

Tartuffe

de Molière
mise en scène & scénographie Stéphane Braunschweig

17 septembre - 25 octobre 2008
Théâtre de l'Odéon 6^e



Location 01 44 85 40 40 / theatre-odeon.fr

Tarifs 30€ - 22€ - 12€ - 7,5€ (séries 1, 2, 3, 4)

Horaires du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h
(relâche le lundi)

Odéon-Théâtre de l'Europe
Théâtre de l'Odéon
Place de l'Odéon Paris 6^e
Métro Odéon - RER B Luxembourg

Service de presse
Lydie Debièvre
01 44 85 40 73
presse@theatre-odeon.fr

Dossier également disponible sur www.theatre-odeon.fr

Tartuffe

de Molière
mise en scène & scénographie Stéphane Braunschweig

17 septembre - 25 octobre 2008
Théâtre de l'Odéon 6^e

costumes

Thibault Vancaenenbroeck

lumière

Marion Hewlett

son

Xavier Jacquot

collaboration artistique

Anne-Françoise Benhamou

collaboration à la scénographie

Alexandre de Dardel

avec

Monsieur Loyal

Jean-Pierre Bagot

Cléante

Christophe Brault

Tartuffe

Clément Bresson

Valère

Thomas Condemine

Orgon

Claude Duparfait

Mariane

Julie Lesgages

Elmire

Pauline Lorillard

Dorine

Annie Mercier

Damis

Sébastien Pouderoux

Madame Pernelle

Claire Wauthion

L'Exempt

François Loriquet

production

Théâtre national de Strasbourg

créé le 29 avril 2008 au Théâtre national de Strasbourg

tournée

Lille - Théâtre du Nord : du 6 au 16 novembre 2008

Annecy - Bonlieu, scène nationale : du 22 au 26 novembre 2008

Toulouse - Théâtre National de Toulouse : du 4 au 10 décembre 2008

Nice - Théâtre National de Nice : du 16 au 20 décembre 2008

Quelle est cette envie de se jeter dans les bras de l'imposteur, quelle est cette mystérieuse séduction de son mensonge ? La mélancolie de Molière, source sombre de son comique, que Stéphane Braunschweig avait déjà explorée à travers le personnage d'Alceste, est ici présente en Orgon : et c'est le même acteur, Claude Duparfait, qui interprète ce personnage en dissidence avec sa propre vie. Une vie d'époux, de père, de fils qui semble ne lui apporter que de la frustration, et dont Tartuffe est le remède souverain... Peu d'auteurs ont approché d'aussi près les paradoxes de la névrose et ses implications, drolatiques ou graves : car, insinue prudemment la pièce, ce n'est pas la seule famille d'Orgon qui peut devenir la victime déraisonnable de l'imposture, mais peut-être au-delà, toute société en quête de valeurs refuges...

Extrait

ORGON

[...]

Vous le haïssez tous ; et je vois aujourd'hui
Femme, enfants et valets déchaînés contre lui ;
On met impudemment toute chose en usage,
Pour ôter de chez moi ce dévot personnage.
Mais plus on fait d'effort afin de l'en bannir,
Plus j'en veux déployer à l'y mieux retenir ;
Et je vais me hâter de lui donner ma fille,
Pour confondre l'orgueil de toute ma famille...

DAMIS

À recevoir sa main on pense l'obliger ?

ORGON

Oui, traître, et dès ce soir, pour vous faire enrager.
Ah ! je vous brave tous, et vous ferai connaître
Qu'il faut qu'on m'obéisse et que je suis le maître.
Allons, qu'on se rétracte, et qu'à l'instant, fripon,
On se jette à ses pieds pour demander pardon.

Tartuffe, Acte III, scène 7

Le roman d'un imposteur

Nous parlons la «langue de Molière» comme les Allemands celle de Goethe ou les Anglais celle de Shakespeare. Il est le coeur battant de notre tradition théâtrale. Molière dramaturge est un trésor national. Mais Molière romancier ? S'il n'existe pas, il nous revient de l'inventer, affirme Stéphane Braunschweig. Le futur directeur du Théâtre de la Colline aime aborder les grandes pièces en dégagant ce qu'il appelle leur roman sous-jacent. Cette méthode d'enquête, aussi intuitive que fidèle au texte, lui permet de redonner tout leur éclat aux questions qui y sont posées, en se laissant guider par les surprises qu'elle provoque. En l'occurrence, il est parti de l'interrogation suivante : Tartuffe est un hypocrite, sans doute, mais ce fait ne suffit pas à expliquer son influence sur sa principale victime. Car de deux choses l'une : soit il est un grand imposteur - mais toute la maisonnée d'Orgon devrait alors avoir succombé à ses pièges, et non pas le seul chef de famille ; soit son masque de piété n'a pas grand-chose de ressemblant - mais il ne devrait alors avoir trompé personne, pas même Orgon. D'où la question : pourquoi Orgon se laisse-t-il éblouir par le jeu de son hôte ? Pourquoi le faux dévot fascine-t-il sa dupe au point de se voir promettre la main de sa fille et la pleine possession de tous ses biens ? Il est ainsi apparu à Braunschweig que Tartuffe est d'abord un miroir fêlé dont Orgon se sert pour détourner les yeux de ses propres failles. Son succès est à interpréter comme un symptôme de la maladie d'Orgon. Et c'est en ce point que doit intervenir la conjecture romanesque : «Il faut imaginer la vie d'Orgon, son éducation stricte, sa relation à sa mère bigote ; son premier mariage avec une femme qui plaisait à cette mère, et qui ne devait donc pas incarner la joie de vivre ; la compensation retirée peut-être de sa réussite sociale et professionnelle et de l'accroissement de ses biens matériels ; son remariage avec Elmire, jeune femme joyeuse, sensuelle, avec qui Orgon peut avoir découvert les plaisirs de la chair et simultanément les affres de la jalousie [...]. L'obsession du péché, la culpabilité liée au sexe, la jalousie qui rend fou, le besoin de pureté dans un monde ressenti comme complètement corrompu, tout concourt à faire de Tartuffe l'homme providentiel, le médecin de l'âme, capable de guérir le mal dont souffrent Orgon et sa famille, les enfants n'étant pas moins truffés de symptômes que leur père ou leur grand-mère...» Braunschweig poursuit ainsi, au-delà de la dimension comique du *Tartuffe*, une enquête amorcée dans ses mises en scène de *Brand*, *Mesure pour mesure* ou *Peer Gynt*, sur le thème de la tentation spirituelle comme face cachée de toutes les obsessions matérialistes.

Daniel Loayza

Entretien avec Claude Duparfait

Molière est un auteur avec lequel tu as une relation ancienne, et c'est aussi la connaissance et l'amour que tu as de ce théâtre qui ont incité Stéphane à monter Le Misanthrope puis Tartuffe en te proposant les rôles d'Alceste et d'Orgon. Comment as-tu rencontré cette oeuvre en tant qu'acteur, et qu'est-ce qui a été si déterminant dans cette rencontre ?

