

**Théâtre National
de Strasbourg**

École supérieure
d'art dramatique



**ESPAGNE
POLOGNE**

Dossier de presse

FIN DE PARTIDA

De **Samuel Beckett**

Traduction **Ana María Moix**

> Spectacle en espagnol surtitré en français

Mise en scène **Krystian Lupa**

Du mercredi 4 au dimanche 8 mai 2011

Du mercredi au samedi à 20h, dimanche 8 à 16h

Salle Bernard-Marie Koltès

Contact

Chantal Regairaz • Tel : 03 88 24 88 38 • fax : 03 88 37 37 71 • presse@tns.fr

Informations pratiques

Site internet > www.tns.fr • Réservations > 03 88 24 88 24 • Standard > 03 88 24 88 00 • Tarifs > de 5,50€ à 25€

TNS > 1 avenue de la Marseillaise BP 40184 67005 Strasbourg Cedex • Espace Klaus Michael Grüber > 18 rue Jacques Kablé

O n n ' e s t p a s e n
t r a i n d e ... d e ...
s i g n i f i e r q u e l q u e
c h o s e ?

ESPAGNE
POLOGNE

Fin de partida (Fin de partie)

De **Samuel Beckett**

Traduction **Ana María Moix**

> Spectacle en espagnol surtitré en français

Mise en scène, scénographie et lumières **Krystian Lupa**

Costumes **Piotr Skiba**

Projections **Alfonso Nieto**

Composition musicale **Pawel Szymański**

Assistanat de direction **Łukasz Twarkowski** et **Carlota Ferrer**

Interprètes **Jaroslav Bielski**, **Teresa Casas** et **Agnieszka Lisowska**

Avec

José Luis Gómez Hamm

Susi Sánchez Clov

Ramón Pons Nagg

Lola Cordón Nell

Production **Teatro de La Abadía (Madrid)** - membre de l'Union des Théâtres de l'Europe)

Coproduction El Canal Centre d'Arts Escéniques de Salt/Girona, Palacio de Festivales de Cantabria (Santander), Teatro Arriaga (Bilbao), Teatro Calderón (Valladolid), avec l'aide de l'Instituto Polaco de Cultura

> Spectacle créé au Teatro de La Abadía à Madrid le 13 avril 2010

Du mercredi 4 au dimanche 8 mai 2011

Du mercredi au samedi à 20h, dimanche 8 à 16h

Salle Bernard-Marie Koltès

Comment se comportent des hommes, quand ils se retrouvent dans une situation sans issue ? Que le monde prenne fin demain ou qu'il ait déjà disparu avant-hier – Beckett nous le raconte à travers deux protagonistes, Hamm et Clov, qui passent l'essentiel de leur temps à jouer : l'un le maître, l'autre le valet. Longtemps considéré comme un philosophe de la catastrophe, Beckett se révèle dans la mise en scène de **Krystian Lupa** comme un artiste pour qui le jeu est au centre de tout.

Krystian Lupa, metteur en scène polonais qui a présenté en juin 2004 au TNS *La Plâtrière* de Thomas Bernhard, a retrouvé dans *Fin de partida* son goût pour un théâtre charnel, ludique et des extrêmes psychologiques.

Fin de partie

est publié par Les Éditions de
Minuit, 1978.

Entretien avec Krystian Lupa

Olivier Ortolani – Qu'est-ce qui vous a poussé à mettre en scène la pièce de Samuel Beckett *Fin de partie* ?

Krystian Lupa – La mise en scène de *Fin de partie* est à l'origine une proposition de José Luis Gomez. Avant cela, il m'est arrivé de me frotter à Beckett et je me suis demandé à plusieurs reprises si j'étais capable de le mettre en scène. Travailler sur une pièce de Beckett est toujours quelque chose de terrifiant, parce qu'il a tout prévu dans les moindres détails, parce que ses consignes pour la mise en scène sont particulièrement strictes. Je trouvais cela déroutant de ne devoir faire que ce qu'il voulait sans pouvoir finalement proposer quelque chose de nouveau.

Et lors des premières répétitions, nous avons plaisanté à ce sujet : Beckett donne des indications de mise en scène avec autant de précision peut-être parce qu'il n'a pas confiance dans les metteurs en scène et dans les acteurs. Si ces derniers ne comprennent rien du tout, il faut au moins qu'ils fassent ce qui est indiqué dans les didascalies (rises). En fait, c'est même mieux de ne rien comprendre que de ne comprendre qu'à moitié. J'imagine que cela doit être intéressant de voir comment un metteur en scène et un acteur n'ayant rien compris au texte jouent ce que Beckett veut... Un acteur qui ne sait pas ce qu'il joue... Ces instructions précises avaient certainement un sens à l'époque où Beckett menait ce combat avec les acteurs et les metteurs en scène, dont le travail n'était peut-être pas digne d'intérêt.

