

LES DERNIERS JOURS DE HUMANITÉ

Karl Kraus

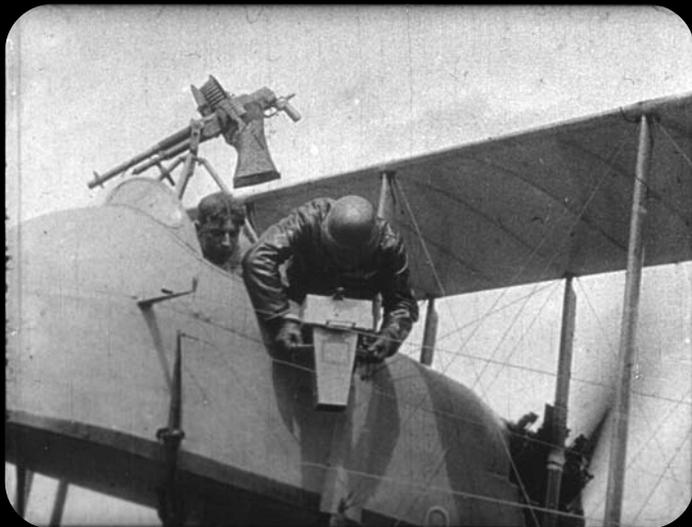
Conception et mise en scène
David Lescot



COMÉDIE-FRANÇAISE

V^x-COLOMBIER

RICHELIEU
STUDIO



LES DERNIERS JOURS DE L'HUMANITÉ

de **Karl Kraus**

Conception et mise en scène

David Lescot

27 janvier > 28 février 2016

durée 1h45

Traduction

Jean-Louis Besson
et **Heinz Schwarzingger**

Scénographie

Alwyne de Dardel

Costumes

Sylvette Dequest

Lumières

Laïf Foulc

Conseiller artistique aux images
d'archives

Laurent Véray

Collaboration artistique

Charlotte Lagrange

Vidéo

Serge Meyer

Maquillages et coiffures

Catherine Nicolas

Assistante costumes

Magali Perrin-Toinin

Avec

Sylvia Bergé

Bruno Raffaelli

Denis Podalydès

Pauline Clément

et

Damien Lehman piano

Avec la participation de l'ECPAD (Établissement de communication et de production audiovisuelle pour la Défense), du CNC (Centre national du cinéma) et du musée Albert-Kahn

En coproduction avec la Compagnie du Kairos

La Fédération nationale des Caisses d'Épargne est mécène du Théâtre du Vieux-Colombier
La Comédie-Française remercie M.A.C COSMETICS | Champagne Barons de Rothschild | Baron Philippe de Rothschild SA

Réalisation du programme *L'avant-scène théâtre*

LA TROUPE

 les comédiens de la Troupe présents dans le spectacle sont indiqués par la cocarde

