

# Liquidation

Texte **Imre Kertész**, prix Nobel de Littérature

Mise en scène **Julie Brochen**

**du mar 27 au sam 31 janvier**

mar, ven et sam à 20h30 / mer et jeu à 19h30

**TnBA** Grande salle Vitez – Durée 2h



©Franck Beloncle

---

## **TnBA – Théâtre du Port de la Lune**

Place Renaudel BP7

33032 Bordeaux

Tram C / Arrêt Sainte-Croix

## **Renseignements et location**

**Au TnBA** - Ma > Sa, 13h > 19h

billetterie@tnba.org

**T 05 56 33 36 80**

**www.tnba.org**

## **Contacts :**

**Camille Monmège** / 05 56 33 36 68 / [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) - **Marlène Redon** / 05 56 33 36 62 / [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org)  
**Sabrina Bourg** / 05 56 33 36 83 / [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)



Photos de répétitions © Franck Beloncle

Ce dossier a été réalisé sous la direction de Quentin Bonnell, dans le cadre du séminaire « Médiation avec les publics », par les étudiants en master 1 et 2 Arts du spectacle et audiovisuel, spécialité Arts de la scène, parcours Conception de projets artistiques et culturels de la Faculté des Arts de l'Université de Strasbourg : Marie-Camille Bardet, Miléna Bas, Inès Beroual, Kim Boehler, Déborah Busolini, Stéphane Heiderich, Camille Host, Camille Ichou, Sarah Justin, Amélie Kiefer, Marie Lalise, Alizée Lambert, Noémie Lang, Fanny Mathon, Sarah Moudakkir, Pauline Rade, Ana-Maria Sanchez, Aurélien Sauer, Catherine Silva, Tanya Tapia, Marilyne Tona et Éléonore Zaun.

**Contacts TnBA :**

Camille Monmège - 05 56 33 36 68 - [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) / Marlène Redon - 05 56 33 36 62 - [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org) / Sabrina Bourg - 05 56 33 36 83 - [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)

## Sommaire

<b>À propos d’Imre Kertész.....</b>	<b>5</b>
> Biographie .....	5
> Écrire le totalitarisme .....	7
> Bibliographie .....	12
<b>À propos du Roman Liquidation .....</b>	<b>13</b>
> Résumé.....	13
> Extraits .....	13
<b>Version scénique : du roman au théâtre .....</b>	<b>15</b>
> Le roman comme matière théâtrale .....	15
> Des différences fondamentales .....	15
> La difficulté de mise en scène .....	16
> De nos jours, la version scénique du roman au théâtre.....	17
<b>Liquidation, la représentation.....</b>	<b>18</b>
> Une « déflagration lumineuse », note d’intention de Julie Brochen .....	18
> À la rencontre des comédiens.....	21
> Les costumes .....	27
> La scénographie .....	28
<b>Annexes.....</b>	<b>33</b>
> Équipe artistique .....	34
> Le contexte historique du roman.....	40
> La Hongrie après la seconde guerre mondiale.....	44
> Lexique	

### Contacts TnBA :

3

Camille Monmège - 05 56 33 36 68 - [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) / Marlène Redon - 05 56 33 36 62 - [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org) / Sabrina Bourg - 05 56 33 36 83 - [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)

## Liquidation

D'après le roman d'Imre Kertész

Mise en scène **Julie Brochen**

*Traduit du hongrois* **Natalia Zaremba-Huzsvai** et **Charles Zaremba** • *Scénographie* **Julie Brochen** et **Lorenzo Albani** • *Lumière* **Olivier Oudiou** • *Création musicale et sonore* **Fred Cacheux, Marie Desgranges, Hans Künze** • *Costumes* **Lorenzo Albani** et **Élisabeth Kinderstuth** • *Coiffures et maquillage* **Catherine Nicolas** • *Assistanat à la mise en scène* **Hans Künze** • *Stagiaire à la mise en scène* **Mathilde Delahaye** (élève metteur en scène du Groupe 42 de l'École du TNS)

Avec

\* comédiens de la troupe du TNS

<b>Pascal Bongard</b>	<i>Keserű</i>
<b>Julie Brochen</b>	<i>L'inspecteur, la femme de Keserű, une serveuse</i>
<b>Fred Cacheux*</b>	<i>B.</i>
<b>Marie Desgranges*</b>	<i>Sára</i>
<b>Antoine Hamel*</b>	<i>Ádám</i>
<b>Ivan Hérisson*</b>	<i>Obláth</i>
<b>Hans Künze</b>	<i>Le fils de Keserű</i>
<b>David Martins*</b>	<i>Kürti</i>
<b>Fanny Mentré</b>	<i>Judit</i>
<b>André Pomarat</b>	<i>Le directeur de la maison d'édition, le clochard, le médecin légiste</i>

**Production** Théâtre National de Strasbourg

> *Les décors et les costumes sont réalisés par les ateliers du TNS.*

*L'éditeur Keserű est intimement persuadé que son ami écrivain, dénommé B., qui s'est suicidé, a écrit un ultime roman pour achever son œuvre. Il se lance donc à la recherche de ce manuscrit, en recueillant les témoignages de ceux et surtout celles qui ont été en contact avec lui avant sa mort. Il guette également des indices dans une pièce de théâtre écrite par B., intitulée Liquidation, qui le met en scène lui et tous ceux qu'il interroge. Peu à peu, tel un détective, il recompose la vie de B., à la recherche de ce chef-d'œuvre qui pourrait donner un sens à sa propre vie.*

*Ce texte d'Imre Kertész fait intervenir divers types de langage : théâtre, récit, lettres, pour nous entraîner dans une enquête vertigineuse où l'écriture est intimement mêlée à la vie, où l'on découvre les rapports de fascination, de destruction, de passion et d'amour qui lient les êtres à cette énigme qu'est l'écrivain B. Keserű découvre peu à peu que sa quête est celle de l'origine de l'être, de la création et, peut-être, à travers son œuvre, de l'immortalité.*

**Contacts TnBA :**

4

Camille Monmège - 05 56 33 36 68 - [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) / Marlène Redon - 05 56 33 36 62 - [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org) / Sabrina Bourg - 05 56 33 36 83 - [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)

## À propos d'Imre Kertész

« Je suis le médium de l'esprit d'Auschwitz, Auschwitz parle par moi<sup>1</sup>. » Imre Kertész.

### > Biographie

I. Kertész © David Balicki



Imre Kertész est né le 9 novembre 1929 dans une famille juive et modeste de Budapest. Déporté à l'âge de quinze ans à **Auschwitz-Birkenau**, il est ensuite transféré à **Buchenwald** puis au camp de travail de Zeitz. Libéré en 1945, il retourne en Hongrie où il découvre que toute sa famille a été exterminée. Son expérience des **Camp de concentration** le marque profondément et imprègne toute son œuvre. Il déclare lui-même : « Quand je pense à un nouveau roman, je pense toujours à **Auschwitz-Birkenau** ».

De 1948 à 1951, Kertész écrit des opérettes pour subvenir à ses besoins et

devient journaliste pour *Világosság*. Lorsque ce journal devient l'organe officiel du Parti communiste, il est licencié. Il travaille ensuite dans une usine puis au service presse du Ministère de l'Industrie où il se fait encore une fois renvoyer. Il se consacre alors à la littérature, après la lecture marquante de *L'Étranger* de Camus, traduisant des auteurs de langue allemande tels Hofmannsthal, Freud, Canetti, Nietzsche et Wittgenstein et écrivant des comédies musicales et des pièces de boulevard.

Son premier roman, *Être sans destin* (Actes Sud, coll. « Babel », no 973, 1998), écrit et réécrit pendant quinze ans a paru en 1975 dans l'indifférence générale. Inspiré de sa propre expérience d'enfant déporté, cet ouvrage est un « roman de formation à l'envers » dans lequel un adolescent raconte son existence des camps de concentration de manière atonale et détachée. Toute son œuvre sera ensuite marquée par le sceau d'**Auschwitz-Birkenau**, de la trilogie de « l'être sans destin » (*Être sans destin*, *Le Refus* et *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*) à ses nouvelles, en passant par ses passionnants journaux « de galère » et ses conférences. Persuadé de la nécessité de repenser l'**Holocauste** comme partie intégrante de notre culture, il envisage une culture de l'**Holocauste** fondatrice de nouvelles valeurs éthiques.

<sup>1</sup> . *Journal de galère* (GALYANAPLO, traduit du hongrois par Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo, Éd. Actes Sud Littérature, octobre 2010, p. 32.

Son œuvre examine la possibilité de pensée individuelle et de vie dans une époque où les hommes dépendent du pouvoir politique. Il développe alors une théorie à propos de l'impact du totalitarisme sur l'identification de l'individu : l'homme fonctionnel.

Prix Nobel de littérature en 2002, il explique dans son discours de réception les tenants

de sa découverte, moteur de l'ensemble de son œuvre par la suite :

*« J'ai dit un jour que pour moi, ce qu'on appelle le socialisme avait la même signification que pour Marcel Proust avec la madeleine qui, trempée dans le thé, avait ressuscité en lui les saveurs du temps passé. Après la défaite de la révolution de 1956, j'ai décidé, essentiellement pour des raisons linguistiques, de rester en Hongrie. Ainsi j'ai pu observer, non plus en tant qu'enfant, mais avec ma tête d'adulte, le fonctionnement d'une dictature. J'ai vu comment un peuple est amené à nier ses idéaux, j'ai vu les débuts de l'adaptation, les gestes prudents, j'ai compris que l'espoir était un instrument du mal et que l'impératif catégorique de Kant, l'éthique, n'étaient que les valets dociles de la subsistance. »*

Aujourd'hui, atteint de la maladie de Parkinson, il a dû renoncer en 2013 à son choix de vivre à Berlin où il s'était fixé en 2002. Quand on lui demande quel bilan il fait de sa vie et quels sont ses projets, Imre Kertész déclare

*« J'ai eu une vie merveilleuse. D'abord j'ai été détenu à **Auschwitz-Birkenau**, ensuite j'ai reçu la plus haute des distinctions civiles allemandes, c'est amusant et incompréhensible. Mais, puis-je être complètement sincère et honnête ? C'est assez. J'ai tout eu, tout ce que je voulais. Je crois que je ne veux plus écrire. Je mets encore un peu d'ordre dans mes journaux intimes, cela m'amuse. Mais quand je pense à ces nuits... Il y a un mot qui se dit Amour. Avec ce mot-là je voudrais commencer quelque chose de nouveau. Mais comment pourrai-je écrire ? Mes mains ne veulent plus. Je suis très fatigué<sup>2</sup>. »*

---

<sup>2</sup>. « J'étais un clown de l'Holocauste », entretien avec Imre Kertész, in *Die Zeit*, 11 Septembre 2013.

Traduction de Caroline Strauch (inédit).