Lorsque nous avons commencé à fouiner dans le texte, il nous est bien vite apparu qu'il recelait une quantité monstrueuse de secrets. Pour moi, c'était fascinant. En effet pour Beckett, l'essentiel dans le texte, c'est le non-dit, ce qu'il y a entre les lignes. Dans *Fin de partie*, Hamm et Clov, les deux personnages principaux, ne disent pas la vérité, ils se cachent et sont dans un rapport de force au sein d'un jeu de mensonges. Ils expriment des banalités quotidiennes et l'essentiel est tu. J'ai accepté cette mise en scène à la condition de faire ce que je voulais avec le texte.

En 1967, Beckett a lui-même mis ce texte en scène au Schiller-Theater à Berlin. Dès les premières répétitions, il a tenu ces propos aux acteurs : « Si vous êtes d'accord, on ne parlera pas de philosophie, mais de situations, de contextes ». De quoi avez-vous parlé avec vos acteurs pendant les répétitions ?

De différentes choses. Je comprends les propos de Beckett : il voulait que les acteurs ne soient pas conscients de tout. La non-conscience a sa propre vérité. Si l'acteur veut être trop démonstratif, alors ce sera un échec. Le jeu d'acteur a ses limites et finalement ces dernières se situent dans une trop grande conscience [du texte].

L'essentiel pendant les répétitions était de trouver une autre vérité théâtrale, un nouveau mode de jeu. En Espagne, le théâtre est joué de façon assez traditionnelle, en ce sens où l'acteur montre ce qui se passe en lui lorsqu'il joue. Et ça, on ne peut pas le montrer ici. Dans notre *Fin de partie*, il s'agit d'associer une posture provocante à ce qui est caché. Le personnage principal est constamment dans la provocation : il se provoque lui-même, il provoque son partenaire, il provoque ce monde entre le public et l'acteur. Il y a une sorte de jeu un peu pervers avec ce 4^{ème} mur qui exclut complètement le public mais dans le même temps, il y a aussi un jeu avec le public. Le public existe à un moment, puis n'existe plus l'instant d'après. L'acteur voit le public, puis il se dit : je suis complètement seul. Ce qui en résulte est si fort, que le spectateur a lui aussi ce sentiment d'étrangeté : est-ce que j'existe ? Est-ce que je n'existe pas ? Joue-t-on pour moi ? M'ignore-t-on ?

Dans le cadre du théâtre « classique », le spectateur est assis en toute sérénité dans un fauteuil. Pendant toute la représentation, c'est le même processus qui est à l'œuvre : l'acteur joue pour moi et me donne cette agréable conviction – je suis de l'autre côté de la frontière. Chez Beckett, cette frontière est quelque chose de particulier : elle est toujours quelque peu provocante, quelque peu irritante et incertaine. Avec Beckett, le spectateur apprend subitement via l'acteur qu'il est aussi un partenaire, d'un coup il a le sentiment qu'on s'adresse directement à lui. Mais c'est encore plus compliqué, lorsque l'acteur l'ignore de façon ostentatoire en tant que spectateur. Il dit au public : tu n'es rien et je ne suis pas là pour toi. Je suis libre. Je suis un être-au-monde métaphysique et pas un acteur à ta solde. Il s'agissait là d'un domaine qui me fascinait particulièrement, car il contenait la tâche suivante : comment puis-je montrer cette représentation qui relève à la fois du jeu d'un acteur et de la performance ?

Dans votre mise en scène, vous avez pris de grandes libertés en ce qui concerne la scénographie. Au plafond, il y a un lustre qui ne figure pas chez Beckett, l'espace est assez petit...

C'est le monde intérieur. On est dans un bunker. Après la guerre, il restait en Europe centrale beaucoup de ces bunkers abandonnés et c'était mystérieux et attirant pour un enfant comme moi. Le mythe et la fascination sont liés à un tel espace. Un tel lieu est aussi recouvert de graffiti : des gens viennent et utilisent la puissance

de ce mythe pour en faire quelque chose. Pour moi, cet espace correspond à la représentation de la catastrophe chez Beckett.

Habituellement, Nagg et Nell sont dans des poubelles posées sur scène. Dans votre mise en scène, on les tire du mur alors qu'ils sont allongés dans leurs cages de verre. On voit aussi intégralement leur corps : ils sont en partie nus et rachitiques, comme démunis...