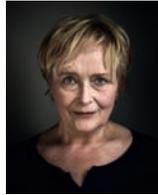
SOCIÉTAIRES



Gérard Giroudon



Claude Mathieu



Martine Chevallier



Véronique Vella



Michel Favory



Thierry Hancisse



Anne Kessler



Cécile Brune



Sylvia Bergé



Éric Génovèse



Bruno Raffaelli



Christian Blanc



Alain Lenglet



Florence Viala



Coraly Zahonero



Denis Podalydès



Alexandre Pavloff



Françoise Gillard



Céline Samie



Clotilde de Baysier



Jérôme Pouly



Laurent Stocker



Guillaume Gallienne



Laurent Natrella



Michel Vuillermoz



Elsa Lepoivre



Christian Gonon



Julie Sicard



Loïc Corbery



Serge Bagdassarian



Hervé Pierre



Bakary Sangaré



Pierre Louis-Calixte



Christian Hecq



Nicolas Lormeau



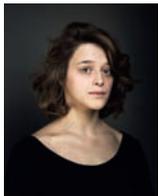
Gilles David



Stéphane Varupenne



Sultiane Brahim



Adeline d'Hermey

PENSIONNAIRES



Clément Hervieu-Léger



Georgia Scalliet



Nâzım Boudjenah



Jérémy Lopez



Danièle Lebrun



Jennifer Decker



Elliot Jenicot



Laurent Lafitte



Louis Arene



Benjamin Lavernhe



Pierre Hancisse



Sébastien Pouderoux



Noam Morgensztern



Claire de La Rüe du Can



Didier Sandre



Anna Cervinka



Christophe Montenez



Rebecca Marder



Pauline Clément

**ÉLÈVES-
COMÉDIENS**



Pénélope Avril



Vanessa Bile-Audouard



Théo Comby Lemaitre



Hugues Duchêne



Marianna Granci



Laurent Robert

**SOCIÉTAIRES
HONORAIRES**

Gisèle Casadesus
Micheline Boudet
Jean Piat
Robert Hirsch
Ludmila Mikaël
Michel Aumont
Geneviève Casile
Jacques Sereys

Yves Gasc
François Beaulieu
Roland Bertin
Claire Vernet
Nicolas Silberg
Simon Eine
Alain Pralon
Catherine Salvati

Catherine Ferran
Catherine Samie
Catherine Hiegel
Pierre Vial
Andrzej Seweryn
Éric Ruf
Muriel Mayette-Holtz

**ADMINISTRATEUR
GÉNÉRAL**

Éric Ruf

L'auteur

Né en Bohême, Karl Kraus (1874-1936) grandit à Vienne. Il s'intéresse au théâtre lors de ses études secondaires et publie dès 1891 des critiques littéraires et théâtrales dans divers journaux et revues. En 1892, il donne la première des soirées de lecture qui feront de lui, pendant plus de quarante ans, l'un des polémistes et des satiristes les plus célèbres et les plus implacables de l'Europe de son temps.

Son premier grand essai, *Die Demolierte Literatur (La Littérature démolie)* paraît en 1896. En 1899, il publie le premier cahier de la revue *Die Fackel (Le Flambeau)* qui, trente-sept années durant, donnera le pouls de la vie intellectuelle et artistique en Autriche et en Allemagne. Le succès est immédiat. Il y mène une lutte qui relève chez lui d'une injonction morale : la défense de la langue comme garante d'une civilisation qu'il voit périlcliter, livrée au péril des lois marchandes.

Kraus se lie d'amitié en 1903 avec Frank Wedekind, à la réputation sulfureuse. Il publie des traductions d'August Strindberg et d'Oscar Wilde et défend les jeunes auteurs expressionnistes.

À partir de 1914, il n'a de cesse de fustiger la guerre, de dénoncer la bêtise de ceux qui la mènent comme celle de ceux qui la commentent, les journalistes. Au début de la République de Weimar, il publie *Weltgericht (Jugement dernier)* et *Die Letzten Tage der Menschheit (Les Derniers Jours de l'humanité)*, critiques féroces de la guerre, tout en ouvrant une grande polémique contre la presse corrompue.

En 1933, il travaille à l'un de ses livres les plus importants, *Troisième Nuit de Walpurgis (Dritte Walpurgisnacht)*. Il appuie le chancelier Dollfuss dans son action contre les visées d'Hitler. En 1936 paraît le dernier fascicule de *Die Fackel*. Une nuit, il est renversé par un cycliste, son état de santé (il est cardiaque) empire. Il meurt le 12 juillet. Le 2 avril, il avait donné sa 700^e lecture publique.

SUR LE SPECTACLE

* Karl Kraus rédige entre 1915 et 1917 cette pièce monumentale, ni synthèse ni procès, où il laisse à son époque le soin de s'autoaccuser, de se déshonorer, et aux responsables multiples celui de se désigner. Censée durer 24 heures, elle emprunte à tous les genres, documents officiels, journaux, discussions de comptoir... affirmant n'utiliser que des paroles réellement lues ou entendues, « mot pour mot ». David Lescot s'empare de cette matière protéiforme dans un montage entre café-concert et théâtre documentaire. Dialogues, monologues, scènes de foule, chansons accompagnées au piano et projections d'images d'archives de la Première Guerre mondiale : il invente à son tour un grand cabaret de notre temps.