## > Écrire le totalitarisme

### Le devoir de mémoire

C'

est à Berlin qu'Imre Kertész trouve sa vocation littéraire. Il a commencé à être lu à l'étranger après avoir été traduit en allemand, d'où son sentiment de reconnaissance à l'égard de cette langue.

Depuis son premier roman, Imre Kertész n'a eu de cesse de décrire, grâce aux outils de la fiction, son expérience du totalitarisme. Qu'il s'agisse du système concentrationnaire nazi, ou des dictatures hongroises. L'expérience qu'il a vécu à **Auschwitz-Birkenau**, puis à **Buchenwald** où il fut déporté en 1944, lui vaut d'être l'auteur d'une œuvre faisant partie intégrante de la littérature de la **Shoah**, et de devenir un important protagoniste du devoir de mémoire. Y consacrant l'intégralité de son travail d'écrivain, participant à de nombreuses conférences, il obtient le prix Nobel de littérature en 2002 « *uniquement parce que l'on voulait honorer la littérature de témoignage* » confie-t-il avec une certaine amertume au journal *Die Zeit* au cours d'un entretien daté du 11 septembre 2013. En effet, au cours de la dernière décennie, son regard sur ce qu'il a accompli en tant qu'activiste du devoir de mémoire n'est plus le même, au point qu'il se décrit comme « *un clown de l'Holocauste* ». « *Je suis devenu une "société anonyme", une marque. La marque Kertész* » déclare-t-il lors du même entretien. Aujourd'hui, il dénonce l'industrie qui s'est formée autour de la **Shoah** et du devoir de mémoire.

Dans *Liquidation*, le poids de l'expérience des camps de concentration qui pèse sur l'écrivain Bé agit comme une gangrène sur son entourage. Particulièrement sur Keserű qui en fait le motif de sa quête identitaire, mais également sur Judit. Elle décrit ainsi une visite à **Auschwitz-Birkenau** :

*« Nous sommes enfin arrivés quelque part et nous sommes entrés dans un hall qui, avec ses guichets, rappelait un pavillon d'accueil de grande station balnéaire. Il y avait partout des prospectus rédigés dans toutes les langues. Des informations sur les tarifs de groupe, etc. À travers la baie vitrée du fond, on voyait, comme une promesse, les baraquements de pierre gris. Des flots de visiteurs se déversaient dans les rues étroites. Des femmes, des hommes, des enfants. Un soleil blafard brillait derrière un voile de nuages. On a acheté les billets d'entrée. Petit à petit, j'étais envahie par le pressentiment d'une entreprise ratée. [...] J'étais obsédée par l'idée saugrenue de marcher dans un musée en plein air. Je m'attendais à voir surgir des figurants en tenue rayée. J'ai vu les chaussures, les valises, les montagnes de cheveux soigneusement exposés comme des objets de musée, et je n'ai pas réussi à établir une relation intime avec ces choses, à les considérer comme mes propres chaussures, mes propres valises, mes propres cheveux. J'étais bousculée par les visiteurs, parfois l'un ou l'autre de mes collègues surgissait et m'interpellait. Quelqu'un a demandé si on pouvait fumer<sup>3</sup>. »*

---

<sup>3</sup>. Extrait de *Liquidation*, Éditions Actes Sud, 2003, p.115-117.

Lors d'un entretien réalisé par le magazine *Psychologies* en janvier 2012, Imre Kertész se référait au « syndrome de l'**Holocauste** » identifié par la psychologue Teréz Virag. Le fait que les survivants des **Camp de concentration** transmettent à leurs enfants, et aux enfants de leurs enfants une part de leur traumatisme.

« Elle avait découvert que la violence psychologique subie par les survivants de l'**Holocauste** a été le point de départ des problèmes d'identité de leur descendance. » déclare Kertész.

À cette question de l'héritage du traumatisme, Kertész répond à la fin du livre par le dialogue entre Judit et Ádám, et la volonté de ce dernier à ce que ce ne soit pas un juif, c'est à dire une personne sur qui pèse le traumatisme de l'**Holocauste**, qui apprenne leur judéité à leurs enfants. Cette vision des choses rejoint en quelque sorte le point de vue de Simone Veil, également survivante d'**Auschwitz-Birkenau** et présidente d'honneur de la Fondation pour la mémoire de la **Shoah**. Dans un entretien pour le journal *L'Express* du 15 février 2008, elle déclarait :

*« Cette mémoire est beaucoup trop lourde à porter. Nous-mêmes, anciens déportés, avons eu beaucoup de difficultés, après la guerre, à parler de ce que nous avons vécu, même avec nos proches. Et, aujourd'hui encore, nous essayons d'épargner nos enfants et nos petits-enfants. »*

### **L'homme fonctionnel**

*Les histoires ont déjà toutes été racontées. Cela vous paraît peut-être étrange. Mais tout mon travail tourne autour de l'homme fonctionnel du XX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>.*

Imre Kertész développe cette idée alors qu'il cherche à comprendre les actions des hommes. «Le totalitarisme change les hommes<sup>5</sup> », leur comportement, leur personnalité, jusqu'à les faire oublier qui ils sont vraiment.

L'homme fonctionnel est en quelque sorte absorbé dans un **Régime totalitaire**. Il troque sa réalité, son expérience de la vie, pour sa fonction au sein de cette société. « La vie de l'individu n'est que le symbole d'une vie comparable à la sienne, prédéterminée, où il n'a plus qu'à occuper la place qui lui est assignée. » dit-il dans son livre *Journal de galère*. Les individus se retrouvent dépossédés de leur existence, car ils n'ont d'identité que par la place qu'ils occupent dans la société, et ce, contre leurs dispositions naturelles. Vivre ses propres expériences devient comme une contrainte, trop sujette au hasard de la vie, à l'inconnu, à l'incompréhensible. La société totalitaire apporte aux individus ce cadre rassurant leur permettant d'occuper une fonction bien précise et utile au système, les détournant de leur propre existence en tant qu'êtres à part entière.

« La réalité de l'homme fonctionnel est une réalité apparente, une vie qui remplace la vie, une fonction qui le remplace lui-même<sup>6</sup>. »

<sup>4</sup>. « J'étais un clown de l'Holocauste », *op. cit.*

<sup>5</sup>. *Ibid.*



Cette relation est basée sur une croyance presque religieuse de l'individu en la société, car dès lors que cette croyance s'estompe, il va chercher à s'en détacher, et donc déséquilibrer l'organisation sociale. Imre Kertész compare d'ailleurs ce combat de l'homme, reprenant en main son existence face au totalitarisme, à un combat contre Dieu.

Cependant, sa pensée concernant le système concentrationnaire est parfois déroutante, notamment quand il dit que « les camps, ce n'était pas l'enfer<sup>7</sup>. », avec l'idée qu'il existait une certaine forme de bonheur au sein des camps :

« Quand nous ressentions la chaleur d'un rayon de soleil, lorsqu'une aube magnifique se levait sur le camp...C'était un bonheur végétatif : obtenir la permission de rester allongé, ne pas être battu, avoir la permission de manger, ne pas se sentir affamé, être saisi par le souvenir d'une belle journée à la maison...À chaque fois que ce système, fondé sur la destruction de l'individu, marquait une pause, je ressentais du bonheur<sup>8</sup>. »

Voici un bel exemple de l'emprise que peut avoir un **Régime totalitaire** sur l'homme fonctionnel, modifiant sa perception du bien-être. Il dit d'ailleurs avoir retrouvé un peu cette idée du « bonheur qui naît de la souffrance<sup>9</sup> » dans la littérature de Camus.

À l'origine, ce concept d'homme fonctionnel s'est plus ou moins imposé à Imre Kertész, comme une évidence l'ayant poussé à écrire. « Je n'ai jamais voulu être un grand écrivain, j'ai simplement toujours cherché à comprendre pourquoi les hommes sont ainsi<sup>10</sup>. », dit-il en précisant que son but n'était pas de faire de la littérature, mais bien de développer sa découverte.

### **La langue atonale d'Imre Kertész**

*« La langue est limitée, par sa propre nature. Et cette limite est infranchissable. Celui qui veut vraiment dire ce qui s'est passé à **Auschwitz-Birkenau**, on ne le comprendra pas. Et il risque, de plus, de tronquer l'histoire. [...] Mais écrire un roman réaliste sur **Auschwitz-Birkenau** me semble impossible et je souhaite que cela ne devienne jamais un genre littéraire. »*

**Imre Kertész l<sup>11</sup>**

---

<sup>6</sup>. *Ibid.*

<sup>7</sup>. « Après Auschwitz, on ne peut écrire que de la fiction », entretien avec Imre Kertész, par François Busnel, in *L'Express*, 01/04/2005.

<sup>8</sup>. « Après Auschwitz, on ne peut écrire que de la fiction », *op. cit.*

<sup>9</sup>. *Ibid.*

<sup>10</sup>. « J'étais un clown de l'Holocauste », *op. cit.*

<sup>11</sup>. Extrait de « Après Auschwitz, on ne peut écrire que de la fiction », *op. cit.*



atonalité est un terme que l'on retrouve en général dans le contexte musical, elle est définie par une écriture musicale contemporaine liée à l'abandon des règles de l'harmonie des tonalités classiques en utilisant tout les degrés de la gamme. Kertész reprend cette idée d'un point de vue littéraire.

Pour Imre Kertész, après le cataclysme de la **Shoah**<sup>12</sup>, la langue ne peut plus rester telle qu'on la connaît et doit devenir atonale : l'écrivain explique que « *la langue, telle que nous l'avons héritée d'une culture ancienne, est tout simplement incapable de représenter les processus réels, les concepts autrefois simples*<sup>12</sup>. » Dans un monde au sein duquel les valeurs morales ont été irrémédiablement bouleversées, il est devenu impossible pour Kertész d'écrire avec la langue traditionnelle puisque celle-ci ne se prête pas à l'évocation d'**Auschwitz-Birkenau** : « vous savez bien vous aussi que dans certaines circonstances, pour employer une image : à certaines températures, les mots perdent leur consistance, leur contenu, leur signification, tout simplement, ils s'anéantissent, si bien qu'à l'état gazeux, seuls les actes, les actes nus font preuve d'un certain penchant pour la solidité<sup>13</sup> ». Pour dire **Auschwitz-Birkenau**, l'écrivain invente une autre langue, dont le dessein est de transcrire par le style le caractère incertain, vacillant et flou des valeurs morales issues du nazisme. Ainsi, Imre Kertész crée une écriture bégayante et souvent anormalement monotone qui transparaît surtout dans son roman *Être sans destin*.

