le Pasteur

Entré à la Comédie-Française le 1^{er} janvier 2010, Nâzim Boudjenah a interprété dernièrement Elisio dans *Innocence* de Dea Loher mise en scène par Denis Marleau, Valère dans *Tartuffe* de Molière par Galin Stoev, le Père dans *La Petite Fille aux allumettes* d'après Andersen par Olivier Meyrou, Hémon dans *Antigone* d'Anouilh par Marc Paquien, Iago dans *Othello* de Shakespeare par Léonie Simaga, Trivelin dans *L'Île des esclaves* de Marivaux par Benjamin Jungers, Seamus McCann dans *L'Anniversaire* de Pinter par Claude Mourieras, Afsah, Safwân et un gendarme dans *Rituel pour une métamorphose* de Saadallah Wannous par Sulayman Al-Bassam, Beauperthuis dans *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche par Giorgio Barberio Corsetti, Maigre, Uhu, le Marié, un troll, un singe, un marin dans *Peer Gynt* d'Ibsen par Éric Ruf, West dans *Erzuli Dahomey, déesse de l'amour* de Jean-René Lemoine par Éric Génovèse, le Marié dans *La Noce* de Brecht par Isabel Osthues, Smith dans *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht par Laurent Pelly, Fulvio dans *La Maladie de la famille M.* de et mise en scène par Fausto Paravidino, Kapilotadov dans *Le Mariage* de Gogol par Lilo Baur, La Flèche dans *L'Avare* de Molière par Catherine Hiegel.

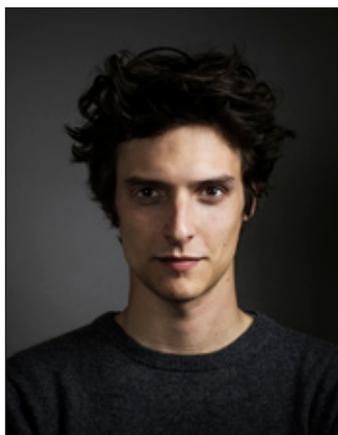
Cette saison, Nâzim Boudjenah met en scène *Intérieur* de Maurice Maeterlinck au Studio-Théâtre, et joue le Mari dans *La Ronde* d'Arthur Schnitzler mise en scène par Anne Kessler.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS (FIN)



ELLIOT JENICOT
Butcher et Bowl

Entré à la Comédie-Française le 26 septembre 2011, Elliot Jenicot a interprété dernièrement le comte Pâris dans *Roméo et Juliette* de William Shakespeare mis en scène par Éric Ruf, le Sauvage dans *20 000 lieues sous les mers* d'après Jules Verne, adaptées et mises en scène par Christian Hecq et Valérie Lesort. Il a présenté, dans le cadre des *Singulis* au Studio-Théâtre, *Les fous ne sont plus ce qu'ils étaient*, monologue autour des textes de Raymond Devos (en tournée cette saison). Il a interprété Denis dans *Les Enfants du silence* de Mark Medoff mis en scène par Anne-Marie Etienne (repris cette saison au Théâtre Antoine), Pepe le Romano dans *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca mise en scène par Lilo Baur, il a dansé dans *L'Autre* de Françoise Gillard et Claire Richard. Il a chanté dans le *Cabaret Barbara* mis en scène par Béatrice Agenin, interprété Achille de Rosalba dans *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti, Astolfo et Montefeltro dans *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo mise en scène par Denis Podalydès, Égée et la Fée dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, le Roi dans *La Princesse au petit pois* d'après Hans Christian Andersen mise en scène par Édouard Signolet, Rozencrantz et Guildenstern dans *La Tragédie d'Hamlet* de Shakespeare mise en scène par Dan Jemmett, Abbâs et le Domestique dans *Rituel pour une métamorphose* de Saadallah Wannous, mis en scène par Sulayman Al-Bassam, Don Ricardo et un montagnard dans *Hernani* de Victor Hugo mis en scène par Nicolas Lormeau, le vingt-et-unième siècle dans *Une histoire de la Comédie-Française*, spectacle écrit par Christophe Barbier et mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, Bazile et Double-Main dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais mis en scène par Christophe Rauck, le Père de la mariée dans *La Noce* de Brecht mise en scène par Isabel Osthues. Cette saison, il joue également le Cerf dans *Le Cerf et le Chien* de Marcel Aymé mis en scène par Véronique Vella, et joue en alternance les rôles d'Astolfo et de Montefeltro dans *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo mise en scène par Denis Podalydès.