Le metteur en scène

Auteur, metteur en scène et musicien, David Lescot mêle des formes non dramatiques, en particulier la musique, la danse et la matière documentaire. Il crée dernièrement *Le Système de Ponzi*, œuvre chorale et musicale consacrée aux démesures de la finance, *Les Glaciers grondants* autour du climat ou *45 tours* avec le chorégraphe congolais DeLaVallet Bidiefono au Festival d'Avignon. Il met également en scène des opéras, *The Rake's Progress* de Stravinsky, *La Finta giardiniera* de Mozart (opéras de Lille et de Dijon), *Il Mondo della luna* de Haydn (Atelier lyrique de l'Opéra Bastille).

Molière de la Révélation théâtrale 2009 pour *La Commission centrale de l'enfance*, David Lescot a été lauréat du Grand Prix de littérature dramatique 2008 pour *L'Européenne* et du prix Théâtre de la SACD 2015. Il est artiste associé au Théâtre de la Ville, à La Filature de Mulhouse et fait partie du collectif artistique de la Comédie de Caen. Traduits, publiés et joués dans plusieurs langues, ses textes sont édités en France chez Actes Sud-Papiers et chez Gallimard pour *Ceux qui restent*.

NOTE DE MISE EN SCÈNE

* Œuvre monumentale, inclassable, *Les Derniers Jours de l'humanité* ont été écrits dans le temps de la Première Guerre mondiale. À chaque année de la Grande Guerre correspond un acte de cette œuvre, qualifiée de « drame » par son auteur, mais dont la représentation, nous dit-il en avertissement, « s'étendrait sur une dizaine de soirées », et qu'il dédie à un « théâtre martien ». Kraus, enfant terrible du milieu intellectuel et littéraire viennois, en lisait lui-même des extraits, de manière paraît-il très spectaculaire, lors de soirées très prisées. C'est de cette forme de transmission du texte, la plus simple et la plus directe possible, que nous avons choisi de nous inspirer pour faire entendre ce texte à l'auditoire. L'œuvre fait alterner les dialogues de rue et de café, le montage d'extraits de presse, les communiqués militaires, les statistiques. Deux personnages récurrents, l'Optimiste et le Râleur (sortes de doubles de l'auteur), se livrent à de vives controverses sur la vie en temps de guerre. Deux autres, l'Abonné et le Patriote, apparaissent comme les Bouvard et Pécuchet toujours ravis des privations de la vie à l'arrière. La pièce excède donc largement les limites imposées par la composition dramatique, et attire à elle une multitude de formes, du documentaire brut au dialogue de clowns, en passant par l'hypotypose ou le poème expressionniste (l'épilogue apocalyptique, sorte de tableau d'après-destruction). Des figures empruntées à la réalité (journalistes, écrivains, politiques, généraux), y côtoient des personnages fictifs, anonymes, bibliques. Rien n'échappe à la verve corrosive de Kraus, à sa puissance caricaturante : les grands de ce monde, les officiels se voient croqués en monstres grotesques, en bêtes de farce. Mais par-delà la variété des formes, l'auteur revendique la plus scrupuleuse authenticité des sources et des documents. Kraus affirme n'avoir été que le réceptacle de ce qui s'est véritablement dit ou passé. Grand pourfendeur des langages politique et journalistique, qu'il juge responsables de la corruption contemporaine généralisée, Kraus

tourne ses attaques contre la presse, contre le cynisme des industriels profiteurs de guerre, contre une armée dirigée par des officiers d'opérette. Si la dégradation de la langue est cause de la dégradation du monde, c'est toujours par la langue qu'il entreprend de résister, de dénoncer par l'absurde. Il est, seul contre tous, le moraliste de son temps, celui qui exhibe les compromissions, les collusions d'intérêt, les « pensées de derrière ».