#### L'influence du dodécaphonisme de Schönberg

*Journal de galère* retrace sur une durée de trente ans – 1961-1991 – les observations et les pensées philosophiques qui ont traversé Imre Kertész lors de la création de ses premières œuvres. Il y livre certaines explications qui concernent à la fois sa poétique et sa technique littéraires. L'écrivain explique qu'il transpose à son écriture la technique utilisée par le compositeur Arnold Schönberg pour éviter toute tonalité. Schönberg a en effet imaginé une technique pour donner strictement la même importance à chacune des douze notes de la gamme chromatique (une échelle musicale composée de douze degrés), et donc supprimer toute tonalité puisque les notes sont toutes placées sur le même plan : cette technique se nomme le dodécaphonisme. Imre Kertész reproduit cette technique sur le plan littéraire afin de créer une œuvre atonale.

*« Je vois à nouveau clairement que mon roman utilise la technique de la composition dodécaphonique, c'est-à-dire sérielle, et donc intégrée. Les personnages deviennent des motifs thématiques qui apparaissent dans la structure d'une totalité extérieure au roman ; la Structure nivelle chacun des thèmes, elle efface toute profondeur apparente, les "développements" et variations des thèmes étant au service exclusif du principe directeur de*

---

<sup>12</sup> .Extrait de *Eurêka !*, discours prononcé par Imre Kertész au moment de la réception du Prix Nobel de Littérature en 2002.

Lien : [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2002/kertes-lecture-f.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2002/kertes-lecture-f.html)

<sup>13</sup> . Extrait de *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, traduit du hongrois par Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo, Éd. Actes Sud Littérature, hors collection, Janvier 1995, p. 59.

*la composition : l'absence de destin. [...] Cela voudrait dire qu'au lieu de "représenter", l'œuvre deviendrait ce qu'elle représente : la structure extérieure se transformerait en structure esthétique, les lois sociales en principes romanesques. [...] Par conséquent, le roman sera caractérisé par un certain manque, le manque de "plénitude de la vie" qu'exigent les esthètes, manque qui correspond d'ailleurs parfaitement à cette époque mutilante<sup>14</sup>. »*

Kertész recherche ici la « réalité supérieure », une union du discours documentaire et littéraire, avec le métadiscours. Cette triade révèle la « réalité supérieure ». Les événements décrits sont aussi vécus, ce qui rend le récit littéraire ou de fiction profondément ancré dans la réalité vécue. Cette dernière est d'ailleurs son propre sujet de réflexion, et elle doit être interprétée via un médium esthétique pour atteindre le niveau supérieur de réalité.

### Des difficultés de traduction

Cette langue atonale est surtout perceptible en hongrois, la langue d'écriture de Kertész. Retranscrire dans d'autres langues ce style volontairement plat et défaillant constitue un véritable défi pour les traducteurs d'Imre Kertész puisqu'au sein de son écriture se superposent la langue hongroise traditionnelle – la langue d'enfance de l'écrivain – et la langue voulue objective et réaliste des **Régime totalitaire s**. Le style particulier d'Imre Kertész n'apparaît donc pas de façon aussi saisissable et évidente en français qu'en hongrois. Les traducteurs ont néanmoins cherché à rendre en français cette écriture syntaxiquement et grammaticalement correcte en hongrois, mais désagréable à l'oreille – à l'image des faits relatés par l'écrivain. Lors du colloque « Imre Kertész, Éthique du récit et forme d'existence », les traducteurs de l'écrivain expliquaient qu'ils ont notamment décidé de ne pas systématiquement respecter la concordance des temps afin de rendre les phrases « bancales ». La langue hongroise permet une grande liberté dans l'ordonnancement des mots d'une phrase, ce qui n'est pas le cas en français ; il fallait donc rendre compte autrement de cette singularité littéraire.

---

<sup>14</sup>. Extrait de *Journal de galère (GALYANAPLO)*, *op. cit.*, p. 27-28.

## > Bibliographie

L'œuvre d'Imre Kertész est publiée aux éditions Actes Sud dans les traductions de Natalia Zaremba-Huszuai et Charles Zaremba :

*Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, 1995 ; rééd. coll. « Babel », n° 609, 2003.

*Être sans destin*, 1998 ; rééd. coll. « Babel », n° 973, 2009. *Être sans destin : le livre du film*, 2005.

*Un autre : chronique d'une métamorphose*, 1999 ; rééd. coll. « Babel », n° 861, 2008.

*Le Refus*, 2001 ; rééd. coll. « Babel », n° 763, 2006.

*Le Chercheur de traces*, 2003.

*Liquidation*, 2004 ; rééd. coll. « Babel », n° 707, 2005.

*Le Drapeau anglais*, suivi de *Le Chercheur de traces* et de *Procès-verbal*, 2005 ; rééd. coll. « Babel », n° 1098, 2012.

*Roman policier*, 2006 ; rééd. coll. « Babel », n° 918, 2008.

*Dossier K.*, 2008.

*L'Holocauste comme culture*, 2009.

*Journal de galère*, 2010.

*Sauvegarde* (Journal de 2001-2003), 2012.

*L'Ultime auberge* (Journal de 2003-2009), à paraître en 2014.



Photo des répétitions © Franck Beloncle

## À propos du Roman *Liquidation*

### > Résumé

L'éditeur Keserű est intimement persuadé que son ami écrivain, dénommé Bé, qui s'est suicidé, a écrit un ultime roman pour achever son œuvre. Il se lance donc à la recherche de ce manuscrit, en recueillant les témoignages de ceux et surtout celles qui ont été en contact avec lui avant sa mort. Il guette également des indices dans une pièce de théâtre écrite par Bé, intitulée *Liquidation*, qui le met en scène lui et tous ceux qu'il interroge. Peu à peu, tel un détective, il recompose la vie de Bé, à la recherche de ce chef-d'œuvre qui pourrait donner un sens à sa propre vie. Dans cette enquête vertigineuse où l'écriture est intimement mêlée à la vie, où l'on découvre les rapports de fascination, de destruction, de passion et d'amour qui lient les êtres à cette énigme qu'est l'écrivain Bé., Keserű découvre peu à peu que sa quête est celle de l'origine de l'être, de la création et, peut-être, à travers son œuvre, de l'immortalité.

Dans ce roman, différentes temporalités et mode de langages s'entremêlent. Les récits de Keserű s'effacent pour laisser place à des fragments ressurgissant du passé sous forme de lettres, de manuscrits incomplets ou de souvenirs. Les fragments de différentes natures se multiplient et s'enchevêtrent (théâtre, lettres, récits à la 1<sup>re</sup> ou à la 3<sup>e</sup> personne, etc.). Ce qui, ajouté aux changements de narrateurs et donc de points de vue, participe à brouiller la frontière entre réalité et fiction et vient questionner l'écriture au sens large du terme.

### > Extraits

#### *Fragments dramatiques*

Avant de mourir, l'écrivain Bé a écrit une pièce de théâtre elle aussi nommée *Liquidation* qui met en scène les différents personnages du roman éponyme. Dans le roman, on retrouve à plusieurs reprises des extraits de cette pièce.

*« Bureau sinistre dans une maison d'édition sinistre. Murs défraîchis, bibliothèques branlantes avec des lacunes béantes entre les livres, poussière, impression d'abandon ; aucune trace de déménagement, pourtant une morne impression de provisoire pèse sur toutes les choses. Dans la pièce se trouve quatre bureaux, autant de postes de travail. Dessus sont posées des machines à écrire, l'une ou l'autre recouverte d'une housse, des piles de livres, de manuscrits, de dossiers. Les fenêtres donnent sur la cour. A l'arrière, une porte donne sur le couloir. Quelque part au loin, luminosité de fin de matinée ; à l'intérieur, dans le bureau sinistre, éclairage artificiel sinistre.*

*Dans la pièce se trouve Kürti, sa femme Sára et Obláth. Ils sont assis, silencieux et indifférents comme dans une salle d'attente, autour d'un bureau qui s'avèrera être celui de Keserű.*

**Kürti.** Je n'ai que de la haine. Du dégoût. J'ai envie de vomir. Cette maison. Un ancien palais, au cas où vous l'ignoriez. Ces escaliers. Cette pièce tout ça.

**Obláth (à Sára).** Tu comprends de quoi il parle, toi ?

**Sára.** Il s'ennuie.

**Obláth.** Moi aussi je m'ennuie. Et toi aussi.

**Sára.** Mais, lui, il s'ennuie radicalement. C'est son seul radicalisme aujourd'hui. C'est tout ce qui lui reste des temps héroïques. L'ennui. Il l'emporte partout avec lui comme un roquet hargneux qu'il lâche de temps en temps sur les gens.

### Récit à la 1re personne

« Je me le suis longtemps demandé moi-même. Les circonstances expliquent beaucoup de choses. Comment aurais-je pu raconter l'histoire de B. à un policier ? [...] J'étais assis dans un bureau étouffant éclairé par des ampoules nues ; j'avais en face de moi un regard indifférent, officiel, lunettes, cheveux ternes, regard terne ; quand je suis entré, il m'a tendu la main, elle était moite. De quelle manière aurais-je pu lui raconter l'histoire de B. ? Objectivement ? Dramatiquement ? Ou en style procès-verbal, pour ainsi dire ? » (p. 32.)

### Récit omniscient

« Keserú ôta ses lunettes et contempla, immobile, les grains de poussière et les particules de détritrus danser tels des microbes virulents leur ronde répugnante dans les rayons du soleil de l'après-midi qui filtraient par la fenêtre. Comme chaque fois qu'il lisait la pièce, il avait l'impression d'avoir été floué et dépouillé. » (p. 123)

### Lettre

« *C'est fini, Sára. C'est fini. Je sais le mal que je te fais. Mais c'est fini, fini. Je suis peut-être sous l'effet de la morphine en écrivant ces lignes Mais je suis conscient. Je n'ai jamais été*

*aussi lucide. Je jette de la lumière, je suis mon propre flambeau.*

*Ne crois pas que je n'aie pas de regrets. Finis, nos long après-midi qui se perdaient dans le crépuscule. » (p. 76-78)*

**Notes manuscrites** « Mourir est facile la vie est un vaste camp de concentration institué par Dieu sur la terre pour les hommes et que l'homme a développé en camp d'extermination de l'homme Se suicider revient à tromper les gardiens s'évader c'est désertier se moquer en douce de ceux qui sont restés Dans ce grand camp qu'est la vie dans ce monde cruel de vies suspendues bloquées immobilisées où nous vieillissons sans que le temps passe... là j'ai appris que la révolte c'est rester en vie [...]. » (p. 60)

## Version scénique : du roman au théâtre

### > Le roman comme matière théâtrale

**D**e nombreux metteurs en scène décident aujourd'hui d'abandonner les écritures théâtrales pour s'intéresser à celles du roman. En effet, depuis quelques années déjà, beaucoup d'adaptations investissent les planches. Effet de mode ? Envie d'autre chose ? Une écriture théâtrale traduisant un manque ? Volonté de relever un défi ?