C'était génial en fait que Beckett ait le premier cette idée des poubelles. Dans chaque représentation de *Fin de partie*, il y a ces poubelles – aujourd'hui c'est incontournable. Pour moi, c'était particulièrement difficile, de faire la même chose. Je me posais aussi la question suivante : que peut-il y avoir dans ce bunker ? Il y a plusieurs possibilités.

Lorsque j'étais à Pompéi, j'ai vu des hommes, ceux qui autrefois ont été soudainement surpris par la catastrophe, fossilisés dans des aquariums, où il y a eu peut-être un jour, bien avant, des poissons. Dans ces bunkers de la seconde Guerre Mondiale, il y a eu peut-être aussi des expériences avec des humains qui y étaient enfermés. Pour moi, c'était essentiel d'imaginer Hamm faisant une expérience sadique et métaphysique avec son père et sa mère. Peut-être souhaite-t-il forcer ses pieux parents à expier leur faute. Eux, au contraire, veulent toujours parler de son bonheur. C'est alors qu'il y a un combat entre le père et le fils. La mise en scène de ce sentiment qu'a le fils d'être une victime, est un motif récurrent. Il est victime de la bêtise et des péchés de ses parents.

On a l'impression en voyant votre spectacle que vous et les acteurs ont beaucoup d'empathie pour les personnages de Beckett.

La scène avec les parents me touche beaucoup chez Beckett. J'en ai une lecture très personnelle. Il s'agit là vraiment de l'absurde et de l'humour à la Beckett. Que faire de notre aspiration au bonheur lorsque nous sommes vieux et que ce bonheur est devenu irréalisable ? Le mensonge envers soi-même prend ici de telles proportions que le bonheur tant désiré devient *in fine* une construction absurde, complètement détachée du monde et de la réalité.

La phrase la plus importante pour Beckett lui-même était celle-ci : « Rien n'est plus drôle que le malheur ».

Oui, bien sûr, il s'agit là aussi d'une provocation. On peut dire qu'autrefois le rire et les pleurs étaient complètement opposés – et qu'aujourd'hui c'est par le rire que la tragédie nous touche. Autrefois, dans la tragédie antique et dans la tragédie française classique, le sentiment tragique était lié au pathos. Ce qui signifie que notre tragédie humaine se situait toujours dans de hautes sphères. Le pathos provoquait ainsi la distance de la tragédie. Chez Beckett, la tragédie est vue d'en-dessous, cette trouvaille fait toute l'actualité et la jeunesse de Beckett. Son œuvre ne porte pas les traces du temps.

Quelle est l'actualité de Beckett selon vous ?

Le sentiment ou la dimension du mal est chez lui particulièrement actuel : il faut composer avec le mal inhérent à notre nature. Le mal est visible dans notre société, surtout quand on veut faire d'un enfant un homme nouveau. Cette éducation au bien, voulue par les parents et l'école, qui veut à tout prix faire de chaque enfant un homme honnête, n'est qu'une maladie qui mène à une moralité vide de sens. Notre moralité occidentale est quelque chose de profondément artificiel. L'homme ne se situe pas dans la moralité de son propre chef – cette dernière est imposée de l'extérieur à chaque individu. On l'a vu par exemple pendant la Seconde Guerre Mondiale, où des millions de gens honnêtes qui allaient à l'Église par exemple, sont devenus subitement de sadiques assassins. Cette tension vers le mal a été d'un coup mise à jour. Et le mal est emprunt de liberté. La liberté et le mal, voilà bien un thème récurrent dans *Fin de partie*.

Dans Le Réformateur, Thomas Bernhard, un auteur qui vous est proche, écrit : « Précisément l'être humain est inhumain ».

Ça pourrait être aussi l'être humain qui veut être inhumain. L'humanité pour un homme est quelque chose de terrible et d'impossible. L'homme ne supporte pas d'être humain.

Et le théâtre est le lieu où l'on peut essayer de vivre pleinement cet « être-humain » ?

Bien sûr ! La scène est pour ainsi dire un espace d'expérimentation pour ce test.

Ainsi Hamm n'est pas seulement mauvais. Tous croient qu'il n'est qu'un monstre. On est toujours un monstre quand on veut volontairement faire une expérience avec soi-même, quand on tente quelque chose, quand on refuse de n'être qu'un produit de l'éducation humaine – et qu'on prend en main sa propre personnalité, sa propre moralité. Il faut franchir cette frontière entre le bien et le mal plusieurs fois, et soudain on se perd dans

cette expérience. C'est bien plus simple d'être mauvais que d'être bon. Les monstres fascinent plus que les Saints...