L'épisode originel, c'est une scène que j'ai travaillée au Conservatoire dans la classe de Madeleine Marion, et que j'ai présentée aux journées de juin, la scène où Tartuffe se déclare à Elmire : *L'amour qui nous attache aux beautés éternelles /N'éteuffe pas en nous l'amour des temporelles...* J'interprétais cette première tirade comme une sorte de chant amoureux, dans une danse lente qui devenait de plus en plus frénétique. Tartuffe tournoyait jusqu'à la transe, puis je finissais la réplique par une chute brutale au sol, comme si je tombais mort. Elmire, inquiète, se penchait sur moi : *La déclaration est tout à fait galante, /Mais elle est, à vrai dire, un peu bien surprenante /Un dévot comme vous, et que partout on nomme...* Alors dans une violente volte-face, Tartuffe, extatique, se retrouvait sur elle de tout son poids : *Ah ! Pour être dévot, je n'en suis pas moins homme...* L'efficacité de cette dramaturgie brute de décoffrage dépendait de mon engagement dans cette seconde tirade où il dit en termes galants quelque chose de très brutal : Regarde dans quel état tu m'as mis - mais si on compose ensemble, on doit pouvoir s'en sortir, et peut-être même y trouver du plaisir... Elmire sortait de la scène totalement désemparée, sans voix. C'était pour moi le but, l'endroit où ça devait aller. On passait d'une scène de drague assez grotesque, qui faisait rire, à quelque chose d'effrayant qui tenait du viol. Lors de la présentation, je me suis lancé à tel point dans ce brut de décoffrage, qu'en tombant je me suis donné un sale coup sur une vertèbre qui m'a fait l'effet d'un véritable coup de poignard dans le dos. Je me souviens encore de cette sensation de panique, le souffle coupé. Ça a été un de mes premiers accidents en scène, et j'ai cru y laisser ma peau. Mais le public me suivait, il fallait continuer. Pour surmonter la douleur, je me suis jeté dans les alexandrins avec une seule chose en tête : la sincérité, le mentir vrai. La douleur n'a jamais totalement disparu, encore aujourd'hui il m'arrive de la ressentir comme un pincement dans le dos. Pour moi, elle raconte quelque chose de ce que c'est de se frotter à Molière.

Tu as écrit à propos de ton expérience d'Alceste qu'elle avait été très intime, qu'elle passait par la nécessité de mettre de côté une forme de pudeur.

Quand on joue Molière il y a un rapport très direct au corps, très concret, sans demi-teinte, qui a à voir avec une nécessité d'incarner. On ne peut pas se tenir en suspens entre « j'incarne » et « je n'incarne pas ». Il y a certains répertoires, ou peut-être certaines manières de faire du théâtre où on peut marquer une distance. J'ai participé récemment à une table ronde sur la mise en scène du théâtre élisabéthain. Nous en sommes venus à débattre de l'incarnation. Certains participants disaient : Aujourd'hui on ne peut plus jouer un personnage, ça ne sert à rien de faire semblant... Moi, à ce moment-là, je jouais Edouard II, tous les soirs je finissais dans la boue, avec cette scène de supplice, et je n'adhérais pas à ce discours... Nous étions d'accord sur la dimension d'engagement nécessaire au jeu, mais il n'y a pas que ça. C'est bien d'incarnation du personnage que je parle. Ça me semble indispensable à Molière. Ce n'est pas une question d'efficacité : je ne crois pas à un Molière où on convoquerait avec distance les états des personnages, quelque chose n'aurait pas lieu.

Quelle est cette chose qui selon toi interdit la distance et impose l'incarnation ?

L'auteur en écrivant sait sans doute où il veut en arriver, mais j'ai l'impression que les personnages sont comme submergés, qu'ils n'ont aucune distance avec ce qu'ils vivent dans le ici et maintenant. Et que l'acteur doit se laisser happer par ça. C'est comme Thomas Bernhard. Il nous emmène dans une zone d'exaspération, d'irritation extrême. Les personnages de Molière sont eux aussi d'entrée de jeu en proie à des crises excessives - je pense à Orgon, à Alceste, à d'autres... J'imagine l'homme qui écrivait ces textes comme quelqu'un qui avait un rapport très compliqué au monde qu'il ne supportait pas, mais aussi comme quelqu'un d'insupportable pour les autres. On devait le fréquenter avec un certain effroi... Ce sont ces choses que je ressens quand je travaille Molière, pour le meilleur et pour le pire. Je l'ai remarqué sur *Le Misanthrope*, et aussi sur *Tartuffe* en discutant avec Annie avec Pauline : dans la confrontation avec les personnages de Molière, on ne peut pas échapper à une sensation de brutalité. On le voit aussi dans les rôles de femmes. Je crois que jouer Célimène c'est dur, jouer Arsinoé ce n'est pas facile non plus. Et Elmire pas plus. Parce que ça touche au rapport à la séduction, à la féminité, à l'image que les hommes ont des femmes, à l'image que Molière a des femmes et à la façon dont il peut les enfermer dans des choses avec lesquelles les actrices doivent se débattre pour essayer d'émanciper leur personnage. Même si la mise en scène ou le développement du rôle peut les y aider, malgré tout il y a cette gangue à laquelle je pense qu'elles se cognent violemment.

Quand tu parles d'incarnation de cette façon, ça ne veut pas dire un travail psychologique, naturaliste sur le personnage. En quoi est-ce différent de ce qu'on peut chercher sur un personnage de Tchekhov, par exemple sur Treplev, que tu as joué ?

Je connais un peu Tchekhov, je l'ai joué deux fois, mais je n'en ai pas la même pratique que de Molière. Curieusement, j'ai l'impression qu'avec Tchekhov, en tant qu'acteur, on peut user d'une forme de séduction. On peut contourner certaines difficultés dans le rapport à soi. Il y aura toujours, de façon plus ou moins efficace, une sorte d'émotion, parce que l'écriture est faite pour qu'il en soit ainsi. Je ne dis pas que c'est plus simple à jouer, loin de là ! Peut-être simplement que ça me parle moins... Ça ne me laisse pas la même trace. Il y a un endroit abrupt, un endroit dur de la confrontation que je ne retrouve pas...

Dans Molière on revient toujours à l'endroit où ça fait mal. Et on le questionne. Plutôt que de faire des sortes de circonvolutions pour l'éviter... On peut dire qu'il y a une sorte de masochisme profond, tout de même ! Plus on essaie de s'en protéger, plus on y retourne. Ça me fait penser au fauteuil à oreilles où se trouve le narrateur des *Arbres à abattre* de Thomas Bernhard, dans lequel, pendant toute une soirée, il ne cesse de ruminer son exécration de cette petite société qui l'a forgé, avec une espèce de hargne par rapport à sa propre vie. Et pourtant il est là, au milieu de ces gens. Malgré cette phrase de Voltaire qui ouvre le livre: *Comme je n'ai pas réussi à rendre les hommes plus raisonnables, j'ai préféré être heureux loin d'eux*. Le narrateur essaie de s'éloigner mais il ne peut que rester. Ça m'évoque aussi ce texte de Kafka, où il dit que pour ne pas être abandonné, on ne peut pas se passer d'une fenêtre sur la rue : si on veut participer à l'expérience du monde, on est obligé de regarder par la fenêtre. Et c'est tout à fait le Misanthrope qui se met à l'endroit même de la cour, et tombe sur Célimène. Et pour Orgon c'est pareil : Puisque

toute ma famille déteste Tartuffe, je vais le marier à ma fille. Ce sont des personnages qui s'enfoncent, qui n'ont pas d'autre choix que s'enfoncer.