À travers les différentes mises en scène qui voient le jour, toutes ces questions deviennent légitimes et nous poussent aujourd'hui à nous interroger et, à étudier ce qui sépare et ce qui rapproche ces deux écritures distinctes.

### > Des différences fondamentales

**L**e théâtre et le roman ont en commun l'écriture ; seulement l'un est vécu de façon personnelle, le roman, et l'autre est représenté de façon collective, le théâtre. En effet, le roman est un livre que nous lisons pour soi, pour vivre une histoire. La majorité des personnes se retrouvent seules face à leur livre. En revanche une pièce de théâtre, qui peut comme le roman, être lue de manière isolée, est avant tout destinée à être jouée par un ou plusieurs acteurs et à être vue par un public. Ainsi, pour que le texte de théâtre existe dans son intégralité, il faut nécessairement deux personnes : un comédien et un spectateur.

De ce fait, leurs écritures ne sont pas les mêmes ; le théâtre fonctionne par répliques, le discours est à l'actif, les paroles sont mises en action, et sont adressées ; les didascalies quant à elles, ne sont pas connues du public et servent à indiquer au metteur en scène et aux comédiens, le décor, le positionnement des personnages et leurs traits de caractères. Alors que le roman est écrit à partir du discours apporté, un narrateur raconte l'histoire, son point de vue peut être omniscient (il sait tout des personnages), interne (la vision d'un seul personnage) ou externe (son opinion est neutre). La description de l'histoire et de son environnement est infinie, elle n'est pas soumise aux règles de représentation, c'est au lecteur de s'imaginer le décor et les personnages.

Par conséquent, le temps du théâtre est le présent, il se déroule au même instant ce qui est dit et ce que nous recevons. Au contraire, le roman n'a pas cette notion de simultanéité entre ce qui a été écrit et ce qui est lu, ce sont deux temps différents. « *Plus généralement, le théâtre est le domaine du faire (ou du dire qu'on fait, c'est-à-dire le domaine du vouloir) tandis que le roman est celui de la mémoire, de l'avoir fait [...]* »<sup>15</sup> Le théâtre est donc lié au temps de la représentation, tandis que le roman est un temps plus personnel, celui qu'on accepte de lui accorder.

---

<sup>15</sup>. Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, 1991, p. 719.



## > La difficulté de mise en scène

Ces différences de styles, direct, indirect, actif, passif, sont la difficulté majeure de l'adaptation. Il faut être le plus juste possible pour essayer de ne pas trahir l'œuvre et lui être fidèle. Fred Cacheux, comédien dans *Liquidation*, exprime cette difficulté : « *Ce qu'oblige à faire l'adaptation d'un roman au théâtre, c'est définir ou redéfinir les médias. Qu'est-ce que cela provoque de parler à la première personne dans un roman et sur un plateau de théâtre ? Quelles sont les différences entre le lecteur dans le cadre de la lecture et le spectateur dans le cadre du théâtre ? Plusieurs définitions sont possibles, mais nous sommes obligés d'y réfléchir. Quand on change de perspective, on se rend compte qu'on n'agit pas les mêmes signes, il faut alors prendre d'autres chemins, et donc s'adapter*<sup>16</sup>. »

Il semble donc plus facile de retranscrire une pièce de théâtre en roman, l'écriture est plus libre, alors que l'inverse demande plus d'accommodation. En effet, comment retranscrire au théâtre une narration omnisciente ou interne ? Comme le disait Antoine Vitez, l'adaptation va bien au-delà de la simple retransmission : « *Une adaptation cela consiste généralement à isoler les dialogues pour faire apparaître par soustraction la pièce de théâtre qui se trouverait plus ou moins cachée derrière cette indication de scène trop longue qu'est le texte romanesque. C'est une conception extrêmement naïve*<sup>17</sup> ». Ainsi, extraire les dialogues n'est pas suffisant, ce serait presque « trop facile ». Vitez sousentend que d'autres procédés doivent être employés pour adapter au mieux et le plus fidèlement une œuvre romanesque au théâtre. Dans la continuité de la pensée d'Antoine Vitez, Fred Cacheux prétend que « *ce que l'on doit faire, ce n'est pas tordre le cou à une œuvre pour l'amener chez soi dans le théâtre, mais au contraire, chercher à faire un pas en avant et retrouver par le biais du théâtre, les sensations, les ambiguïtés, les paradoxes qu'on a dans la lecture à voix basse*<sup>19</sup>. » Plusieurs solutions peuvent alors être apportées, celles d'un personnage externe aux scènes qui parlerait seulement en aparté au public, ou le recours à une voix-off, ou encore, un texte projeté sur un écran.

Cette question, c'est au XIX<sup>e</sup> que les dramaturges l'ont amorcée. Dès la Révolution française, le I<sup>er</sup> et II<sup>nd</sup> Empire, les dramaturges ont commencé à glaner leurs idées, en reprenant les actions et les intrigues, dans les romans de l'époque (notamment le roman noir<sup>18</sup>). De la sorte, Pixierécourt, dramaturge français de la fin du XVIII<sup>e</sup> et début XIX<sup>e</sup> siècle, puisa bon nombre de sujets de drames dans les romans de Ducray-Duminil<sup>19</sup>. La tendance de l'époque étant à l'abondance de péripéties dans l'intrigue théâtrale, instaura alors une esthétique du spectaculaire. Seulement, l'adaptation du roman au théâtre était souvent plate, puisque des parties entières de roman se trouvaient dans les didascalies.

---

<sup>16</sup> . « Nous traversons une multitude de forme du langage », entretien avec Fred Cacheux, comédien jouant Bé dans *Liquidation*, le 21 octobre 2013.

<sup>17</sup> . *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, op. cit.*, p. 719 19. « Nous traversons une multitude de forme du langage », *op. cit.*

<sup>18</sup> . Appartient à la catégorie des romans policiers.

<sup>19</sup> . Romancier français ayant vécu entre 1761 et 1819.

C'est donc sous l'influence du théâtre naturaliste (fin XIX<sup>e</sup>), que le roman a remis réellement en question l'écriture théâtrale. Les dramaturges désiraient « en finir avec les conventions et les artifices d'un théâtre de plus en plus coupé de la vie<sup>20</sup>[...] ». Cette évolution s'est faite notamment par la précision de l'écriture des didascalies, qui enclenche alors une nouvelle mise en scène et un nouveau jeu d'acteur, plus proche de la réalité. Deux grands penseurs du théâtre, André Antoine (France) et Constantin Stanislavski (Russie) ont été les entrepreneurs de cette révolution.

Depuis 1950, le roman et le théâtre sont entrés en crise, leurs codes ont sans cesse été remis en question. Il ne s'agit plus désormais d'écrire des histoires selon un schéma classique. Ainsi, l'unité d'action, de lieu et de temps sont oubliées. Les personnages sont éclatés, ne correspondant plus forcément à la réalité. Le théâtre contemporain s'inscrit dans une esthétique de l'écriture fragmentée, une écriture plus décousue, où le découpage en scène est oublié au profit de tableaux, de fragments...

Samuel Beckett, avec sa pièce *En attendant Godot*, nous a prouvé que l'on pouvait écrire du théâtre sans forcément raconter une histoire.

Le roman évolue lui aussi, les récits sont moins linéaires et plus explosés (comme la notion de temporalité assez floue dans *Liquidation*, passant d'un espace-temps à un autre), mais il laisse toujours une grande place à l'imaginaire du lecteur. À la différence, le théâtre est écrit pour être joué et est, en quelques sortes, contraint par les limites de la représentation. Une dramaturge comme Sarah Kane ne se souciera guère de ces règles de représentation, au point de notifier dans les didascalies de *Purifiés*, que des personnages se font réellement manger par des rats sur scène (ce qui est impossible à reproduire de façon concrète sur un plateau).

### > De nos jours, la version scénique du roman au théâtre

**L**

e roman, qui n'est pas écrit avec cette idée du temps de la représentation a donc moins de contraintes dans ce qu'il veut raconter. C'est d'ailleurs peut-être ce qui séduit aujourd'hui les metteurs en scène dans l'adaptation d'un roman à la scène.

En 2010, Jean Bellorini et la Compagnie Air de lune ont mis en scène *Tempête sous un Crâne*, une adaptation des *Misérables* de Victor Hugo. Dans sa note d'intention, le metteur en scène insiste sur le fait que c'est une adaptation et précise qu'aucune réécriture n'a été faite, tout est construit à partir des textes originaux de l'œuvre d'Hugo. L'enjeu pour le metteur en scène et la compagnie était de garder tout autant les moments de narration que les moments descriptifs, permettant ainsi au spectateur (lecteur) de faire vivre le décor et de se représenter à sa manière les multitudes de lieu du roman.

Dans la version scénique de *Liquidation*, « Julie Brochen a réalisé un travail de montage tout en conservant les principales parties et l'évolution de l'action. À l'intérieur de ces différentes parties, des petits amendements nécessaires ont été faits parce qu'au théâtre, la rythmique et la dramaturgie

---

<sup>20</sup>. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, op. cit.*, p. 719

sont différentes. Pour être à la hauteur du roman, lorsqu'on l'adapte au théâtre, il faut lui faire des infidélités<sup>21</sup> », tout en restant fidèle à l'histoire.

## Liquidation, la représentation

### > Une « déflagration lumineuse », note d'intention de Julie Brochen



Julie Brochen en répétition au TNS © Franck Beloncle

**E**n 2002, j'ai eu la chance d'entendre à Toulouse une « conférence » que donnait Imre Kertész sur son écriture... J'en suis sortie avec l'impression que je venais de rencontrer un homme qui serait très important dans ma vie, sans que je puisse dire pourquoi. J'éprouvais le besoin que cette parole que j'avais entendue se prolonge, m'accompagne : j'ai acheté tous les livres édités en français à l'époque.

Ce dont je me souviens particulièrement, ce qui m'a le plus frappée, c'est qu'Imre Kertész disait que « la valeur de l'humanisme a brûlé avec l'**Holocauste** »... J'ignore si ce sont les mots exacts qu'il a prononcés, mais c'est ce dont je me souviens, comme d'une parole qui a créé en moi une béance. Une question essentielle.

Si la valeur de l'humanisme avait brûlé, alors comment vivre ? Comment *être*, en soi et ensemble ? Comment et sur quoi travailler ?

La seule chose claire pour moi, est qu'il fallait, qu'il faut, travailler. La question du travail me renvoyait évidemment à celle de ma relation au théâtre, où « l'obsessionnel » est essentiel, où il est nécessaire de « s'enfermer » dans une œuvre pour, sur les quelques mètres carrés du plateau, dire un monde impossible à contenir en soi. Trouver l'espace de dire ce qu'on ne peut pas contenir, ce qu'aucun espace ne peut contenir...