La spiritualité joue un grand rôle dans vos spectacles. J'ai l'impression que vous cherchez à réaliser ce à quoi Paul Klee aspirait au travers de sa peinture, à savoir « rendre visible l'invisible ».

Oui, rendre l'invisible un peu plus visible – mais pas complètement. Il ne s'agit que d'apparitions qui restent discrètes et floues comme des ombres.

La pièce Fin de partie n'est-elle pas une sorte de parcours initiatique inaccompli ? Les personnages n'en ressortent pas transformés en hommes neufs. La fin est inéluctable, mais la possibilité d'une transformation, même si elle n'est pas perçue, est présente tout au long de la pièce.

Oui, c'est cela. Ce motif de l'enfant occupe une place particulièrement mystérieuse dans *Fin de partie*. Clov était peut-être cet enfant que Hamm a pris à des inconnus pour l'emmener avec lui. Il y a une seconde possibilité : j'étais un enfant et plus tard, tout est parti de travers. Ma vie est ratée et je veux en commencer une nouvelle. Cette idée de résurrection au travers de l'enfant, cette chaîne de l'humanité transmise de génération en génération... Ce que je n'ai pas fait, mon enfant doit le faire. Bien que ce soit impossible, on fait quelque chose de cette impossibilité. L'homme est mis au monde pour faire l'impossible. Tout ce qui est possible est en effet banal. C'est aussi pourquoi il est plus simple d'être mauvais. Il est plus facile d'ouvrir la porte du mal que celle du bien qui est fermée à double tour. Que veut Hamm ? Quel espoir met-il dans les histoires qu'il raconte ? Que cherche-t-il dans ces histoires ? Nous avons le sentiment qu'il ne cherche pas quelque chose de connu dans son passé, mais justement quelque chose qu'il ne connaîtrait pas. Il y cherche quelque chose qui lui montre qu'il n'est pas un homme mauvais, mais au contraire un homme bon. C'est pourquoi Clov se met à rire de façon terrifiante au moment où il voit subitement que Hamm veut lui dire qu'il est bon et qu'il veut être bon. Et Clov de penser : « Si Hamm me convainc avec ses histoires, alors je ne pourrai pas partir. Peut-être qu'il a raison. Je ne puis lui retirer ce droit, mais ce droit est une prison pour moi. Sa bonté m'ôte la liberté de le quitter ». Tout ceci est absurde et paradoxal, mais finalement assez juste en ce qui concerne les hommes. C'est aussi pourquoi il est si difficile d'être bon et heureux. Bon et heureux ? C'est absolument impossible. On peut être bon et malheureux ou mauvais et heureux.

Vous avez donné le rôle de Clov à une femme.

C'était instinctif, une idée spontanée. Lorsque j'ai donné le rôle de Clov à une femme, je ne savais pas vraiment pourquoi je le faisais. Lorsque Hamm a pris cet enfant, il pouvait encore voir le monde même s'il était probablement proche de la cécité. Ceci a été une énorme catastrophe – mais aussi un miracle pour lui de pouvoir encore voir le monde. Cette histoire de Hamm est *de facto* étrange, mais Clov ne veut pas l'entendre. Peut-être que le vrai père de l'enfant lui dissimulait déjà qu'il s'agissait d'une fille, car un petit garçon était quelque chose de plus précieux. Si Clov était une fille, et si Hamm, aveugle, pensait que l'enfant était un garçon, alors c'était logique de lui donner une éducation de garçon. Et même Clov ne savait pas qu'il était un garçon. C'est seulement plus tard qu'il l'a découvert. Ça a été pour lui une histoire fascinante. Tout cela s'articule autour de la conscience sexuelle de l'humain qui aujourd'hui pose problème, dans la mesure où d'un coup on se rend compte que cette division de l'humanité entre hommes et femmes n'est pas juste. Que représente ce monde libre pour Clov ? Où va-t-il ? Dans quel monde imaginé, dans quelle représentation trouve-t-il refuge ?

Comme dans beaucoup de vos mises en scène, l'espace a quelque chose d'étouffant qui rend claustrophobe.

L'espace correspond aussi à la représentation qu'en a Hamm. Nous ne savons pas finalement ce qu'a été cette catastrophe mondiale qui s'est produite auparavant. Peut-être pourrait-on affirmer : cette catastrophe totale est une projection de ma catastrophe intérieure. C'est pourquoi cette pièce, ma chambre, devient une sorte de double de moi. Si je me sens oppressé alors chaque pièce, aussi grande soit-elle, me rend claustrophobe et j'ai envie de tout faire exploser.