Ce n'est pas pour rien que Kleist est allé chercher dans Molière et que Thomas Bernhard l'aimait. Ce sont des auteurs - et leurs personnages avec - dont le rapport au monde est vraiment exacerbé, à vif, à force de buter toujours sur les mêmes choses... Il y a un moment où on se brûle un peu à aller voir comment ils sont foutus, ces individus-là. Il y a quelque chose de brûlant dans Molière. Je le sens dans l'engagement ou les convictions de ses personnages - que ce soit Alceste ou Orgon - où se pose pour eux une question de vie ou de mort. Quand Orgon dit à Tartuffe : *Vous demeurerez, il y va de ma vie*, on pourrait croire à une parole de séduction. Mais je pense vraiment qu'il faut la prendre au sens littéral, y croire. Le détartuffage d'Orgon, ça peut aller jusqu'où exactement ? Jusqu'à la dépression totale ? Ça nous a beaucoup fait rire en répétition, mais ce dont il s'agit pour ces personnages, c'est d'effondrement, c'est de destruction. La dimension farcesque qui amène à forcer le trait permet à Molière de s'engager dans la cruauté avec une audace incroyable. Il y a une méchanceté terrible de ce théâtre: *L'homme est, je vous l'avoue, un méchant animal...* C'est ce que dit Orgon à l'acte V, c'est comme ça aussi que Molière nous fait voir ses personnages. Avec un regard plus ou moins acerbe, qu'il s'agisse de son regard à lui, à l'intérieur de sa propre pièce, du regard porté par les autres personnages, ou de celui qu'il suscite chez les spectateurs. Parce que c'est aussi ce que voit le public quand il nous regarde nous agiter sur le plateau : il rit de voir les personnages traverser des affres épouvantables. L'acteur a évidemment une distance, mais pour éprouver le chemin du rôle, il faut entrer dans des zones d'impudeur, des zones de ridicule, accepter d'être mis à nu de façon assez terrible. C'est sur ce terrain que Molière nous attire, c'est là qu'on se confronte à lui.

Mais tu me parlais de *La Mouette*... J'ai été très heureux de jouer *La Mouette* parce que j'étais dans ma vie à un moment où j'étais très amoureux. Du coup, ça m'a boosté. Je dois m'avouer que je suis un acteur qui a du mal à faire la séparation entre la vie et les rôles. Il y a séparation, bien sûr, entre le moment où on est sur le plateau et celui où on retourne à la vie de tous les jours (bien que pour nous le plateau soit aussi la vie de tous les jours !) Mais j'en ai un peu assez de ces poncifs : Tu ne seras jamais le personnage, il faut que tu apprennes qu'on ne peut pas rentrer dans la peau du personnage... Je dois avouer que mon expérience de vie m'a montré autre chose. Et il faut que je l'accepte, à mon âge, avec mes expériences de rôles. Je peux essayer de marquer une certaine distance, mais il y a un moment où le rôle suinte... Et je vis avec. Exactement comme quand Pirandello écrit dans une nouvelle que ses personnages viennent le voir avec leurs problèmes, leurs doléances, qu'il les reçoit derrière sa machine à écrire et qu'il les écoute... C'est une image poétique, très belle et un peu dingue, de sa façon de convoquer des personnages. Mais je crois que moi, en tant qu'acteur, je les ai à l'intérieur et que je joue en fonction de la fusion que je peux avoir avec eux. La vie compte aussi pour jouer. Mon état amoureux a contribué à Treplev, pour d'autres spectacles ce sont d'autres tremblements de terre moins heureux qui m'ont aidé à trouver. Ces deux zones sont en mouvement, sans qu'il y ait confusion, mais sans qu'il y ait non plus séparation. C'est comme si mon âge adulte à moi c'était ça : accepter que tous ces discours sur la distance par rapport au rôle ne me concernent pas... Peut-être y a-t-il un endroit de folie dans mon rapport au théâtre.

Avancer en âge, dans le métier d'acteur, c'est aussi se déplacer par rapport au répertoire : avec Treplev tu as joué un fils, un jeune homme, dans un des premiers spectacles que nous ayons faits ici, et tu termines cette aventure avec Stéphane au TNS en jouant Orgon, un père avec des enfants adultes. Comment vit-on cette bascule de génération à travers les rôles?

C'est dans *La Famille Schroffenstein*, où je jouais un des deux pères, que s'est fait le passage de génération. C'était une découverte, ce rapport à la paternité, je passais dans un autre registre. Ça ne m'a pas traumatisé... Il y avait aussi un enjeu pour moi d'éprouver ce passage là, et peut-être de cesser d'être pris dans une image de fragilité qui m'a longtemps collé à la peau. Même récemment, en jouant Edouard II, j'ai encore entendu parler de fragilité. Mais pour moi c'est fini, c'est un discours qui ne m'atteint plus, parce que j'ai conscience que j'ai changé. Pour voir ça positivement, je me dis que je peux envisager toute une gamme de rôles très nouveaux. Il y a ceux que je quitte, et d'autres qui s'ouvrent. C'est le mouvement du théâtre et le mouvement de ma vie, et de moi qui vieillis dans le théâtre. Quand je me retrouve avec mes deux enfants, Damis et Mariane, Sébastien et Julie... Il y a les plaisanteries de loge avec lesquelles je m'amuse beaucoup - Bonjour Papa ! Comment tu vas ma fille ? - et puis aussi... c'est très touchant.

Ta rencontre de jeu dans La Mouette avec Maud Le Grévellec, qui comme eux sortait juste de l'École, a été très forte aussi - tu en parles dans ce numéro à propos du Misanthrope où tu l'as retrouvée en Célimène.

J'ai beaucoup aimé jouer avec Maud, les deux fois. Je garde une sensation très forte du retour de Nina à la fin, du moment où elle dit pour la troisième fois le texte de la pièce de Treplev. Cette chose contenue entre nous, où le bouleversement intérieur aboutit au fait qu'il va se flinguer... Même si le rôle de Treplev m'a moins marqué que celui d'Alceste, j'ai un souvenir réel, profond, du plaisir que j'ai eu à jouer *La Mouette*. Du plaisir d'être dans cette équipe très belle, même s'il y a eu des tensions aussi... J'ai un grand souvenir des scènes que je jouais avec Maud, avec Daniel, Marie-Christine, Claire... Je me rappelle de sensations très belles au moment des saluts. J'avais l'impression que nous étions vraiment ensemble pour faire ce spectacle. Ce n'est pas toujours le cas : c'est terrible à dire, mais il y a des spectacles où on n'est absolument pas ensemble même si on se tient la main à la fin. Là, il y avait cette sensation d'être portés ensemble par une histoire, par un spectacle qu'on menait. C'est d'ailleurs très sensible sur tous les spectacles que j'ai faits avec Stéphane : l'impression que quand on joue un spectacle on le parcourt ensemble, que quand on est convoqué sur le plateau à 20h30, on est comme tenus par des fils les uns aux autres et que ça donne une force à ce qu'on fait.