Pour moi, Kertész a fait de ce qu'il ne pouvait pas dire, de ce qu'il est impossible de dire, un art. Pas un objet d'art, mais un art vivant, bouillant, brûlant, dangereux... et salvateur. Il a choisi d'être

---

<sup>21</sup>. « Nous traversons une multitude de forme du langage », *op. cit.*

écrivain, ce qui fait de lui un témoin impossible au sens strict où on l'entend. Toute son œuvre témoigne non pas de ce qu'il a vécu à **Auschwitz-Birkenau** puis **Buchenwald**, mais de ce que cela a mis en travail en lui. Pour moi, il témoigne de la nécessité de mettre l'art au centre de la vie, la vie au centre de la vie. De trouver ou retrouver en nous cette nécessité impérieuse de fierté et d'élégance.

Son œuvre ressemble à l'image que je garde de lui : une présence essentielle, simple, chaleureuse et qui ouvre, avec simplicité et chaleur, des gouffres. Ou plutôt, non, il ne les ouvre pas, il nous les montre. Et on le regarde comme un guide précieux et fort dans les bras duquel on se sent en sécurité, tout en ayant conscience qu'il nous mène au bord, tout au bord du gouffre. Il nous fait entendre et voir ce qu'on ne veut ni entendre ni voir, mais dont on se rend compte en l'entendant, en le voyant, à quel point c'est constitutif de notre vie, notre désir de vie, à quel point nous en avons besoin pour continuer à vivre...

Après 2002, j'ai continué à acheter tous ses livres édités depuis, dont *Liquidation*, paru en 2004 en français. L'an dernier, un soir, j'ai frôlé de trop près ma bibliothèque, et *Liquidation* en est tombé...

Et je l'ai lu ce soir-là comme un signe, et le texte m'est apparu comme une « déflagration lumineuse » dont j'avais essentiellement besoin. Dont nous avons tous essentiellement besoin, à mon sens.

**Julie Brochen** Propos recueillis par **Fanny Mentré**  
septembre 2013

## > « L'Espoir », entretien avec Julie Brochen

*Julie Brochen, directrice du TNS, s'empare de Liquidation d'Imre Kertész, écrivain hongrois et prix Nobel de littérature en 2002. Un récit polyphonique autour du personnage de B., écrivain suicidé, rescapé d'Auschwitz, dont l'éditeur et ami est persuadé qu'il a laissé un chef d'œuvre. Un texte dense et indispensable, qu'il lui paraît crucial de partager.*

### Il paraît que ce livre vous est tombé dessus...

**Julie Brochen :** Ça, c'est la version romanesque ! Cela fait trois ou quatre fois que j'ai besoin de relire *Être sans destin*. C'est un texte qui m'a soutenu. Je considère Kertész comme un auteur magistral du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle. Quand j'ai repris *Être sans destin*, *Liquidation* est tombé de l'étagère, donc je l'ai relu aussi. Ce petit texte m'est apparu comme une nécessité au moment où j'ai eu besoin de me recentrer sur l'essentiel. Il concentre les faisceaux des choses les plus primordiales et met la littérature au centre de nos vies. « *L'homme vit comme un ver mais écrit comme un Dieu* », dit l'un des personnages. Je suis très proche de ce qui est dit dans ce texte sur la littérature : ce sont les textes qui me font aimer le monde dans lequel on vit. Je me sens dans la nécessité de descendre dans la mine et de me confronter au charbon des mots. Et puis c'est un texte qui parle de théâtre, dont Kertész voulait faire une pièce sans y parvenir, alors je suis heureuse qu'il revienne finalement au théâtre. Et en le relisant, je voyais toute la troupe dedans.

### *Liquidation* est une quête métaphysique. On ne peut s'empêcher de lire Kertész dans le personnage de B.

**J.B. :** Lui se défend du côté autobiographique. Tout est une fiction, ce qu'il croit est plus vrai que ce qu'il vit. J'adore sa position par rapport à la fiction, il lui donne un sens premier. On a tendance dans le langage à considérer les fictions comme secondaires, dans un souci de réalité qui est faux. Mais la réalité a plus à voir avec la fiction et la poésie que des formes réalistes en demi-teinte. Ce roman dont il est question dans le texte existe parce qu'on croit qu'il existe.

### C'est un texte très court, très dense, mais aussi très sombre...

**J.B. :** Ce qui est sombre c'est l'expérience d'Auschwitz, mais ce qui est incroyable c'est sa position d'auteur. Pour moi sa parole est aussi forte que celle de Kant, de Jankelevitch. Kertész écrit son œuvre à partir de cette expérience, et son écriture me saisit totalement et profondément : j'ai envie que tout le monde le lise. Il faut qu'on arrive à construire notre vie commune à partir de cette histoire de destruction. En même temps, ce bébé qui naît dans un camp de concentration, si ce n'est pas un espoir...

### Ce bébé c'est B. et il finit par se suicider... Peut-on encore parler d'espoir ?

**J.B. :** Le suicide est une béance. Je pense que c'est un choix, qui laisse tout le monde dans une absence de sens, et il devient fascinant pour les gens de théâtre. Kertész questionne notre humanité la plus profonde, notre capacité d'imaginaire, notre capacité de révolution. B. a envie de se libérer en se donnant la mort. Et tous les personnages le portent en eux, comme on porte un auteur. La lucidité de Kertész n'est pas du tout sombre, elle est rayonnante ; sa parole n'est pas nihiliste, elle porte un espoir.

### Comment travaille-t-on un tel texte ?

**J.B.** : Avec humilité. J'ai peur d'être en deçà de ce qui est écrit. Trouver des idées est ce qu'il y a de plus facile. Il faut faire attention à ne pas en faire une chose didactique. Kertész n'est jamais dans la plainte, parce qu'il raconte certaines choses de manière très pragmatique. Il faut avoir une distance pour pouvoir le jouer. Et si on commence à avoir un avis, à chercher à éclairer le texte, on va être en deçà de ce qu'il propose.

### Quel sens cela a-t-il de monter aujourd'hui ce texte, alors que vous allez bientôt quitter le TNS ?

**J.B.** : Je n'ai pas monté ce texte pour faire un effet. C'est un hasard qui n'est pas pour le déplaire mais ce n'est le raison. Cela n'a pas de sens particulier, si ce n'est le fait d'accomplir quelque chose avec la troupe : j'avais envie de la troupe entière dans ce texte. C'est une déclaration d'amour à cette équipe car ils ont portés toutes les histoires pendant six ans et ils l'ont fait merveilleusement. Je suis très fière du travail qu'on a fait ici.

### Est-ce que c'est plus difficile que d'autres ?

**J.B.** : Non, chaque projet a son évidence, sinon il ne faut pas le faire. Je me suis mise au service de ce projet, pas un moment où j'en ai douté. Je n'aurais rien pu faire d'autre. Cela ne m'effraie pas que ce ne soit pas un texte de théâtre. C'est la rencontre avec des écritures qui décide des projets. Tout est possible au théâtre, dans la mesure où il y a nécessité de le faire.

Propos recueillis par **Sylvia Dubost** pour le magazine *Novo* de novembre 2013.

## > À la rencontre des comédiens

« *Nous traversons une multitude de formes du langage.* », entretien avec **Fred Cacheux**

### Contacts TnBA :

Camille Monmège - 05 56 33 36 68 - [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) / Marlène Redon - 05 56 33 36 62 - [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org) / Sabrina Bourg - 05 56 33 36 83 - [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)



**L**e 21 octobre 2013, nous rencontrons Fred Cacheux, comédien de la troupe du TNS, qui tiendra le rôle de Bé dans *Liquidation*, mis en scène par Julie Brochen. Fred Cacheux nous parle des moyens mis en œuvre afin de transposer le plus fidèlement possible le roman d'Imre Kertész sur la scène du théâtre. De prime abord, l'exercice ne semble pas évident. En effet, le roman se distingue par une multiplication des modes narratifs et des genres littéraires.

*Vous travaillez en ce moment sur *Liquidation* d'Imre Kertész. Comment avez-vous géré le fait que ce texte soit un roman et non pas une pièce de théâtre ?*

**Fred Cacheux :** Ce n'est pas simple. C'est un exercice qui oblige à redéfinir le média. Qu'est-ce que provoque l'écriture à la première personne dans un roman ? Qu'est-ce que provoque une réplique à la première personne sur un plateau de théâtre ? Quelles sont les différences que cela implique ? Et aussi, quelles sont les différences entre lecteurs et spectateurs ? Il y a plusieurs réponses possibles, mais nous sommes obligés d'y réfléchir. Au théâtre, la perspective change par rapport au roman. Nous ne faisons pas usage des mêmes codes. Pour restituer le roman, il faut prendre d'autres chemins, il faut nécessairement adapter.

Julie Brochen a réalisé un travail de montage tout en conservant les principales parties et l'évolution de l'action. À l'intérieur de ces différentes parties, des petits amendements nécessaires ont été faits parce qu'au théâtre, la rythmique et la dramaturgie sont différentes. Pour être à la hauteur du roman, lorsqu'on l'adapte au théâtre, il faut lui faire des infidélités.

*Liquidation est un roman à l'écriture particulièrement complexe. On y trouve différents points de vue, différents modes de narrations...*

**F.C. :** Kertész commence le roman en disant : « Prenons un personnage et appelons-le Keserű, comme l'homme qui s'appelait Keserű dans la vraie vie. ». Dès le début, il cherche à brouiller les frontières entre réel et l'irréel. Il nous explique que le personnage principal de son œuvre de fiction est également une personne qui existe ou qui a existé dans le réel. À ce moment-là du récit, c'est Kertész qui s'adresse au lecteur. Mais il y a en réalité trois narrateurs dans le roman. Ainsi Kertész commence son roman à la première personne, en tant que narrateur, puis Keserű prend le relais, et ensuite Judit sur toute la dernière partie du roman. Dans la pièce, nous avons été obligé de retirer le point de vue de Kertész. On ne pouvait pas le rendre vraiment sur un plateau de théâtre. Donc, la pièce commence directement avec l'entrée de Keserű.

*Keserű est à la fois narrateur et acteur du roman. N'est-ce pas une difficulté supplémentaire lorsqu'on passe du roman à la scène ?*

**F.C. :** Dans *Liquidation*, il y a du langage narratif à la troisième personne du singulier, à la première personne du singulier, des dialogues, du discours rapporté, etc. Lorsque dans un roman, on lit « Il lui demanda à quelle heure partait le train », il est facile de traduire cela en style direct sur une scène de



théâtre et de faire dire au comédien « À quelle heure part le train ? ». Mais Julie Brochen ne voulait pas céder à cette facilité. Ainsi nous avons conservé la syntaxe originale. Parce que mettre en scène un roman ne consiste pas à tordre le cou à une œuvre pour l'amener sur un plateau.