Ainsi la crise intérieure est transférée vers l'extérieur. Le motif de la crise est une constante de vos mises en scène.

La crise est quelque chose de mauvais pour nous et nous redoutons d'être en crise, car celle-ci est liée à la souffrance. Ce faisant, nous ignorons que la crise est un processus de développement très important. Sans crise, nous ne saurions nous développer davantage. La crise nous inflige une souffrance que nous ne sommes pas à même de nous infliger seul et que nous craignons – et cette souffrance nous travaille. C'est la souffrance qui nous travaille le plus, nous les hommes. Sans souffrance, nous ne ferions rien.

Olivier Ortolani : Qui considérez-vous comme maître à penser à vos débuts dans le théâtre ? Qui furent vos modèles ? De qui avez-vous le plus appris ?

Krystian Lupa : Lorsque j'étais jeune, Tadeusz Kantor était mon idole. Sa façon radicale de faire du théâtre en fit un modèle à mes yeux. Auprès de lui, on apprenait qu'une énergie devait forcément traverser l'acteur. À l'époque, Kantor était comme une bible pour moi. Maintenant, je suis très éloigné de lui, je n'ai plus de maître. Un jeune artiste ne peut pas transformer directement sa propre vie en œuvre d'art, il a d'abord besoin d'un autre artiste, d'une autre œuvre d'art comme modèle. Ce n'est qu'au travers du maître que l'on vient à la vie. Et lorsque, au travers du maître, on est enfin venu à la vie, alors il faut vivre pleinement et ce sera notre époque qui sera notre maître.

Quelle est pour vous la caractéristique la plus importante chez un metteur en scène ?

Je pense qu'il doit savoir convaincre ou fasciner ses partenaires, ses acteurs. Un acteur doit aller quelque part, sans se poser de question, sans hésiter – mais pas parce qu'il obéit à un ordre. Il doit succomber à sa propre fascination, mais dans le même temps, il doit s'épanouir au sein du groupe. Il convient de conserver ce mécanisme de la fascination. Mais il ne s'agit pas de lui être totalement soumis. En effet, ce qui peut potentiellement naître est mieux que ce que nous recherchons.

De quelles qualités doit disposer un acteur pour susciter votre intérêt ? Y en a-t-il qui sont essentielles à vos yeux ?

Un acteur doit bien sûr savoir faire son travail. Cependant, un acteur intéressant ne cesse jamais d'être un homme, d'être lui-même. Pour un acteur, l'humain prime sur le professionnel. Au début d'un travail, il faut tout recommencer à zéro et se sentir totalement démuni. Beaucoup d'acteurs, particulièrement les grands, refusent de se prêter à ce jeu. Ils ont honte de se sentir démunis.

Lorsque vous jetez un regard sur votre carrière artistique, n'avez-vous pas l'impression que certains moments furent cruciaux, décisifs, qu'il y eut donc des ruptures ? Ou pensez-vous qu'il y a plutôt une continuité dans votre parcours artistique ?

Je pense que l'artiste qui existe dans chaque individu vit moins longtemps que l'individu lui-même. Je plaisante, bien sûr ! L'artiste en nous vit aussi longtemps qu'un chien, un cheval ou bien un chat. La gloire permet à l'artiste mort de continuer d'exister, de poursuivre un travail, ou bien de s'offrir un nouvel animal artistique. Ces ruptures, ces crises sont essentielles. Il m'est arrivé quelquefois de vivre ce genre de crises. Lorsque Kantor est mort subitement, je ne savais plus comment continuer. Un jeune artiste se sent toujours un peu comme un usurpateur. Il veut montrer au monde entier qu'il sait faire quelque chose de très remarquable, bref il veut montrer qu'il est génial. Mais il y a toujours une angoisse sous-jacente. À la mort de Kantor, je me suis véritablement retrouvé nu et démuni du jour au lendemain. En fait, dans les situations de crise, il faut savoir s'avouer cela. C'est ce qui nous redonne la santé, nous octroie plus d'authenticité, plus de bonheur, ce qui nous rapproche de la vraie vie. Et soudain, cette angoisse resurgit et il nous faut mourir encore : alors il en sort encore quelque chose de neuf.