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

Nous avons tiré de ce texte un montage et imaginé pour l'accompagner un corpus d'images d'archives réalisé par Laurent Véray, historien du cinéma et documentariste, spécialiste de la Première Guerre mondiale et de ses images cinématographiques. En renfort du texte, on entendra aussi un programme d'œuvres de compositeurs viennois contemporains de l'écriture de la pièce interprétés sur scène au piano par Damien Lehman. Le spectacle consiste en un montage de formes à l'image de ce texte hybride et sans limite, bientôt centenaire et éternellement moderne.

David Lescot

EN TRADUISANT LES DERNIERS JOURS DE L'HUMANITÉ

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

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

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

La troisième difficulté est liée à la structure de la pièce : parmi les scènes de foule, de café, de guerre, prises sur le vif et traitées sous forme de dialogues, apparaissent à intervalles réguliers les scènes du Rôleur et de l'Optimiste, dans lesquelles Karl Kraus prend lui-même la parole : le Rôleur, c'est Kraus, et l'Optimiste, c'est encore Kraus, qui essaie de contredire Kraus. Ces scènes d'une intelligence très aigüe contiennent

elles aussi beaucoup de subtilités de langage et de jeux de mots. Leur particularité est que les personnages enchaînent des phrases macaroniques, terriblement complexes : un mode d'expression qui convient parfaitement à Kraus pour déverser sa bile, mais auquel la langue française est assez rebelle. Notre tâche a été de tenter de conserver le souffle de ces phrases, sans en perdre le sens : il fallait leur trouver une force, un rythme qui permette de les entendre sans accabler le lecteur ou le spectateur sous une avalanche de mots.

La quatrième difficulté réside dans le fait que ce texte de plus de sept cents pages est conçu par son auteur comme une pièce de théâtre. Le traducteur doit penser à son devenir scénique. Il nous a fallu restituer l'oralité de la pièce, qui est d'autant plus forte qu'un grand nombre de scènes sont des transcriptions de conversations prises sur le vif. Kraus est au café, dans la rue, chez les gens et note ce qu'ils disent. Il fallait à tout prix garder cela en français.

L'exigence de fidélité à laquelle nous nous sommes astreints peut être très contraignante, mais elle peut être aussi la source d'une grande liberté. On réfléchit, on décortique, on analyse, et on dissèque longuement le moindre mot du texte source. Mais ensuite, pour traduire, on part du français, c'est lui qui nous guide.

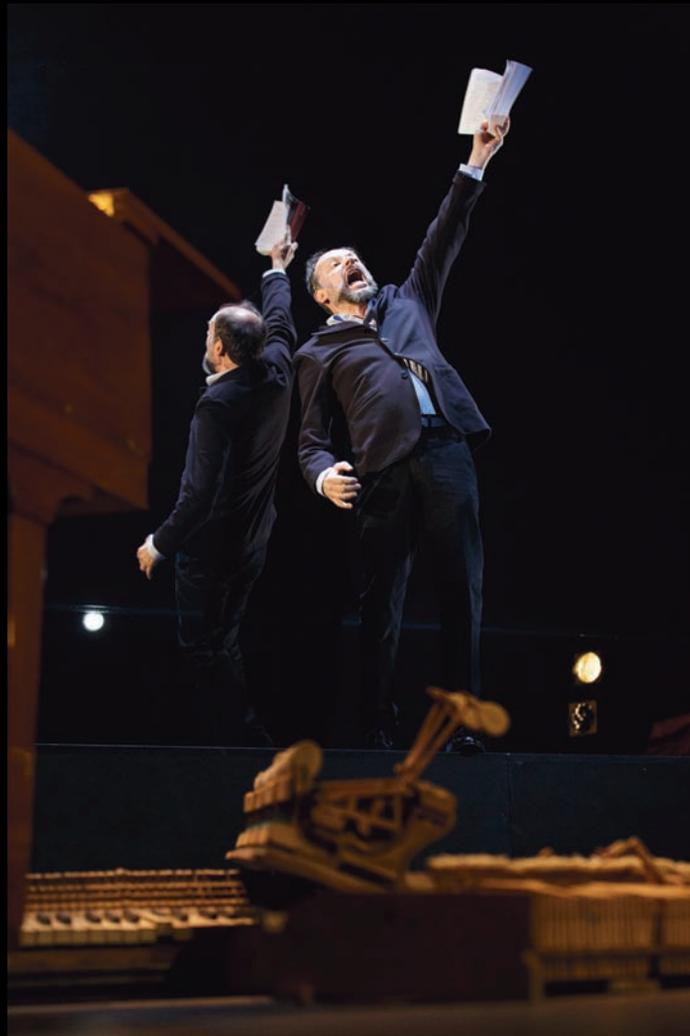
Ce faisant, il faut aussi accepter la perte. De toute cette profusion de couleurs, d'accents, de registres de langue que Kraus mélange allègrement, certains éléments peuvent être récupérés, d'autres non. On ne peut pas toujours produire le même effet au même endroit dans la pièce. Mais il est souvent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

Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger

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



Pauline Clément



Denis Podalydès

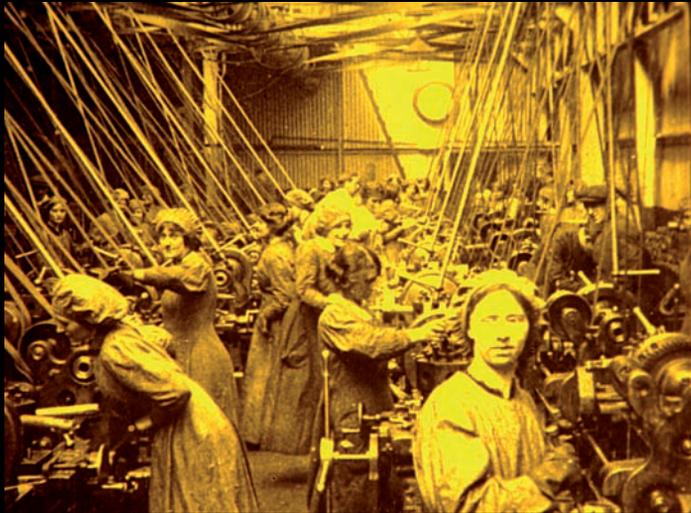








LA MISE EN SCÈNE DES IMAGES D'ARCHIVES



Selon votre démarche, historique et esthétique, vous avez réalisé ici le montage de films de la Première Guerre mondiale en les considérant non pas pour leur statut d'illustration mais leur discours propre.

J'allie en effet une réflexion historique classique à une possible mise en forme de l'histoire à partir

d'images du passé. En 1914-1918, la reconstitution et la mise en scène du réel dépassent le seul choix d'un point de vue et d'un cadrage, sans compter le rôle du hors-champ, de l'imprévu. Si la tendance actuelle est au montage rapide, les opérateurs d'actualités ciblent à l'époque une vision d'ensemble la plus longue possible,

avec des panoramiques ou des plans-séquences, pour coller au plus près à la réalité des faits. Certes, les événements filmés sont souvent éloignés des aspects les plus meurtriers de la guerre, des souffrances des soldats jouant leur propre rôle devant la caméra, mais cela n'entache pas la force de ces images imprégnées de leur temps. Leur sens est à trouver dans le rapport entre filmeur et filmé, celui qui les a regardées et celui qui les regarde aujourd'hui.