Nous, comédiens, jouons au présent, mais proférons des propos qui appartiennent au passé. Cela crée une tension, un décalage qui donne un angle de vue original. Ainsi, Keserú pourra parler de lui sur un mode narratif puis aussitôt après, utiliser le style direct à la première personne. Nous passons d'un statut à un autre et traversons une multitude de formes du langage. En tant que comédiens, il y a donc des moments où nous sommes dans l'incarnation et d'autres où nous sommes plus commentateurs, où l'on va se mettre à distance.

*Comment traitez-vous les passages issus du manuscrit de la pièce de théâtre dont on retrouve des extraits dans le roman ?*

**F.C.** : C'est un exercice compliqué, comme pour les lettres. Nous devons rester modestes à ce propos, et nous concentrer sur des procédés assez simples. Nous avons pensé que Pascal par exemple, qui joue le rôle de Keserú, tiendrait le manuscrit entre ses mains et le feuilletterait pendant que la pièce se jouerait à côté. Mais les choses ne seront sans doute pas aussi nettes. On obtiendra les clés au fur et à mesure.

*En tant que comédien, jouer un roman sur scène demande-t-il une approche différente ?*

**F.C.** : Effectivement, nous sommes un peu plus dramaturges. Nous sommes plus intégrés au processus de création. Il ne s'agit pas seulement d'enfiler un costume et d'apprendre un rôle par cœur. Julie est très à l'écoute de nos intuitions. Nous cherchons tous ensemble.

*Propos recueillis par l'ensemble des étudiants*

## Un instant avec Fanny Mentré



Fanny Mentré, photo de répétition © Franck Beloncle

Auteure de plusieurs pièces de théâtre et metteuse en scène, Fanny Mentré, redevient comédienne dans ce spectacle de Julie Brochen. C'est à cette occasion que nous l'avons rencontré pour connaître son ressenti avant la première de *Liquidation* le 29 novembre 2013, où elle interprète le rôle de Judit.

### Comment vous êtes-vous appropriée le rôle de Judit ? Comment avez-vous travaillé ce personnage ?

Je ne me pose pas la question en terme de rôle. Je m'interroge sur la relation aux mots, la manière de les dire. J'essaie de comprendre la musique des phrases, des séquences de mots. Dans un texte si bien écrit, si saisissant, où respirer ? Ou pendre de l'élan et où retenir ses élans ? Le texte de Kertész est vivant, saisissant, surprenant toujours. Parce qu'il fonctionne par opposition : on croit pouvoir suivre sa pensée et sa syntaxe comme une logique familière, et en quelques phrases, voire dans la même phrase, la logique se bouleverse. Il remet en question les pensées habituelles, les respirations habituelles. C'est ce qui m'interroge : comment rendre compte de ça, de l'importance de chaque mot, tout en tenant le fil de ce qui se dit, de la pensée.

### Sur quels éléments vous êtes-vous basée ?

J'avais lu d'autres livres de Kertész. Dans *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* notamment, le personnage de Bé est aussi présent, il est la voix du livre. Sa femme, tout comme Judit, est dermatologue et il est question de cette longue nuit où Bé lui parle de sa paternité inenvisageable, du fait que pour lui l'existence possible d'Auschwitz est directement liée à l'idée « d'éducation ». Auschwitz n'est pas une folie, mais la conséquence d'un principe d'éducation, ce qui fait qu'il lui est impossible d'envisager d'être père...

Cette scène n'existe pas dans *Liquidation*, mais j'y pense forcément. Parce que Bé ne peut pas pardonner à Judit de vouloir un enfant de lui. Alors elle le quitte, pas par manque d'amour mais par « instinct », un peu comme un animal, pour continuer à vivre...

Dans *Kaddish* cette nuit où Bé parle à sa femme marquera le caractère à la fois fondateur et irréconciliable de leur relation.

Je fais un parallèle avec la nuit où Judit « déballe » tout à Adam dans *Liquidation*. Il y a la notion d'une vérité inacceptable, qui est impossible à partager.

Évidemment, ces éléments m'ont nourrie lors du travail mais là où Kertész est génial c'est qu'il crée des écarts. Comme tout écrivain, il écrit toujours la même histoire mais différemment. Dans *Kaddish*, nous sommes proches de ce qu'il a vécu car le personnage de Bé a été déporté à l'âge de 15 ans et a

vu Auschwitz, tout comme lui. Dans *Liquidation*, le personnage de Bé est né à Auschwitz. Donc Auschwitz n'existe pas dans son souvenir, mais est présent comme étant son origine. Tout comme il est « l'origine » de Judit car sa mère est morte d'une maladie rapportée d'Auschwitz et qu'elle qualifie son père de « survivant » inaccessible...

Leur relation est née de cet impossible origine à retrouver, qui n'existe plus au présent, mais qui les obsède d'autant plus qu'elle est impossible à retrouver.

*Avez-vous davantage travaillé votre rôle, votre jeu de comédienne à partir du roman ou du texte théâtral ?*

Puisqu'il est question de théâtre, ma relation au texte est dépendante de l'espace. J'avais appris le texte cet été, mais cela ne signifiait rien d'autre qu'un travail de mémoire et d'ancrage dans les mots. On ne dit pas les choses de la même manière si on dispose de l'entièreté du plateau ou si on se retrouve dans un espace de trois mètres en avant-scène.

Julie définit un espace, puis nous travaillons ensemble sur la réaction des corps dans cet espace, de la résonance des mots... En tant que metteur en scène, elle est à l'écoute et au regard de tout. En fonction de ce qui est proposé en jeu, en lumière, en espace, c'est elle qui fait la synthèse d'un espace global, à la fois techniquement contraint mais dans lequel elle nous laisse de la liberté.

*Comment avez-vous travaillé avec Julie Brochen ?*

Au cours de l'été, Julie avait préparé des axes de découpage de texte. Elle est arrivée avec 33 planches, sur lesquelles elle avait découpé et collé la quasi-totalité du roman. Sur chacune d'elles, il y avait des titres, par exemple : « Maison d'édition 1 » « Maison d'édition 2 » « Judit 1 » etc. Cela impliquait déjà un processus de travail : le texte tel que nous allions le jouer n'était pas forcément dans le même ordre que celui du roman. Et, bien sûr et malheureusement, nous avons dû couper des passages entiers du texte du roman. Un travail de point de vue s'est instauré. Il était hors de question de remettre tout à la forme directe, de transformer ce qui était écrit à la forme indirecte en dialogues... Il fallait garder l'idée de la chose écrite, du roman...

Alors dans notre version scénique des personnages parlent d'eux à la 3<sup>e</sup> personne... Par exemple, quand Kürti parle de ce qu'il ressent, il dit « Kürti pense que »... mais ce qu'il ressent, il le vit en direct. C'est à dire que le comédien est sensé le retranscrire comme une émotion, une pensée directe.

Au départ, ce n'était pas évident. On se demandait tous si ce principe allait fonctionner. Au fur et à mesure des répétitions, c'est un principe qui a été apprivoisé par chacun.

Dans toute la première partie, c'est Késérú qui convoque l'histoire. Le spectateur ne suit pas les événements dans leur chronologie mais en fonction de ce que la mémoire de Késérú lui communique.

*Avez-vous participé à l'adaptation du roman au théâtre ?*

Oui et non. C'est avant tout le travail de Julie. En septembre, elle a rassemblé l'ensemble de l'équipe autour de 33 « planches ». C'étaient des feuilles format A3 sur lesquelles elle avait collé des bouts de pages du roman. Nous avons lu plusieurs fois le texte. Elle avait besoin de l'entendre, d'entendre nos voix sur le texte, de voir où elle pouvait créer des croisements, où elle pouvait faire des coupes, de voir si la « musique » qu'elle avait imaginée pouvait s'entendre. Nous

avons travaillé ainsi 2 semaines autour d'une table. Ensuite, nous avons tâché d'appivoiser cette matière dans les corps, dans une toute petite salle qui n'avait rien à voir avec le plateau de la salle Koltès, mais c'était toujours et avant tout un travail sur le texte : voir comment il pouvait exister avec cette forme indirecte sur le plateau.

Durant ce temps, j'ai été avant tout spectatrice car mon personnage est particulier : j'arrive à la toute fin et mon personnage ne parle presque pas en forme indirecte mais surtout au « je ».

Ce qui changeait pour moi, comme pour Pascal Bongard qui joue Keserú, c'était l'ordre de la narration.

*Est-ce que votre travail d'écriture influence votre jeu de comédienne ?*

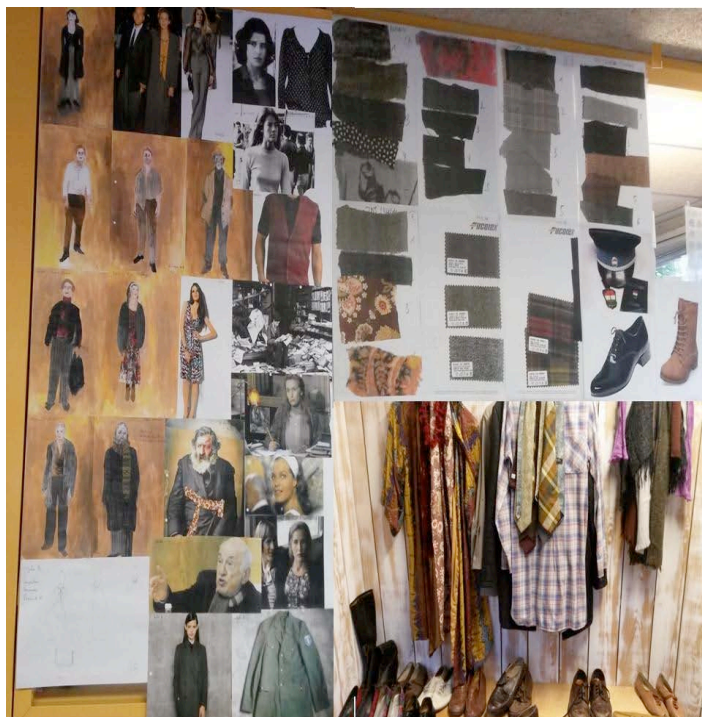
Non. Ou si, dans le sens où je suis d'autant plus admirative du travail de Kertész.

Je vois le travail d'un homme, d'un écrivain, qui a mis chaque mot à sa place, qui a créé une musique, un rythme au service de son sens, ou l'inverse.

C'est à cela qu'on reconnaît les véritables écrivains : on peut les bouleverser. *Liquidation* n'est pas une pièce de théâtre, ni de musique. Mais c'est une partition. Un texte musical qui s'apparente à des concertos, des moments fulgurants, des accélérations et des répétitions.

Et des silences...