Entretien réalisé par Olivier Ortolani
le 24 octobre 2010 à Strasbourg
Traduction de l'allemand Christophe Piquet

Samuel Beckett

(1906-1989)

D'origine irlandaise, Samuel Beckett a rapidement opté pour la France, où il séjourne comme lecteur à l'Ecole Normale Supérieure, de 1928 à 1930, et où il s'installe définitivement en 1937, engagé comme secrétaire par James Joyce.

Il écrit son premier roman, *Murphy*, en 1935, en anglais. Par la suite, il écrira la majeure partie de son œuvre en français, choisissant ainsi volontairement de travailler avec et sur une langue qui n'est pas la sienne. Beckett est bien plus connu pour ses pièces de théâtre que pour ses romans, pourtant souvent plus travaillés et inventifs que son théâtre.

En attendant Godot (1953, créé par Roger Blin) met en scène l'attente et la dépossession des corps immobilisés par le temps et l'espace. Dans *Oh les beaux jours!* (1961) le personnage qu'incarnera si magnifiquement Madeleine Renaud a le corps à demi enterré au début de la pièce, et qui s'enfoncé lentement au gré de la perte de sa mémoire.

Les héros du théâtre de Beckett sont dépossédés de l'action, de la mobilité, et même de leur corps. Il ne leur reste que la parole. La forme théâtrale est réduite à son extrême expression.

Cette fois (1974) manipule le temps : des voix " off " font entendre la voix du personnage à trois époques différentes de sa vie.

Beckett s'intéresse aussi à un théâtre qui n'est que parole : le théâtre radiophonique. En 1970 il écrit *Souffle*, pièce pour souffle et lumière.

Beckett s'est aussi essayé au cinéma, à la télévision, explorant là aussi les rapports et tensions entre la narration et l'incarnation.

Beckett a souvent monté lui-même ses œuvres (*Fin de partie* au Schiller Theater de Berlin en 1961), montrant ses préoccupations d'espace, de lumière, d'une physique de la scène plus que d'une métaphysique, terme dont on a fréquemment qualifié son œuvre.

Krystian Lupa • mise en scène

Né en 1943 à Jastrzebie Zdroj en Pologne, il étudie les arts graphiques à l'académie des Beaux-Arts de Cracovie. Il commence sa carrière de metteur en scène à la fin des années soixante-dix au Teatr Norwida de Jelenia Gora, tout en dirigeant quelques productions au Sary Teatr de Cracovie, dont il devient le metteur en scène attitré en 1986. Depuis 1983, il enseigne la mise en scène au Conservatoire d'Art dramatique de Cracovie.

Influencé par T. Kantor (son "maître", avec le cinéaste A. Tarkovski) et grand lecteur de Jung, il développe sa conception du théâtre comme instrument d'exploration et de transgression des frontières de l'individualité (exposée dans un texte intitulé *Le Théâtre de la révélation*). Il monte d'abord les grands dramaturges polonais du XXe siècle : Witkiewicz, Wyspianski, Gombrowicz (*Yvonne, Princesse de Bourgogne*, 1978, *Le Mariage*, 1984) et conçoit entièrement deux spectacles: *La Chambre transparente* (1979) et *Le Souper* (1980). En 1985, il crée *Cité de rêve* au Sary Teatr d'après le roman d'Alfred Kubin (*L'Autre Côté*).

Parallèlement à la mise en scène d'œuvres dramatiques, Tchekhov (*Les Trois Sœurs*, Festival d'Automne, 1988), Genet, Reza, Schwab (*Les Présidentes*, 1999), Loher (*Les Relations de Claire*, 2003), la littérature romanesque, particulièrement autrichienne, devient son matériau de prédilection.

Il adapte et met en scène Musil (*Les Exaltés*, 1988 ; *Esquisses de l'homme sans qualités*, 1990), Dostoïevski (*Les Frères Karamazov*, 1988, Odéon-Théâtre de l'Europe, 2000), Rilke (*Malte ou le Triptyque de l'enfant prodigue*, 1991), Bernhard (*La Plâtrière*, 1992 ; Emmanuel Kant et *Déjeuner chez Wittgenstein*, 1996; *Auslöschung-Extinction*, 2001), Broch (*Les Somnambules*, 1995, Festival d'Automne à Paris, 1998), Boulgakov (*Le Maître et Marguerite*, 2002), Nietzsche et E. Schleef (*Zarathoustra*, 2006).