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

Aux dépens d'une stricte logique d'information, elles servent surtout à renforcer le moral de l'arrière. Produites par des firmes telles que Pathé et Gaumont, relais des autorités civiles et militaires, elles sont tournées par des opérateurs professionnels mobilisés. Du large corpus existant, nous n'utilisons quasi exclusivement que des images françaises comme un contrechamp qui, curieusement, prolonge le texte de Karl Kraus. Il y a en premier lieu les bandes d'actualités diffusées dans les

cinémas de l'arrière. Bien que les manipulations existent déjà avant 1914, l'engouement pour cette « culture visuelle de guerre » relève d'une croyance dans l'authenticité de l'image saisie mécaniquement. L'intérêt propagandiste qu'y trouvent les ministères de la Guerre et des Affaires étrangères est connu. Moins l'usage archivistique qu'en font ceux de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Ces derniers sont conscients de la nécessité de conserver des traces en prévision de la reconstruction et de constituer une source nouvelle pour les historiens du futur. Nous utilisons aussi quelques images très dures tournées à des fins pédagogiques par le Service de santé des armées. Enfin, la fiction, importante à l'époque, est présente avec des extraits de films patriotiques aux scènes allégoriques. Le matériau documentaire n'échappe pas à la dimension humoristique et sarcastique à laquelle le soumet Kraus lui-même. L'usage dynamique de ces images permet de créer des raccords, des échos, des points d'achoppement avec le texte et le jeu des acteurs.

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

Le théâtre, comme le cinéma, parvient à un équilibre idéal entre la réflexion et l'émotion à laquelle je suis attaché dans la transmission de l'histoire. Hormis dans la scène de la séance de cinéma où le montage *cut* colle au rythme du boniment et de la musique de Franz Schreker, nous avons décidé de garder les cadrages originaux et la durée des vues d'époque.

Retrouver la nature de la pellicule, ne pas masquer les aspérités du temps en accroît la poésie. À la fin de la pièce où se succèdent diverses « apparitions » liées aux violences de la guerre, les plans du film *En dirigeable sur les champs de bataille* enregistrés début 1919 montrent la quasi totalité du front occidental après la fin des combats. Ce panorama de ruines, empreinte mobile unique des désastres de la guerre moderne, a pu servir comme preuve visuelle pour réclamer des dédommagements aux vaincus. Les contemporains y voyaient surtout un immense cimetière pour les centaines de milliers de disparus.

Loin de la toile de fond, le dispositif scénographique met la présence

des comédiens en relation directe avec celle, fantomatique, des personnages, objets, paysages filmés. Renforçant l'écart, un dialogue s'instaure entre passé et présent ; l'esthétique de l'archive fait sens.

Comment définissez-vous l'expression de « théâtre documentaire » qu'utilise souvent David Lescot ?

L'intérêt du spectacle vivant, ou de ce que j'appelle les écritures audiovisuelles de l'histoire, réside dans la réappropriation de matériaux documentaires, la façon dont on fait parler et dialoguer ces sources, comme le fait toujours David Lescot. Le terme « documentaire » peut être trompeur en considérant que ce théâtre, plus proche du réel, pourrait se passer de l'imaginaire et de l'expérimental. Au contraire, l'élément documentaire doit y être au service de la part subjective du metteur en scène. Là est le rôle social de la création théâtrale, être un acteur du présent.

Entretien avec Laurent Véray,
réalisé par Chantal Hurault

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

LE FONCTIONNEMENT DU THÉÂTRE * Le 3 août 1914, au lendemain de la mobilisation de l'armée française, ordre est donné aux théâtres de fermer. Les Comédiens-Français organisent des tournées dans les ambulances urbaines et en province tandis que, dans les ateliers, les couturières confectionnent des habits destinés aux soldats. La réouverture des théâtres est autorisée le 23 novembre 1914 mais cette ordonnance inaugure une longue série d'autres prescriptions. En 1918, la menace sur Paris s'intensifie avec les raids d'avions allemands. En cas d'alerte, les spectateurs sont prévenus mais le spectacle continue. En mars, ils désertent les salles par crainte des canons à longue portée – pour le ministère de l'Intérieur, seules les attaques aériennes justifient l'interruption des représentations. Les spectateurs sont alors rejoints par les comédiens qui disent des vers ou chantent dans les caves de la Cour des comptes. En 1915, pour préserver l'équilibre financier, un effort est fait sur les rétributions des auteurs, les appointements du personnel et des comédiens, le chauffage et l'éclairage. Les tenues de soirées sont interdites « jusqu'à la fin de la guerre » dans les quatre théâtres subventionnés.