## > Les costumes



**L**iquidation étant une création du TNS, les costumes sont confectionnés par les ateliers de couture du théâtre. Pensés et réalisés par Lorenzo Albani, ce jeune artiste fraîchement sorti de l'école du TNS s'est véritablement inspiré des caractères et du vécu des personnages. Pour ce faire, il utilise des matières brutes aux effets patinés et vieillis, tout en reflétant l'époque dans laquelle évoluent les personnages au cours de l'intrigue.

Si le costume est un élément important pour la dramaturgie et le reflet d'un personnage, il nécessite, en amont un travail de recherche important à son élaboration.

Lorenzo Albani a puisé ses sources d'inspiration dans les habits des années 90, à l'aide de magazines de modes : pantalons larges à pince, veste à grandes épaulettes tombantes, robes à motifs et aux tissus imprimés, vestes longues pour les femmes.

Les costumes ont deux origines : ils sont soit fabriqués de toutes pièces dans les ateliers de couture, ou recherchés dans des dépôt-ventes et chez des grossistes. La volonté concernant ces costumes est de travailler la matière, de l'user, pour donner une impression de "vrai-vieux"»

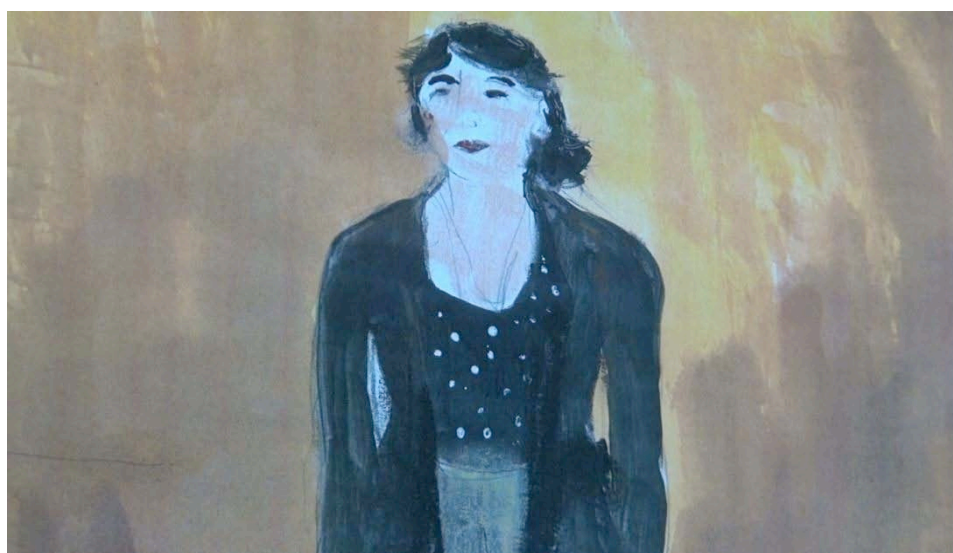
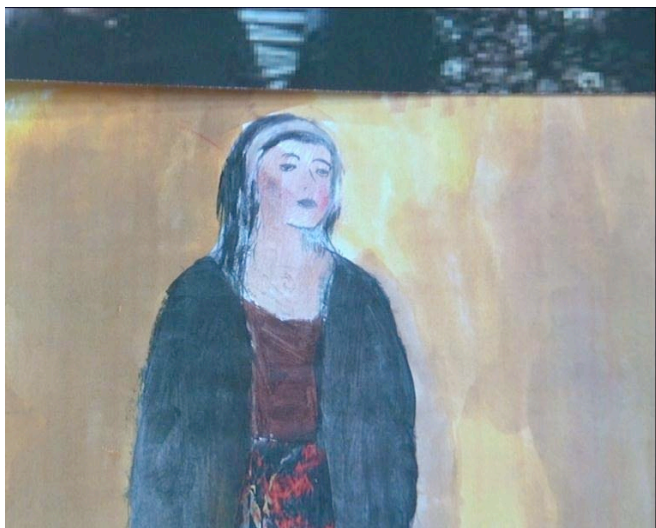
Fabriquer les costumes dépend aussi du cheminement et du travail des acteurs sur le plateau, mais c'est principalement à partir des rendus visuels des personnages et de leurs costumes faits par Lorenzo Albani que le travail s'effectue à l'atelier de réalisation des costumes.

### Contacts TnBA :

Camille Monmège - 05 56 33 36 68 - [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) / Marlène Redon - 05 56 33 36 62 - [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org) / Sabrina Bourg - 05 56 33 36 83 - [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)



*Quelques croquis des costumes par Lorenzo Albani :*



**> La scénographie**

**Contacts TnBA :**

Camille Monmège - 05 56 33 36 68 - [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) / Marlène Redon - 05 56 33 36 62 - [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org) / Sabrina Bourg - 05 56 33 36 83 - [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)



Croquis de la scénographie par Lorenzo Albani

Dans l'univers que construit Julie Brochen autour de *Liquidation*, il y a une volonté de travailler sur le vécu. Pour cela, ils se sont inspirés, avec son co-scénographe Lorenzo Albani, de l'atmosphère de photographies de théâtres désaffectés et d'images de bibliothèques saccagées pour refléter le chaos après un affrontement. Le travail de création s'axe surtout autour du livre. La bibliothèque apparaît alors comme un lieu symbolique en ce sens qu'elle sert de « réservoir » à livres. C'est un endroit où l'on cherche et l'on prospecte, faisant ainsi écho au thème récurrent de l'enquête qui revient dans l'histoire du roman. Sur scène, les comédiens sont envahis de livres. Les écrits sont entassés les uns sur les autres, en mauvais état, poussiéreux et désordonnés.

Le décor proposé par Julie Brochen et Lorenzo Albani est modulable afin de créer de multiples espaces de jeu. Les personnages oscillent entre la maison d'édition, l'appartement de Bé et le bureau de Keserú. Des étagères de livres font le lien entre le milieu de l'édition et le manuscrit de Bé, document tant convoité par Keserú, l'éditeur. La présence d'un canapé permet de se projeter dans l'appartement de Judit et de Keserú. L'espace, souvent mis à nu, traduit une idée d'immensité et d'inaccessible dans la quête de Keserú.

Ce dispositif permet à la fois d'avoir, tantôt un plateau vide et immense, tantôt de resserrer l'espace pour le rendre confiné. Deux espaces peuvent cohabiter simultanément.

Des associations objets-caractères et objets-personnages sont mises en avant : ainsi, lorsque Judit se retrouve proche du piano, objet qui est assimilé à Bé, elle entre dans l'univers de ce dernier. À travers cet objet, elle est proche de Bé sans être avec lui.

#### **Contacts TnBA :**

Camille Monmège - 05 56 33 36 68 - [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) / Marlène Redon - 05 56 33 36 62 - [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org) / Sabrina Bourg - 05 56 33 36 83 - [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)





Fred Cacheux, photos de répétitions © Franck Beloncle

Plusieurs espaces se distinguent, dans lesquels se produisent des événements forts : lorsque le spectateur revoit un espace, il repense à ce qu'il y a vu précédemment. La pièce fonctionne par le biais de la mémoire du public.

Quelques sources d'inspiration

**Contacts TnBA :**

Camille Monmège - 05 56 33 36 68 - [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) / Marlène Redon - 05 56 33 36 62 - [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org) / Sabrina Bourg - 05 56 33 36 83 - [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)



Anselm Kiefer - Volkszählung, Leviathon (Behemoth),  
Recencement, 1989



Holland House Library, London – Septembre, 1940 (RCHME Crown copyright)

### > Photos de répétitions

© Franck Beloncle

### Contacts TnBA :

Camille Monmège - 05 56 33 36 68 - [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) / Marlène Redon - 05 56 33 36 62 - [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org) / Sabrina Bourg - 05 56 33 36 83 - [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)

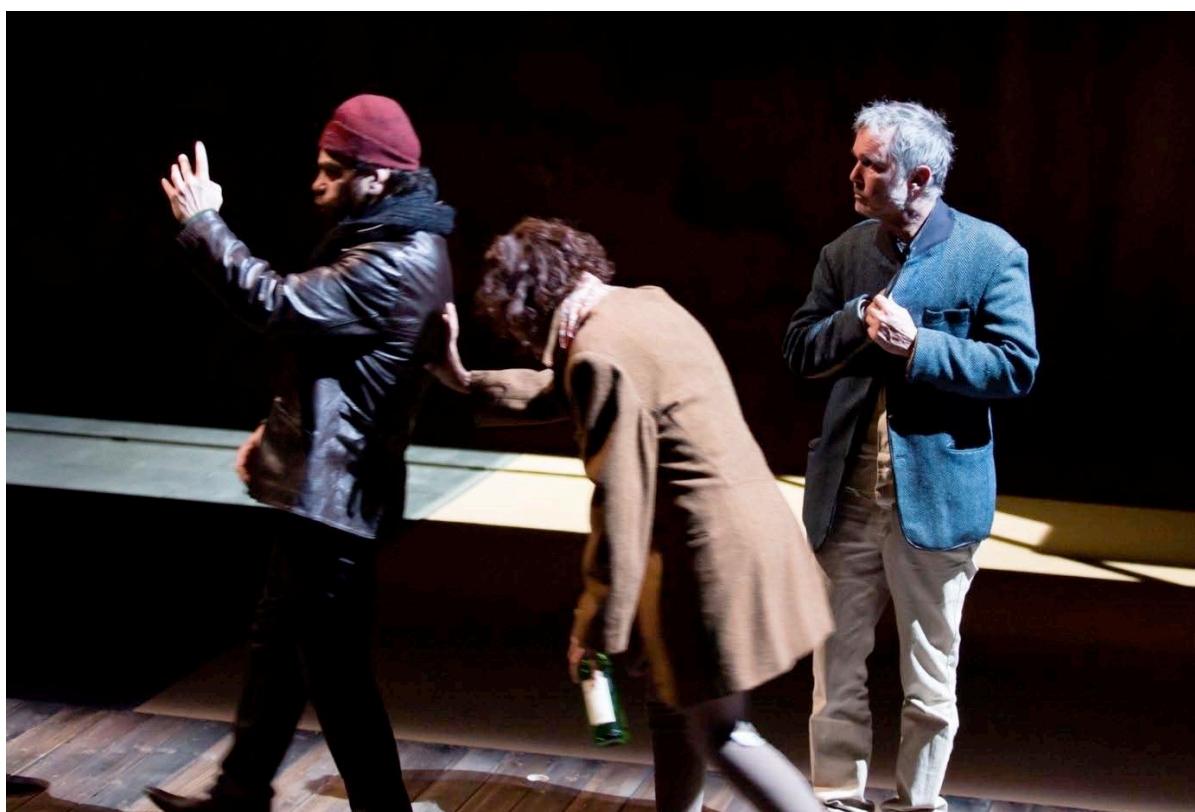
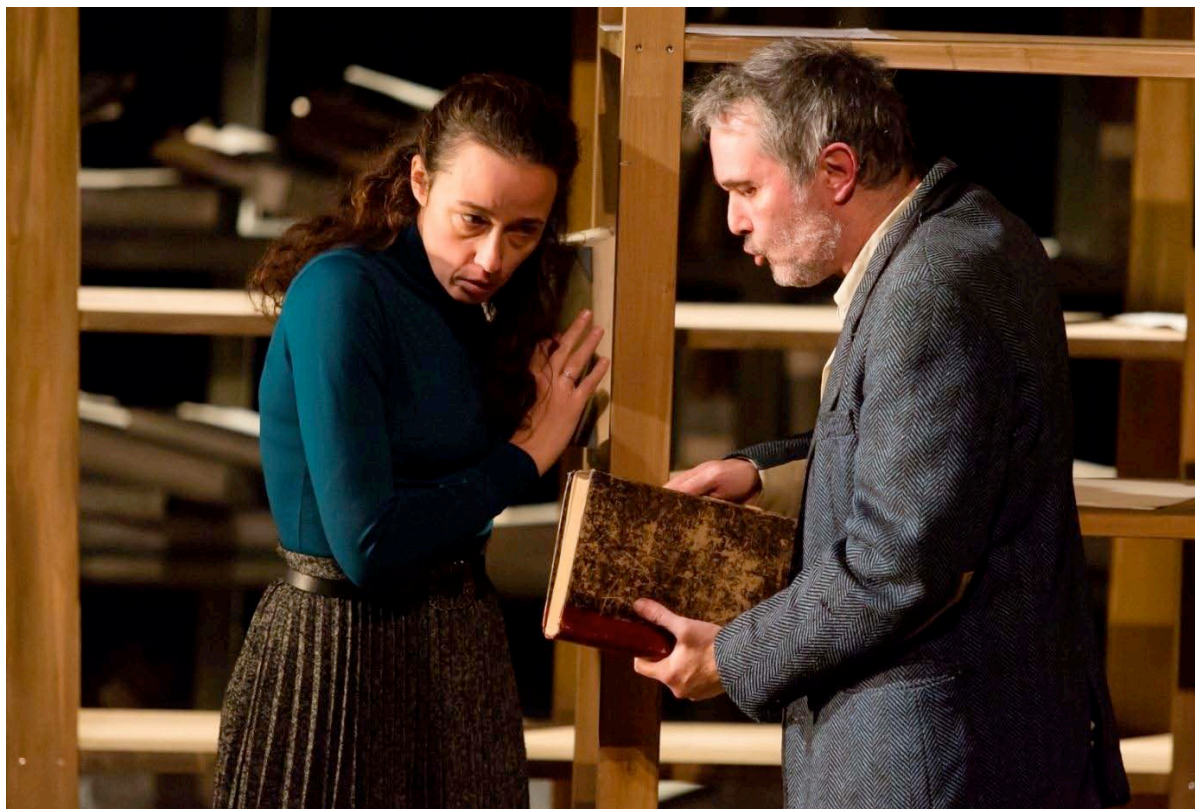