C'est lié à la troupe ou au travail artistique lui-même ?

Aux deux. On a parfois fait des spectacles qu'on a eu du mal à mettre au jour, il y a eu des conflits, des zones d'opacité totale où on ne savait plus, où on n'adhérait pas forcément aux propositions que faisait Stéphane. On changeait, on cassait ce qu'on avait construit, on reprenait, mais malgré tout il y avait toujours un point qui était fédéré par son rêve à lui et qui était alimenté par une équipe. En plus, on s'inscrivait dans une durée avec ceux qui étaient là -

même s'il y a eu aussi pas mal de gens qui sont partis et arrivés. La notion de troupe ou d'équipe artistique qui part dans un rêve avec quelqu'un qui nous réunit restera pour moi présente à vie. Cette expérience-là, je l'aurai toujours, je la porte en moi, même si je travaille avec des équipes où il y a de la discorde. Sans doute que ça existait déjà avant pour moi - depuis l'Ecole de Chaillot - mais notre histoire au TNS a amplifié, conforté ce que je cherche avec d'autres équipes. Et pourtant je peux être quelqu'un de solitaire ou même de fermé - mais sur le plateau j'ai envie de savoir comment ça se passe globalement. On parle souvent de ça avec Annie Mercier. Annie se pose toujours la question : Comment j'entre sur un plateau, qu'est-ce qui se passe quand je deviens visible? Je comprends très bien ça. Au moment où on devient visible, on englobe un espace, on englobe la totalité qu'est le spectacle. Bien sûr, c'est fondamental de se préoccuper de soi, de savoir comment on va jouer tous ces personnages, en accord avec un metteur en scène. Mais il faut avoir une générosité par rapport à la globalité de la chose, j'en suis encore plus sûr après avoir vécu l'histoire de la troupe.

Qui était conflictuelle parfois !

Oui, parfois, mais dans la vie c'est pareil. Il y a des gens très différents autour de moi, et quand ils me racontent leurs expériences professionnelles, il y a une part de conflit. Le conflit est une chose qui peut bloquer, tétaniser : on a eu ces expériences, on a eu des moments très durs sur *Le Misanthrope*. Mais au sortir de ça, reste que dans notre rapport de travail aujourd'hui avec Stéphane, l'échange qu'on peut avoir sur le jeu ou sur Molière a évolué. Et puis... je ne sais pas si on peut répéter très calmement *Le Misanthrope* ! J'ai l'impression que malgré nous, on est quand même embarqué dans quelque chose qui nous dépasse... Rappelle-toi qu'à un moment Stéphane avait même eu l'idée de jouer Philinte ! Je me demande dans quel état sont ces auteurs quand ils écrivent des trucs pareils... Il n'y a rien de mystique dans ce que je vais dire, mais j'ai l'impression que quand on travaille ce genre de pièce, leur suc nous est injecté. Tu vas me dire que c'est une vérité de La Palisse et qu'on pourrait le dire de tous les textes, mais chez Molière ce qui est injecté touche à l'essence même du théâtre. Du billot de bois. Je ne sais pas comment dire.

Peut-être parce que les affects y sont exclusivement au présent. Quand Tartuffe, contre toute vraisemblance, convainc Orgon de son innocence, Orgon ne peut pas échapper à la sensation qu'il a de Tartuffe dans l'instant, Et c'est pareil pour la dispute de Valère et de Mariane : elle a lieu au pire moment, mais ils ne peuvent pas s'y soustraire. C'est ce qui est très théâtral, ce qui a à voir avec la farce, et même avec le clown : ce comique de l'enfermement dans le présent pur. Et cette disponibilité totale au présent de l'événement, c'est aussi ce qui définit l'acteur en jeu, non ? Au bout de toutes ces années, je reste toujours aussi étonnée de voir comment des acteurs sur le plateau peuvent à la fois être totalement immergés dans une rêverie, la rêverie de leur personnage et la rêverie commune qu'est la fiction, et rester d'une réactivité absolue à tous les incidents concrets.

Ce frottement-là est un peu étrange mais s'il n'existait pas on ne pourrait pas jouer. Maria Casarès disait en riant qu'en scène il lui était arrivé cent fois plus d'aventures incroyables que dans la vie... Quand tu me parles de ça, c'est

Prométhée qui me revient. C'était un spectacle assez technologique, il y a eu pas mal de problèmes techniques en représentation. Je me souviens qu'une fois la planche sur laquelle mes partenaires m'attachaient au début de la pièce et qui ensuite se dressait verticalement ne s'est pas levée... Claire appuyait sur le bouton, ça ne bougeait pas. Ça a duré une minute qui nous a paru une éternité. Il y a un instinct de survie dans ces moments-là, tu te dis : Bon, je peux toujours commencer allongé... mais si ça ne se lève pas c'est foutu ! Je reverrai toujours la tête de Claire quand elle appuyait sur cette commande et que la planche ne se levait pas, et au moment où ça a fini par démarrer Philippe pouffant dos au public et me faisant un clin d'oeil complice d'une demi-seconde comme pour me dire : C'est parti ! La difficulté, quand une chose de ce genre arrive, c'est de l'accueillir sans s'effondrer. Souvent on s'en étonne entre nous après : Tu te rends compte de ce qui est arrivé ! Et ça s'est fait ! Il y aurait de quoi faire à raconter ces micro-événements qui peuvent changer l'orientation d'une scène ou d'un spectacle et qu'on récupère pour les intégrer au rôle de la représentation. Et ça continue... C'est très troublant. Quand la machine à rêves est lancée, c'est lancé. Rien ne peut l'arrêter. Le théâtre advient. Quelque chose se fait, et après on se dit : comment ça s'est fait ?

Propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou, avril 2008

Molière ou l'essence du génie comique

Quand nous considérons le dix-septième siècle, je crois que nous sommes souvent victimes d'une illusion d'optique. Nous confondons les différentes époques, nous le jugeons un alors qu'il était multiple, nous le voyons immobile alors qu'il a évolué, comme Alceste, et à peu près de la même manière. Il avait commencé par croire à l'amélioration de l'homme ou du moins à son élévation par les actions conjointes de la raison et de la volonté. [...] Descartes et Corneille voyaient la raison dans les choses. Molière, comme Pascal, ne l'y voit pas. Et comme il est privé du recours à Dieu, il ne conçoit point de vérité derrière l'apparence. Ce qui est vrai c'est l'homme comme il est et ce n'est pas un beau spectacle. Mais cette réalité, cette vérité sans noblesse, aura l'air fausse grâce au subterfuge comique : la raison, exclue du réel, prête sa forme au réel afin d'en dénoncer l'incohérence. En découvrant l'absurdité des actions humaines, on fera croire que le vrai est autre chose que ce qui se passe sous nos yeux. Mais où est-il ? Molière s'indigne, ses raisonneurs parlent, mais la raison n'apparaît que sous le déguisement des choses. La peinture des déformations devient la peinture par la déformation.