Ces difficultés n'ont pas l'élan de générosité de la Troupe envers les soldats qui bénéficient, à chaque représentation, de cinquante places et de la loge d'avant-scène. De même, dès la réouverture le 6 décembre 1914 (*Horace*) et jusqu'en 1915, les représentations ne sont autorisées que s'il est « perçu un droit spécial au profit d'une ou plusieurs œuvres de bienfaisance ».

Les Comédiens-Français vont également, aux côtés d'autres artistes, au plus près des champs de bataille – avec notamment la création du Théâtre

aux Armées de la République (1916) – pour soutenir le moral des troupes et des blessés sur des scènes réduites au strict minimum. Les soldats ont ainsi l'honneur d'entendre Béatrix Dussane (qui se déplaça plus de cent fois) et Sarah Bernhardt (âgée de 72 ans) chanter et jouer des comédies, privilégiant le rire aux vers patriotiques et aux tragédies complexes.

« LE RIRE DE MOLIÈRE ET L'ENTHOUSIASME DES HYMNES PATRIOTIQUES » * À la réouverture, le programme des théâtres est soumis au visa de la préfecture de police. Une pièce maintenue est susceptible d'avoir subi quelques retouches, notamment pour bannir toute référence à l'Allemagne. Au début de la guerre, le patriotisme exprimé par le public peut même provoquer la suppression d'un acte (*Colette Baudoche* en 1915). Les pièces patriotiques (*La Fille de Roland*, *Patrie* ou *L'Ami Fritz*) remportent un grand succès et *La Marseillaise*, en plus d'autres chants, est plus d'une fois entonnée. Mais à partir de 1916, ce patriotisme s'estompe face au répertoire classique et au retour des textes intégraux. L'évolution des recettes témoigne de l'attente du public qui veut désormais se distraire avec *Le Bourgeois gentilhomme* (1917), *Socrate et sa femme*, *La Cloche*, *D'un jour à l'autre* (1918), *Amoureuses* (1918). Molière demeure l'auteur le plus joué pendant ces quatre années.

L'administrateur Albert Carré, lieutenant-colonel de réserve, doit rejoindre l'armée jusqu'en 1915, avant d'être remplacé par Émile Fabre. Outre une quarantaine de membres du personnel, une dizaine de comédiens sont mobilisés, deux sont tués. Quand vient le temps de la paix, les poètes sont invoqués, les 11 et 12 novembre 1918, Salle Richelieu : « Tous les drapeaux sont confondus dans l'immense palpitation de la Victoire ! Dormez en paix sous ses ailes éployées, Molière, Corneille, Racine, Voltaire, Victor Hugo ! »

Florence Thomas, archiviste-documentaliste à la Comédie-Française

L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

Alwyne de Dardel - scénographie

Après les Beaux-Arts de Paris et l'Institut supérieur de peinture Van der Kelen-Logelain à Bruxelles, Alwyne de Dardel est responsable de l'atelier de décoration du Théâtre Nanterre-Amandiers et y travaille depuis 1985. Elle crée des scénographies pour David Lescot depuis 2002, et pour Anne Torrès, Ingrid von Wantoch Rekowski, Jean-Pierre Vincent. En 2010, l'Opéra-Comique lui commande la création d'une toile peinte pour son rideau de fer. Elle enseigne les techniques picturales et de décoration théâtrale à l'Ensatt à Paris puis à Lyon, au TNS et à l'Isadac à Rabat.

Sylvette Dequest - costumes

Sylvette Dequest crée les costumes de nombreuses mises en scène de Julie Brochen au théâtre et à l'opéra. Elle travaille également avec Pierre Diot, Philippe Lanton, Jean-Claude Gallotta, Omar Porras, Jean-Claude Penchenat, Hélène Delavault et Jean-Claude Durand, Lukas Hemleb, Claude Guerre, Bruno Boulzaguet, Jean-Pierre Davernon, François Verret, Mitia Fedotenko, Brigitte Seth et Roser Montlló Guberna, Sandy Ouvrier, Thomas Jolly ainsi qu'avec la compagnie LMNO. Elle crée les costumes des productions de David Lescot pour le théâtre et l'opéra depuis 2007.