JULIEN FRISON
le jeune Inna et l'Accusé Fish

Julien Frison est engagé en tant que pensionnaire dans la troupe de la Comédie-Française le 27 avril 2016. Il y interprète son premier rôle, Bobin, neveu de Nonancourt, dans la reprise d'*Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche. Il débute sa formation théâtrale en 2012 au Cours Florent, et entre en 2013 au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, dans les classes de Sandy Ouvrier, Nada Strancar et Xavier Gallais. Il y interprète *Novecento* d'Alessandro Barrico mis en scène par Emmanuel Besnault, dans le cadre d'une carte blanche. En 2015, il joue dans *De l'ambition*, une création de Yann Reuzeau, présentée au Théâtre du Soleil. D'origine belge, Julien Frison commence sa carrière au cinéma : il joue dans *Odette Toulemonde* (Éric-Emmanuel Schmitt, 2006), *Big City* (Djamel Bensalah, 2007), *Un monde à nous* (Frédéric Balekjan, 2007), *Sommeil blanc* dans lequel il tient son premier rôle principal (Jean-Paul Guyon, 2008), *Un ange à la mer* (Frédéric Dumont, 2008). Il tourne également dans la série *Revivre* diffusée sur ARTE (2008). En 2010, il partage la vedette avec Jean-Pierre Marielle dans *Rondo*, film d'Olivier Van Maelderghem et, en 2016, il est à l'affiche du dernier film de Yann Samuell, *Le Fantôme de Canterville*. Il joue par ailleurs dans de nombreux téléfilms, entre 2007 et 2016. Cette saison, il interprète également Maffio Orsini dans la reprise de *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo mise en scène par Denis Podalydès.

INFORMATIONS PRATIQUES

SALLE RICHELIEU

Place Colette

Paris 1^{er}

EN ALTERNANCE

DU 1^{ER} AVRIL AU 30 JUIN 2017

matinée à 14h, soirée à 20h30

RÉSERVATIONS

du lundi au samedi 11h-18h

au guichet et par téléphone au 01 44 58 15 15

par Internet : www.comedie-francaise.fr

PRIX DES PLACES

de 5 € à 42 €

CONTACT PRESSE ET PARTENARIAT MÉDIA

Vanessa Fresney

01 44 58 15 44

vanessa.fresney@comedie-francaise.org

www.comedie-francaise.fr

Suivez l'actualité de la Comédie-Française

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

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



COMÉDIE-FRANÇAISE
RICHELIEU

LA
RÉSISTIBLE
ASCENSION
D'ARTURO UI

Bertolt Brecht

1^{er} avril >
30 juin

Mise en scène
**Katharina
Thalbach**

Traduction
Hélène Mauler
René Zünd
Scénographie
et costumes
Ezio Toffolutti
Lumières
François Thouret
Travail
chorégraphique
Glyseïn Lefever
Son
Jean-Luc Ristord
Arrangements
musicaux
Vincent Leterme

Collaboration
artistique
Léonidas
Strapatsakis
Avec
Thierry Hancisse
Éric Gidoyesse
Bruno Fraisselli
Florence Viala
Jérôme Pouly
Laurent Stocker
Michel Vuillemoz
Serge Bagdassarian
Bakary Sangaré
Nicolas Lormeau
Jérémy Lopez

Nâzım Boudjenah
Elliot Jenicot
Julien Frison
et
Marina Cappe
Tristan Cottin
Ji Su Jeong
Amranta Kun
Pierre Ostoya Magnin
Axel Mandron



Crédits : couverture : croquis de costumes © Ezio Toffolutti ; p.6 : Katharina Thalbach © Jim Rakete ; équipe artistique : Ezio Toffolutti © Sabine Herrmann ; François Thouret © DR ; Glyseïn Lefever © Simon Hervé ; Jean-Luc Ristord © DR ; Vincent Leterme © Didier Olivré ; Léonidas Strapatsakis © Stéphane Lavoué ; Ruth Orthmann © DR ; portraits des comédiens © Stéphane Lavoué