Et pourtant Molière aima la sagesse et la raison, Alceste en fait foi. Sa simple et noble idée d'hygiène morale, il eut le grand mérite de la concevoir et de la défendre en dépit de son passé, de son milieu, des malentendus auxquels il s'exposait. Il y avait deux hommes en lui : un bourgeois prudent quoique passionné, raisonnable quoique bousculé, dans les moments de vigueur et de confiance ; un cynique lucide et d'une amertume étouffée dans les moments de fatigue et de désespoir. Mais il n'aimait pas le cynisme, il n'aimait pas le désespoir. Un fond de vigueur lui rendait la souffrance plus intolérable qu'à un autre. Et jamais son jugement ne céda. Cet homme plein d'humeur et d'impatience ne se laissa jamais duper par lui-même. Toutes les fois que nous voulons, en nous changeant nous-mêmes, changer quelque chose dans le monde, toutes les fois que, n'ayant plus rien à perdre, nous parions sur nos passions, toute les fois que nous faisons l'aveugle pour obtenir plus de lumière, Molière nous gêne, nous paralyse, et nous choisissons de dire qu'il nous rapetisse. Mais sa méthode est incomparable pour déceler les faux progrès, les fausses révolutions, pour dénoncer l'attachement à tout prix à soi-même, pour révéler ce qu'il y a d'inchangeable dans l'homme intérieur et dans l'homme social. Je doute que le plus délicat, le plus subtil, arrive à se connaître parfaitement sans le secours de Molière. S'il fallait résumer son enseignement je dirais qu'il enseigne l'art incroyablement difficile de se voir malgré soi. De telles lumières sont bien autre chose, et d'une bien autre qualité que cette morale du juste milieu dont on nous rebat les oreilles. La morale de Molière ne pourrait à aucun titre former un humanisme complet ; mais aucun humanisme jamais ne sera complet sans Molière.

Ramon Fernandez, *Molière ou l'essence du génie comique*, Paris, Grasset, collection Les Cahiers rouges, 2000, pp. 238-241

Repères biographiques

Stéphane Braunschweig

Stéphane Braunschweig est né en 1964. Après des études de philosophie à l'École Normale Supérieure, il rejoint en 1987 l'École du Théâtre national de Chaillot dirigée par Antoine Vitez, où il reçoit une formation théâtrale pendant deux ans. Il fonde alors sa compagnie le Théâtre-Machine avec laquelle il crée ses premiers spectacles.

En 1991, il présente à Gennevilliers *Les Hommes de neige*, trilogie composée de *Woyzeck* de Georg Büchner, *Tambours dans la nuit* de Bertolt Brecht et *Don Juan revient de guerre* d'Ödön von Horvath, et pour laquelle il reçoit le prix de la révélation théâtrale du Syndicat de la critique. La même année, il met en scène *Ajax* de Sophocle (Dijon, Strasbourg, Gennevilliers/ Festival d'Automne) et en 1992 *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov (Orléans, Gennevilliers/ Festival d'Automne, tournées en France et à Moscou).

Stéphane Braunschweig est directeur du Centre dramatique national/Orléans-Loiret-Centre de 1993 à juin 1998.

En 1993, il crée à Dijon, en collaboration avec Giorgio Barberio Corsetti, *Docteur Faustus* d'après Thomas Mann (repris à Rome, Orléans, Berlin, Gennevilliers/ Festival d'Automne, Istanbul) et monte *Le Conte d'hiver* de Shakespeare (Orléans, Strasbourg, Gennevilliers, Edimbourg). Puis il crée en 1994 au Festival d'Avignon *Amphitryon* de Heinrich von Kleist, repris à Orléans, Strasbourg, et à l'Athénée-Louis Jovet en mars 1995 en même temps que *Paradis verrouillé* (deux essais d'après Kleist : *Sur le théâtre de marionnettes* et *Penthésilée*, fragments).

Il crée *Franziska* de Frank Wedekind en décembre 1995 à Orléans, repris à l'Odéon - Théâtre de l'Europe en janvier 1996 puis au Théâtre national de Belgique à Bruxelles, et *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen en décembre de la même année au théâtre de Gennevilliers dans le cadre du Festival d'Automne, spectacle récompensé par le Syndicat de la critique.

En décembre 1997, il crée *Dans la jungle des villes* de Bertolt Brecht à Orléans, repris à Paris au Théâtre national de la Colline et en tournée, notamment au Festival d'Istanbul et à Berlin durant l'hiver et le printemps 1998. Il crée *Le Marchand de Venise* de Shakespeare au Théâtre des Bouffes du Nord en janvier 1999, repris en tournée en France jusqu'en avril 1999.

Il met également en scène plusieurs spectacles de théâtre à l'étranger, notamment *Measure for measure* de Shakespeare en langue anglaise dans le cadre du festival d'Edimbourg en juillet 1997, repris ensuite à Orléans et au théâtre des Amandiers de Nanterre dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, ainsi qu'une version italienne du *Marchand de Venise* pour le Piccolo Teatro de Milan en mars 1999, repris en 2000 à Milan et dans plusieurs villes d'Italie.

En décembre 1999, il met en scène *Woyzeck* de Büchner en langue allemande au Bayerisches Staatsschauspiel de Munich, repris en ouverture de saison au TNS en 2000 puis à Francfort à l'automne 2001.

À l'opéra, il met en scène *Le Chevalier imaginaire* de Philippe Fénelon (1992) au théâtre du Châtelet, *Le Château de*

Barbe-Bleue de Béla Bartók (1993), *Fidelio* de Beethoven (1995) créé au Staatsoper de Berlin et repris au Châtelet, à Jérusalem et à la Fenice de Venise, et *Jenufa*, opéra de Leos Janáček, créé en 1996 et repris au Châtelet en 2003.

En 1995, il crée également *La Rosa de Ariadna*, opéra de Gualtiero Dazzi au festival Musica de Strasbourg (repris à Orléans, Lille, Berlin, Anvers).

En juin 1999, il met en scène *Rigoletto* de Verdi à l'Opéra de la Monnaie de Bruxelles (repris en mars 2000 à l'Opéra de Lausanne et en 2001 à Venise), puis en juillet 1999 *La Flûte enchantée* de Mozart au Festival d'Aix-en-Provence (repris à Lausanne, Padoue, Venise, Bobigny et Rouen durant la saison 1999-2000, ainsi qu'à l'Opéra de Lyon et au Festival d'Aix-en-Provence en 2001 et de nouveau à l'Opéra de Lyon en 2004). Il crée également *L'Affaire Makropoulos* de Leos Janáček en juillet 2000 au Festival d'Aix-en-Provence (repris ensuite à l'opéra national de la Monnaie à Bruxelles), *Elektra* de Richard Strauss à l'Opéra du Rhin en février 2002 (repris à la Monnaie de Bruxelles et à l'opéra de Rouen en mars 2005), puis *Wozzeck* de Alban Berg en juillet 2003 au Festival d'Aix-en-Provence (repris à l'opéra de Lyon en octobre 2003 et à l'Agora de Lisbonne en janvier 2007).