Lais Foulc - lumières

Formée en arts du spectacle et à la lumière à l'école du TNS, Lais Foulc collabore avec David Lescot à la création lumière et en assistantat depuis de nombreuses années. Elle éclaire les spectacles de Mirabelle Rousseau, Robyn Orlin et, dernièrement, Antoine Lemaire, Mathieu Bauer, D' de Kabal. Elle est régisseuse générale pour le festival d'Avignon, réalise les créations lumières et scénographiques pour l'Orchestre national de jazz. Elle enseigne à l'université Paris Ouest-Nanterre et au TNS.

Laurent Véray - conseiller artistique aux images d'archives

Professeur à la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Laurent Véray est historien du cinéma, spécialiste de la période 1914-1918 et du cinéma français de l'entre-deux-guerres. Ses travaux portent sur les écritures audiovisuelles de l'histoire et la problématique de la reprise des images et des nouveaux usages des archives. Ancien président de l'AFRHC, il est directeur artistique du festival du film de Compiègne. Il a entre autres publié *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire* (Ramsay), *Les Images d'archives face à l'histoire* (Scérén/CNDP).

Charlotte Lagrange - collaboration artistique

Charlotte Lagrange s'est formée à l'école du TNS après des études de philosophie à la Sorbonne. En tant qu'auteure et metteuse en scène, elle crée en 2015 *Aux suivants*. Elle est collaboratrice artistique de metteurs en scène travaillant sur les écritures contemporaines ou d'auteurs-metteurs en scène, dont David Lescot, Laurent Vacher, Joël Jouanneau. Elle sera cette saison dramaturge de *D'* de Kabal et d'Arnaud Meunier.

Serge Meyer - vidéo

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

Damien Lehman - piano

Pianiste, chef de chant et compositeur, Damien Lehman est diplômé du Conservatoire national supérieur de musique (direction de chant) où il enseigne le répertoire lyrique. Il se produit comme concertiste et soliste en musique de chambre ou en duo piano-chant en France et à l'étranger. Il compose pour le piano, des formations de chambre et la voix. Il signe des musiques de scène pour David Lescot, Guy Freixe, Jean-Louis Benoit, Adrien de Blanzay, Jean Jourdeuil, Olivier Py.

MUSIQUES DU SPECTACLE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Johann Strauss, *Schatz-Walzer*

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

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

Les photogrammes reproduits dans ce programme sont issus de la sélection des films projetés durant le spectacle.

p. 2 : *L'Aviation française sur le front* (1915). Collection et restauration CNC
En dirigeable sur les champs de bataille (1919). Collection musée Albert-Kahn, restauration CNC

p. 24 : [Fabrication des munitions et du matériel de guerre] (1916). Collection et restauration CNC

Directeur de la publication Éric Ruf - Administratrice déléguée Bénédicte Clermont - Secrétaire générale Anne Marret
Coordination éditoriale Chantal Hurault, Pascale Pont-Amblard - Portraits de la Troupe Stéphane Lavoué
Photographies de répétition Christophe Raynaud de Lage - Conception graphique c-album
Licences n°1-1083452 - n°2-1081143 - n°3-1081144 - Imprimeries du groupe Prenant - janvier 2016

Réservations 01 44 58 15 15
www.comedie-francaise.fr

Salle Richelieu

01 44 58 15 15
Place Colette
Paris 1^{er}

Théâtre du Vieux-Colombier

01 44 39 87 00/01
21 rue du Vieux-Colombier
Paris 6^e

Studio-Théâtre

01 44 58 98 58
Galerie du Carrousel du Louvre
99 rue de Rivoli
Paris 1^{er}