Créateur de théâtre complet, il s'impose à la fois comme concepteur d'adaptations, plasticien (il signe lui même les scénographies et les lumières de ses spectacles) et directeur d'acteurs (connu pour son long travail préparatoire avec les comédiens sur la construction des personnages). Ses spectacles sont également marqués par un travail singulier sur le rythme, temps ralenti dans le déroulement de l'action scénique, souvent concentrée autour de moments de crises. De nombreux prix ont distingué son travail, dernièrement le Prix Europe pour le théâtre (2009). À la suite de *Factory 2*, il crée *Persona.Marilyn* et *Le Corps de Simone* (deux volets d'un projet autour des figures de Marilyn Monroe et Simone Weil).

Les comédiens

José Luis Gómez / Hamm

Acteur et metteur en scène José Luis Gómez débute sa carrière en Allemagne où il suit les enseignements de l'Institut d'Art Dramatique de Westphalie (Bochum). En 1988 il reçoit le prestigieux Prix National de Théâtre espagnol. Dernièrement il a mis en scène *La Paix perpétuelle* de Juan Mayorga (Centro Dramático Nacional/Teatro de La Abadía) et l'opéra *Simon Boccanegra* de Verdi (Liceu Ópera de Barcelone). En tant qu'acteur il a joué récemment dans *Play Strindberg* de Friedrich Dürrenmatt dirigé par Georges Lavaudant et dans *Rapport pour une Académie* de Franz Kafka qu'il met en scène. Parmi les derniers rôles qu'il joue au cinéma on le retrouve notamment dans *Les Fantômes de Goya* de Milos Forman et dans *Étreintes brisées* de Pedro Almodóvar. Il est directeur artistique du Théâtre de La Abadía.

Susi Sánchez / Clov

Elle joue dans quatre des mises en scène de José Luis Gómez : *La Paix perpétuelle* de Juan Mayorga, *Le Roi se meurt* de Ionesco, *Castillos en el aire* de Fermín Cabal et dans *Noces de sang* de Lorca. Elle travaille également avec d'autres metteurs en scène comme Lluís Pasqual (*Le Public* de Lorca), Miguel Narros (Goneril dans *Le Roi Lear*), Daniel Veronese (*Et des femmes rêvèrent à des chevaux*) et Tomaz Pandur (Gertrude dans *Hamlet*).

Ramón Pons / Nagg

Il travaille aux côtés des célèbres acteurs espagnols Alberto Closas et Julia Gutiérrez Caba au sein de leur compagnie ; il a notamment joué dans *Yerma* de Lorca avec Nuria Espert et dans *Tirano Banderas* de Valle-Inclán mis en scène par José Tamayo. Au cinéma, il joue dans *Étreintes brisées* de Pedro Almodóvar.

Lola Cordón / Nell

Parallèlement à ses collaborations au cinéma et à la télévision, elle a récemment joué dans *La Célestine* de Fernando de Rojas aux côtés de Nati Mistral, dans *L'Héritière* de Ruth et Augustus Goetz mis en scène par Gerardo Malla, dans *Doux Oiseau de jeunesse* de Tennessee Williams mis en scène par Alfonso Zorro et dans *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde mis en scène par María Ruiz.



Krystian Lupa ©TeatroAbadia – Ros Ribas



José Luis Gomez ©TeatroAbadia – Ros Ribas

Autres activités du TNS

GRAAL THÉÂTRE - au TNP

DE FLORENCE DELAY ET JACQUES ROUBAUD

Julie Brochen réalisera en 2012 la 2^e partie du texte.

Graal Théâtre 1 : JOSEPH D'ARIMATHIE

Mise en scène Christian Schiaretti

> avec la participation de Julie Brochen et Ivan Hérisson

- Du mercredi 8 au dimanche 19 juin au petit théâtre du Théâtre National Populaire (TNP)
- Informations/réservations + 33 (0)4 78 03 30 00 • www.tnp-villeurbanne.com

LE TNS ACCUEILLE...

Danse - Performance FESTIVAL NOUVELLES

TOUT VA BIEN

Chorégraphie et mise en scène Alain Buffard

> 8 interprètes / FRANCE

- Vendredi 27 mai à 20h30

Salle Koltès

TWENTY LOOKS OR PARIS IS BURNING AT THE JUDSON CHURCH (S)

Chorégraphie et danse Trajal Harrell

> Solo / ETATS-UNIS

- Vendredi 27 mai à 22h

Salle Gignoux

Festival Nouvelles/Pôle Sud • 18 > 28 mai • + 33 (0)3 88 39 23 40 • www.pole-sud.fr

AVANT-PRÉSENTATIONS DE LA SAISON 2011-2012

Julie Brochen et l'équipe du TNS auront le plaisir de présenter la prochaine saison

- à la presse et aux CE le mardi 31 mai (horaire à définir)
- aux relais des Relations publiques le lundi 30 mai à 19h au TNS
- à l'ensemble du public vendredi 2 septembre à 20h et samedi 3 septembre à 18h