Depuis 2006 et jusqu'en 2010, il met en scène *Le Ring* de Wagner dont les quatre parties ont été et seront présentées dans le cadre d'une co-production entre le Festival d'Aix-en-Provence et le Festival de Pâques de Salzbourg: cette année, il créera *Siegfried*, troisième volet de la tétralogie, les 28 juin, 1er, 4 et 7 juillet à Aix-en-Provence.

Il est directeur du Théâtre National de Strasbourg depuis le 1er juillet 2000. Au TNS, il crée *Prométhée enchaîné* d'Eschyle en février 2001, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py en mars 2001, *La Mouette* d'Anton Tchekhov en novembre 2001, *La Famille Schroffenstein* d'Heinrich von Kleist en octobre 2002, *Gespenster (Les Revenants)* d'Ibsen, en langue allemande, avec les acteurs du Schauspiel de Francfort/Main en janvier 2003, *Le Misanthrope* de Molière en novembre 2003, *Brand* d'Ibsen en février 2005, pour lequel il reçoit le Prix Georges Lerminier du Syndicat de la critique (meilleur spectacle théâtral créé en province). En 2006, il crée *Vêtir ceux qui sont nus* de Luigi Pirandello en janvier (repris en tournée à l'automne et notamment à Gennevilliers en novembre 2006), puis *L'Enfant rêve* de l'auteur israélien Hanokh Levin. En Mars 2007, il crée *Les Trois sœurs* de Tchekhov (en tournée au TNP Villeurbanne, au CDN Thionville/Lorraine et à Paris au Théâtre National de la Colline).

Directeur également de l'École Supérieure d'Art Dramatique du TNS, il y enseigne et dirige plusieurs ateliers, notamment des ateliers de sortie des élèves de 3ème année. Ainsi, en 2001, il crée avec le groupe XXXII *Plaisanteries en un acte*, à partir de courtes pièces d'Anton Tchekhov, puis en 2002, avec le groupe XXXIII, *Tout est bien qui finit bien* de William Shakespeare, et en 2004, *Chastes projets, pulsions d'enfer* à partir de textes de Brecht et Wedekind avec le groupe XXXIV.

Tartuffe de Molière est sa dernière création au TNS avant la fin de son mandat en juin 2008. Julie Brochen lui succède à ce poste, tandis qu'il rejoint le Théâtre de la Colline d'abord en tant qu'artiste associé puis comme directeur à partir de janvier 2010.

Repères biographiques

Jean-Pierre Bagot, Monsieur Loyal

Après avoir débuté le théâtre au lycée Louis-Le-Grand, puis au théâtre de Sartrouville avec Patrice Chéreau, il est engagé au Théâtre national populaire et y reste quatre années. Sa carrière de comédien se partage entre le théâtre, le cinéma et la télévision. Impossible de mentionner tous les spectacles et tous les films dans lesquels Jean-Pierre Bagot a joué, mais parmi les metteurs en scène de théâtre avec qui il a travaillé, citons Michel Dubois, Claude Yersin (*En attendant Godot* de Beckett et dernièrement *Gust* de Achternbush), Patrice Chéreau (*Hamlet* de Shakespeare), Jean-Louis Martinelli (*L'Eglise de Céline*), Bernard Sobel (*Marie de Babel* et *Le Roi Lear* de Shakespeare), Philippe Adrien (*L'Annonce faite à Marie* de Claudel), Jérôme Savary (*Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière et *Mère Courage* de Brecht), Claudia Stavisky (*Comme tu me veux* de Pirandello et *La Locandiera* de Goldoni), Stéphane Braunschweig (*Dans la jungle des villes* de Brecht, *L'Enfant rêve* de Levin, *Les Trois Soeurs* de Tchekhov), Gael Rabas (*Protée* de Claudel), Alain Françon (*Les Huissiers* de Vinaver), Charles Tordjman (*Bruit - Chantier Théâtre ouvert* de F. Bon), Laurent Lafargue (*Othello*, *Songe d'une nuit d'été* et *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare). Au cinéma, il joue notamment dans *Mais où est donc Ornica ?* de Bertrand van Effenterre, *Le Locataire* de Roman Polanski, *Anthracite* de Edouard Niermans, *Un étrange voyage* de Alain Cavalier, *La Petite bande* de Michel Deville, *La Garce* de Christine Pascal, *Zone rouge* et *De guerre lasse* de Robert Enrico, *L'Origine du monde* de Jérôme Enrico, *Bleu comme l'enfer* et *Radio Corbeau* de Yves Boisset, *Les Deux Fragonnards* de Philippe Leguay, *Veraz* de Xavier Castagno, *Une jeunesse violente* de Agnès Merlet, *Elisa* de Jean Becker et dans le dernier film de Nicole Garcia : *Selon Charlie*. Il participe à de nombreux téléfilms sous la direction notamment de Nadine Trintignant, Claude Santelli, Serge Moati, Jacques Ertaud, Ighal Niddam, Christiane Spiero, Yves Boisset, François Luciani, Daniel Vigne, Jacob Berger, Charles Nemes, José Dayan, Marc Rivière, Williams Crepin, Hekki Arekallio et Claude-Michel Rome.

Christophe Brault, Cléante

Formé au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, il a joué pour Myriam Marzouki (*United problems of coup de la main d'oeuvre*, J.C. Massera, Maison de la poésie), Frédéric Maragnani (*Le Cas blanche neige*, H. Barker, Suresnes, CDN Bordeaux ; *Par les routes*, Noëlle Renaude, Théâtre ouvert), Frédéric Fisbach (*L'Illusion comique*, Corneille, Avignon ; *Les Paravents*, Genet, Théâtre de la Colline), Bernard Sobel (*En attendant Godot*, Beckett, Théâtre de Gennevilliers), Stanislas Nordey (*Violences*, Gabily, Théâtre de la Colline), Éric Vigner (*La maison d'Os*, Dubillard, Festival d'Automne), Robert Cantarella (*Du Matin à minuit*, Kaiser, Théâtre de la Colline ; *Hamlet*, Shakespeare, Théâtre de Gennevilliers ; *Sa Maison d'été*, J. Bowles, Théâtre de la Colline ; *Le Renard du Nord*, Noëlle Renaude, Théâtre Ouvert ; *Terres Promises*, R. Fichet, TNB ; *Le Siège de Numance*, Cervantès, Théâtre du Rond Point ; *Récits de Naissance*, Avignon), Noëlle Renaude (*Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux, Avignon), Gérard Desarthe (*Le Cid*, Corneille, MC93), Jean-Pierre Vincent (*Les Deux frères*, Gunthers, Théâtre Ouvert), Aurélia Guillet (*La Maison brûlée*, A. Strindberg, Théâtre National de Strasbourg) et Gilles Bouillon (Iago dans *Othello* de Shakespeare, création au CDR Tours, au théâtre de la Tempête et en tournée dans toute la France). Il fait de nombreuses lectures pour France Culture et Théâtre Ouvert et joue au cinéma dans *Le Couperet* (Costa

Gavras), *Toutes peines Confondues* (Michel Deville), *Lacenaire* (Francis Girod) et *L'Autrichienne* (Pierre Granier-Deferre).