> Anne-Claire Duperrier, chargée des relations publiques, présentera la saison en français à Karlsruhe dans le cadre de la Semaine française, accompagnée de comédiens de la troupe du TNS

- Centre Culturel Franco-Allemand de Karlsruhe lundi 9 juin à 19h

OUVERTURE DES ABONNEMENTS MARDI 30 AOÛT À 10H

Prochainement au TNS

ATELIER-SPECTACLE DE SORTIE DU GROUPE 39 DE L'ÉCOLE DU TNS OUVERT AU PUBLIC

B+B

FRAGMENTS WOYZECK DE GEORG BÜCHNER + GRAND-PEUR ET MISÈRE DU III^E REICH DE BERTOLT BRECHT

Atelier-spectacle de sortie du groupe 39 (3^e année) de l'École supérieure d'art dramatique du TNS

dirigé par Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux.

Deux soirées, deux misères allemandes qui se font écho : 1836, l'invention foudroyante du théâtre moderne par Büchner, l'histoire d'un crime, éclatée en fragments ; 1938, de nouveaux fragments de Brecht, courts-métrages pour informer le monde entier du quotidien de la terreur dans son pays.

Avec le groupe 39, nous nous réattelons à ces fables vivaces. Les jeunes acteurs, régisseurs, scénographes, metteurs en scène et dramaturge d'aujourd'hui ne les trouvent pas mortes, loin de là. En plusieurs sessions réparties sur trois années, nous avons pris à cœur de les aider à donner leur version, leur sentiment sur ces vieilles histoires qui ne vieillissent pas.

Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux

> À STRASBOURG, TNS

Dates du jeudi 9 au jeudi 16 juin 2011

Fragments Woyzeck jeudi 9, mardi 14 et jeudi 16

Grand-peur et misère du III^e Reich vendredi 10 et mercredi 15

• Intégrale le samedi 11

Fragments Woyzeck à 16h,

Grand-peur et misère du III^e Reich à 20h

Horaires du mardi au vendredi à 20h

Relâche dimanche 12 et lundi 13

Espace Klaus Michael Grüber (18 rue Jacques Kablé)

Entrée libre • Réservation obligatoire au + 33 (0)3 88 24 88 24
(dans la limite des places disponibles)

> À PARIS, THÉÂTRE DE LA COMMUNE-CDN
D'AUBERVILLIERS

Dates du jeudi 23 au mercredi 29 juin 2011

Grand-peur et misère du III^e Reich jeudi 23, lundi 27 et mercredi 29

Fragments Woyzeck vendredi 24 et mardi 28

• Intégrale le samedi 25

Fragments Woyzeck à 16h,

Grand-peur et misère du III^e Reich à 20h30

Horaires du lundi au vendredi à 20h30

Relâche dimanche 26

Théâtre de la Commune – CDN d'Aubervilliers

Entrée libre • Réservation obligatoire au + 33 (0)1 48 33 16 16
(dans la limite des places disponibles)

PROJECTIONS

ILS ÉTAIENT COMME À LA RECHERCHE DE RÊVES PERDUS : une autre histoire du Théâtre National de Strasbourg

Documentaire de Michel Deutsch (Seppia - 52')

• Samedi 14 mai à 18h - salle Gignoux

Entrée libre. Réservation obligatoire au 03 88 24 88 00

"La décentralisation théâtrale est d'une certaine manière à la fois achevée et réussie si on considère l'impressionnant réseau d'établissements culturels qui couvre le territoire. Mais paradoxalement le théâtre n'est plus au cœur de la cité depuis les années soixante-dix. Pour le dire vite - depuis quelques décennies nous vivons une véritable révolution anthropologique. Il est désormais urgent de raconter l'histoire de la décentralisation théâtrale à travers l'expérience, à tout point exemplaire, du Théâtre National de Strasbourg, à l'heure où la deuxième génération des acteurs de son aventure est en passe de sortir de scène."

Michel Deutsch

LA CERISAIE de Anton Tchekhov

Film d'après la mise en scène de Julie Brochen

Réalisation Alexandre Gavras

• Mardi 31 mai à 20h - salle Koltès

LECTURE PUBLIQUE

À LA PÉRIPHÉRIE de Sedef Ecer

Lecture dirigée par Fred Cacheux, avec les comédiens de la troupe du TNS

• Samedi 21 mai à 17h au TNS, salle Gignoux

Entrée libre - Réservation obligatoire +33 (0)3 88 24 88 00