Clément Bresson, Tartuffe

Avant d'intégrer l'École du TNS (groupe XXXVI) en 2004, Clément Bresson obtient un DEUG d'histoire en 2003, suit la formation théâtrale de l'École de la Comédie de Reims et participe à des projets conduits par H. Tillet de Clermont-Tonnerre, B. Jaques-Wajeman et P. Calvario. À l'École du TNS, il suit les enseignements de notamment : Martine Schambacher, Éric Houzelot, Laurence Roy, Jean-Yves Ruf, Stéphane Braunschweig, Anne-Françoise Benhamou, Olivier Ortolani, Annette Tuefferd. Il travaille également avec de nombreux intervenants extérieurs : Marc Proulx, Jean-Christophe Saïs, Georges Gagneré, Christophe Rauck, Jean-François Peyret, Alejandra Rojo, François Verret, Yann-Joël Collin, Éric Louis, Alain Françon. Dans le cadre d'ateliers-spectacles présentés en public, Clément Bresson travaille sous la direction de Thomas Condemine, élève comédien de son groupe (*Richard III* de C. Bene), Yann-Joël Collin et Éric Louis (*TDM3, Théâtre du Mépris 3* de D.-G. Gabily, repris au TNP Villeurbanne), Alain Françon (*Les Enfants du soleil* de M. Gorki, repris au Théâtre de la Colline). En 2006, il fait un doublage pour ARTE, *James Dean, Little Prince, Little Bastard*.

Thomas Condemine, Valère

Avant son entrée à l'École du TNS en 2004 (groupe XXXVI), Thomas Condemine a obtenu un DEUG de droit et a suivi les enseignements du cours Florent. Au théâtre, il joue dans *Grande Vacances* de Joël Dragutin dans une mise en scène de l'auteur (Théâtre 95, 2004), et avec la Cie Que Sera, *Platonov* de Tchekhov et *Roméo et Juliette* de Shakespeare (2002-2003). Au cinéma, il joue sous la direction de F. Favrat dans *Le Rôle de sa vie* (2004). À l'École du TNS, il travaille avec de nombreux intervenants extérieurs dont Marc Proulx, Pawel Miskiewicz, Jean-Christophe Saïs, Georges Gagneré, Christophe Rauck, Jean-François Peyret, Alejandra Rojo, François Verret, Yann-Joël Collin, Éric Louis, Alain Françon et met en scène *L'Échange* de Paul Claudel (2005). Au cours de sa dernière année, il joue dans les ateliers-spectacles de sortie du groupe dirigé par Yann-Joël Collin et Éric Louis (*TDM3, Théâtre du Mépris 3* de D.-G. Gabily, repris au TNP-Villeurbanne) et Alain Françon (*Les Enfants du soleil* de M. Gorki, repris au Théâtre de la Colline) et met en scène un des deux spectacles d'élèves : *Richard III* de Carmelo Bene (2006).

Claude Duparfait, Orgon

Formé à l'École du Théâtre National de Chaillot et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, il travaille au théâtre avec F. Rancillac (*Le Nouveau Menoza* de J. Lenz, *Polyeucte* de Corneille), J.-P. Rossfelder (*Andromaque* de Racine), A.-F. Benhamou et D. Loubaton (*Sallinger* de B.-M. Koltès), J. Nichet (*Le Baladin du*

monde occidental de J. M. Synge, *Silence complice* de D. Keene et la saison dernière *Le Suicidé* de Erdman), B. Sobel (*Vie et mort du Roi Jean* et *Three penny Lear* de Shakespeare, *Les Géants de la montagne* de Pirandello), G. Barberio Corsetti (*Docteur Faustus* d'après T. Mann co-mise en scène de S. Braunschweig) et S. Braunschweig au CDN d'Orléans (*La Cerisaie* de Tchekhov, *Amphitryon* de Kleist, *Peer Gynt* de Ibsen) puis au Théâtre National de Strasbourg, où il rejoint la troupe en 2001 (les rôles de Prométhée dans *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, Tréplev dans *La Mouette* de Tchekhov, Rupert dans *La Famille Schroffenstein* de Kleist, Rose des Vents dans *L'Exaltation du labyrinthe* d'O. Py, Alceste dans *Le Misanthrope* de Molière, Einar dans *Brand* de Ibsen). Dernièrement, il a interprété le roi Edouard II dans la pièce éponyme de C. Marlowe mis en scène par A.-L. Liégeois. Il a mis en scène *Idylle à Oklahoma*, d'après Amerika de Kafka, *Petits drames camiques* d'après des textes de Cami et *Titanica* de S. Harrison. Il a assuré la direction pédagogique de l'Atelier Volant (promotion 1999-2000) du Théâtre de la Cité à Toulouse et a été responsable de plusieurs enseignements pour les élèves comédiens de l'École du TNS. Pour la télévision et le cinéma, il a tourné notamment avec Josée Dayan, Claire Devers, Philippe Bérenger et Didier Le Pêcheur.

Julie Lesages, Mariane

Avant d'intégrer l'École du TNS en 2004 (groupe XXXVI), Julie Lesages suit les formations de l'École Le Samovar de Bagnolet ainsi que du Conservatoire du XVI^e à Paris. Elle travaille régulièrement avec la compagnie Felmur entre 2001 et 2004. Durant sa formation au TNS, elle travaille avec de nombreux intervenants extérieurs dont Marc Proulx, Jean-Christophe Saïs, Georges Gagneré, Christophe Rauck, Jean-François Peyret, Alejandra Rojo, François Verret, Yann-Joël Collin, Éric Louis, Alain Françon. Au cours de sa deuxième année, elle joue dans *Léonce et Léna* de G. Büchner dirigé par Matthieu Roy alors élève metteur en scène du groupe ; *L'Échange* de P. Claudel mis en scène par Thomas Condemine, élève comédien du groupe, et dans *Gaspard* de P. Handke mis en scène par Nicolas Marie, élève régisseur. Pour les ateliers-spectacles de sortie, elle retrouve Thomas Condemine pour *Richard III* de C. Bene puis travaille avec Yann-Joël Collin et Éric Louis (*TDM3, Théâtre du mépris 3* de D.-G. Gably, repris au TNP-Villeurbanne), Alain Françon (*Les Enfants du soleil* de M. Gorki, repris au Théâtre de la Colline). À sa sortie de l'École (juin 2007), elle joue dans *Musée haut-Musée bas*, long métrage réalisé par J.-M. Ribes (novembre 2007), *Iphigénie* carte blanche mise en scène par Thomas Condemine (janvier/février 2008), avec la compagnie théâtre du Fracas (janvier 2008) et participe au projet *Hiroshima mon amour* de M. Duras, dirigé par Christelle Larra (janvier 2008).

Pauline Lorillard, Elmire

Elle intègre l'École du TNS en 2001 (groupe XXXIV) et joue dans deux projets initiés par les élèves metteurs en scène et dramaturge du groupe : *Les Vagues* d'après V. Woolf et *La Fausse suivante* de Marivaux, tous deux mis en scène par Guillaume Vincent, et dans trois autres ateliers-spectacles présentés en public : *Le Roi Lear* de Shakespeare dirigé par Claude Duparfait, *Collapsars* écrit et dirigé par Gildas Milin et *Chastes projets, pulsions d'enfer* d'après des textes de

Brecht et de Wedekind sous la direction de Stéphane Braunschweig. En 2003, elle joue dans le court-métrage *Le Sommeil d'Anna Caire* de Raphaëlle Rio. En 2004, elle participe à la reprise des *Vagues* pour le Festival « Mettre en scène » du TNB. À sa sortie de l'École, elle intègre la troupe du TNS pour la saison 2004/2005 durant laquelle elle jouera Agnès dans *Brand* d'Henrik Ibsen, mis en scène par Stéphane Braunschweig. Elle reprend ensuite *La Fausse suivante* mise en scène par G. Vincent (Théâtre du Peuple de Bussang, Théâtre de la Cité Internationale...). En 2006, elle joue dans *Corées*, une création de Balazs Gera puis dans *L'Objecteur* de Michel Vinaver mis en scène par Claude Yersin. En 2007, elle retrouve S. Braunschweig pour jouer Macha dans *Les Trois Soeurs*, créé en mars 2007 au TNS.

Annie Mercier, Dorine

Annie Mercier joue au théâtre dans une soixantaine de pièces, notamment avec Laurent Gutmann (*Chants d'adieu* et *Nouvelles du plateau S.* de O. Hirata ; *Terre Natale* de D. Keene ; *Légendes de la forêt viennoise* de Ö. von Horvath), Guillaume Vincent (*Nous, les héros*), Christophe Rauck (*Getting Attention* de M. Crimp), Stéphane Fiévet (*Laisse moi te dire une chose* de Rémi de Vos), Claude Duparfait (*Titanica*, de S. Harrison), Charles Tordjman (*Vie de Myriam C.*), Roger Planchon, Philippe Adrien, Régis Santon, Jean Lacornerie, Christian Cheesa, Patrick Collet, François Rancillac, Robert Cantarella, Philippe Minyana, etc. Au cinéma, Annie Mercier travaille avec C. Miller, P. Jolivet, F. Dupeyron, É. Veniard, F. Favrat, M.-P. Osterrieth ou encore M. Fitoussi. À la télévision, elle a participé à une trentaine de réalisations : *Plus tard tu comprendras*, *Un Flic*, *Boulevard du palais*, *Engrenages*, *Père et Maire*, *Maigret*, etc. Elle a également écrit de nombreuses pièces et adaptations pour France Culture et Radio Lausanne, ainsi que des scénarii pour TF1. En 2006, elle reçoit le Prix d'interprétation féminine au festival de la radio Francophone. Enfin, elle est elle-même metteuse en scène (*Abîme aujourd'hui la ville* de François Bon, 2002) et anime régulièrement des stages de formation à l'École du TNS, dans des conservatoires ou au CDN de Thionville.

Sébastien Pouderoux, Damis

Avant d'intégrer l'École du TNS en 2004 (groupe XXXVI), Sébastien Pouderoux obtient une maîtrise Arts du Spectacle à la Sorbonne et suit la formation du Conservatoire de Créteil (2000-2003). À l'École du TNS, il travaille avec plusieurs intervenants extérieurs dont Marc Proulx, Pawel Miskiewicz, Jean-Christophe Saïs, Georges Gagneré, Christophe Rauck, Jean-François Peyret, Alejandra Rojo, Jean-Yves Ruf, Laurence Roy, Martine Schambacher, François Verret, Yann-Joël Collin, Alain Françon. Au cours de sa dernière année, il joue dans Yann- Joël Collin et Éric Louis (*TDM3, Théâtre du Mépris 3* de D.-G. Gabily, repris au TNP-Villeurbanne), Alain Françon (*Les Enfants du soleil* de M. Gorki, repris au Théâtre de la Colline). De 2005 à 2007, il travaille régulièrement au doublage de séries documentaires pour Arte. À sa sortie de l'École en 2007, il joue dans *In Futurum*, une création collective avec des musiciens du CNSM de Paris. Il travaille à nouveau sous la direction de Matthieu Roy dans *Histoire d'amour* de Jean-Luc Lagarce (Théâtre National du Luxembourg) et *Drames de Princesses* d'Elfriede Jelinek (tournée en 2008 à Saran, Le Mans et Reims).

Claire Wauthion, Madame Pernelle

Diplômée de l'INSAS (Bruxelles), Claire Wauthion travaille aussi bien pour le théâtre que pour le cinéma ou la télévision. Sa carrière de comédienne l'amène à jouer au théâtre sous la direction de C. Perton (*Hop la, nous vivons !*, E. Toller, 2007), de Y. Beaunesne (*Dommage qu'elle soit une putain*, J. Ford, 2006 ; *Oncle Vania*, Tchekhov, 2004 ; *La Princesse Maleine*, M. Maeterlinck, 2001...), L. Pelly (*Le Voyage de Monsieur Perrichon*, E. Labiche/E. Martin, 2003), A. Françon (*N°10 / Mais aussi autre chose*, C. Angot, 1999 ; *Les Huissiers* de M. Vinaver, 1998 ; *La Dame de chez Maxime* de Feydeau 1989 ; *Hedda Gabler* de H. Ibsen, 1987 ; *Noises* de E. Corman, 1984...), M. Leiser, J. Lacornerie, B. Murat, L. Fevrier, C. Santelli, A. Ollivier, M. Dubois, C. Colin, S. Seide, J.-L. Hourdin, O. Krejca (*Les Trois Soeurs*, 1972 ; *Le Père de A. Strindberg*, 1983), A. Vitez (*Britannicus* de Racine, *Faust* de Goethe, 1982 ; *Les Burgraves* de V. Hugo, 1978 ; *Pique-nique* de Claretta 1975), A. Brine, H. Ronse, P. Laroche, M. Wijkaert, A. Bourseiller, F. Dunlop, M. Libens, D. Goldby, C. Etienne, F. Latin, A. Radok, V. Garcia. Au cinéma, elle joue notamment dans les réalisations de N. Garcia (*Selon Charlie*, 2005), B. Blier (*Les Acteurs*, 1999), S. Anspach (*Haut les coeurs*, 1998), E. Heumann (*Port Djema*, 1996), C. Klapisch (*Rien du tout*, 1992), J. Davila, A. Delvaux, N. van Brakel, E. de Gregorio, C. Akerman (*Je, tu, elle*, 1973), etc. Pour la télévision, elle tourne, entre autres avec J.-L. Bertuccelli, Louis page (*Une Rebelle dans la famille*, 2005), B. Van Effenterre (*Paris Enquêtes criminelles « L'Ange de la mort »*, 2007).