**Contacts TnBA :**

32

Camille Monmège - 05 56 33 36 68 - [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) / Marlène Redon - 05 56 33 36 62 - [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org) / Sabrina Bourg - 05 56 33 36 83 - [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)





**Contacts TnBA :**

Camille Monmège - 05 56 33 36 68 - [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) / Marlène Redon - 05 56 33 36 62 - [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org) / Sabrina Bourg - 05 56 33 36 83 - [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)



## > Équipe artistique

### BIOGRAPHIE JULIE BROCHEN

Comédienne et metteur en scène, Julie Brochen dirige le Théâtre National de Strasbourg et son École supérieure d'art dramatique depuis le 1<sup>er</sup> juillet 2008, après avoir dirigé le Théâtre de l'Aquarium de janvier 2002 à juillet 2008. Julie Brochen a fondé sa compagnie Les Compagnons de Jeu en 1993.

Comédienne de formation, au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris et au cours de maîtrise du Théâtre de Moscou dirigé par Anastasia Vertinskaia et Alexandre Kaliaguine, elle débute dès 1988 avec *Le Faiseur de théâtre* de Thomas Bernhard mis en scène par Jean-Pierre Vincent ; puis *Faust* de Pessoa mis en scène par Aurélien Recoing ; *Comment faire vivre le dit* de Stuart Seide ; *Tchekhov acte III (Oncle Vania, Les Trois Sœurs et La Cerisaie)* de Tchekhov mis en scène par Alexandre Kaliaguine et Anastasia Vertinskaia ; *Trézène mélodies*, fragments chantés de *Phèdre* de Racine mis en scène par Cécile Garcia-Fogel ; *Hortense a dit « Je m'en fous ! »* de Feydeau mis en scène par Pierre Diot ; *La Rue du château* mis en scène par Michel Didym ; *Le Régisseur de la chrétienté* de Sebastian Barry mis en scène par Stuart Seide ; *Chapitre un* avec Mathilde Monnier ; *L'Échange* de Claudel mis en scène par Jean-Pierre Vincent.

Au cinéma, Julie Brochen a joué sous la direction de Jalil Lespert, Paul Vecchiali, J. Abecassis, Hélène Angele, Louise Thernes, Andrzej Zulawski et Olivier Assayas ; et à la télévision sous la direction de Paul Vecchiali, Jacques Renard et Luc Beraud.

Elle signe sa première mise en scène, en 1994, *La Cagnotte* de Labiche et Delacour ; puis *Penthesilée* de Kleist, *Naissances nouveaux mondes*, courtes pièces de Rodrigo Garcia et Roland Fichet, *Le Décaméron des femmes* de Julia Voznesenskaya au Petit Odéon. En 2000 aux côtés d'Hanna Shygulla, elle signe la mise en scène de *Brecht, Ici et maintenant* et *Chronos kairos*. En 2001, elle monte son premier opéra *Die Lustigen Nibelungen* d'Oscar Straus au Théâtre de Caen. En 2002, elle participe à la mise en scène de *Père* de Strindberg aux côtés de François Marthouret. Elle crée au Festival d'Aix-en-Provence *La Petite Renarde rusée*, opéra de Leos Janáček ; puis à l'Auditorium du Louvre *Des passions*, avec Emilie Valantin et Jean Sclavis. Elle monte, en 2003, *Oncle Vania* de Tchekhov puis *Le Cadavre vivant* de Tolstoï en diptyque au Théâtre de l'Aquarium, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris. En 2005, elle reprend le rôle d'Elena dans *Oncle Vania* au Théâtre de l'Aquarium. La même année, elle crée *Je ris de me voir si belle* ou *Solos* au pluriel de Charles Gounod et Franck Krawczyk puis *Hanjo* de Mishima joué au Théâtre de l'Aquarium dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, et pour lequel elle reçoit le Molière de la compagnie 2006. Elle crée au Festival d'Aix-en-Provence *L'Histoire vraie de la Périchole*, d'après *La Périchole* d'Offenbach sous la direction musicale de François Rondeleux et Vincent Leterme, repris au Théâtre de l'Aquarium puis en tournée.

En 2007, elle crée *L'Échange* de Claudel pour le Festival d'Avignon où elle joue le rôle de Marthe. Dans le cadre du Festival d'Automne à Paris de 2007 et à l'initiative de l'ADAMI et de l'opération Talents Cannes, elle crée *Variations / Lagarce - Paroles d'acteurs* au Théâtre de l'Aquarium. Ces deux spectacles sont présentés au TNS à l'automne 2008 à la suite de sa prise de fonction. En 2008, elle crée *Le Voyage de monsieur Perrichon* de Labiche et Martin au Théâtre du Vieux-Colombier et en 2009, *La Cagnotte* de Labiche et Delacour, au TNS d'après la mise en scène de 1994, puis *La Cerisaie* de Tchekhov en mai 2010 (repris à l'Odéon-Théâtre de l'Europe), *Dom Juan* de Molière en avril 2011 (en tournée en 2011-2012 puis repris au TNS). Cette même année, elle se lance dans l'aventure du *Graal Théâtre* avec Christian Schiaretti, directeur du TNP. En juin 2011, ils montent le prologue du *Graal Théâtre, Joseph d'Armathie* au TNP, puis en 2012 *Merlin l'enchanteur*. Après *Gauvain et le Chevalier Vert* en 2013 au TNS, Christian Schiaretti créera l'épisode suivant *Perceval le Gallois* en avril 2014 au TNP avec la complicité de Julie Brochen. En janvier 2013, Julie Brochen met en scène *Whistling Psyche* de Sebastian Barry au TNS, puis au TGP en février 2013.

**OLIVIER OUDIOU • LUMIÈRES**

**Contacts TnBA :**

Camille Monmège - 05 56 33 36 68 - [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) / Marlène Redon - 05 56 33 36 62 - [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org) / Sabrina Bourg - 05 56 33 36 83 - [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)

Après sa licence d'Études Théâtrales à Paris III et sa formation à l'ISTS d'Avignon, Olivier Oudiou est assistant de J. Hourbeigt et de P. Trottier sur les mises en scènes d'A. Françon, J. Lassalle, O. Py, C. Tordjman, P. Rambert et D. Martin. Au théâtre, il est concepteur lumière pour de nombreux metteurs en scène dont P. Lanton (*Terres Promises* de R. Fichet), C. Garcia-Fogel (*Foi, amour, espérance* d'Horvath, *Fous dans la forêt et Shakespeare Songs*), A. Lucas (*L'Africaine* de R. Fichet, *Sacrilèges* de K. Tawa), V. Samakh (*Les Voyages de Ziyara* de F. Place, *Ivan et Vassilissa* d'après un conte russe de Luda, *La Ronde de nos saisons*, d'après des haïkus japonais, *La Maison qui chante* opéra de B. Jolas, *Complètement Toqué* spectacle musical de J. Bernfeld, *Comment Wang Fo fut sauvé* de M. Yourcenar), C. Reymond (*La Tour de la Défense* de Copi), P. Tokatlian (*Ermen, titre provisoire*), M. Deutsch (*L'Origine du monde* d'O. Rollin), S. Busnel (*Les Bonnes* de Genet), F. Mentré (*Ce qui évolue, ce qui demeure* de H. Barker) et J. D. Monory pour l'opéra *L'Egisto* de Marazzoli et Mazzocchi, direction musicale de J. Corréas. Il travaille pour neuf spectacles de C. Rauck : *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, *Getting Attention* de Crimp, *Le Révizor* de Gogol, l'opéra de Monteverdi *Le Couronnement de Poppée*, direction musicale de J. Corréas, *Têtes rondes et têtes pointues* de Brecht, *Cassé* de R. De Vos, *Les Serments Indiscrets* de Marivaux, l'opéra de Monteverdi *Le Retour d'Ulysse*, direction musicale de J. Corréas et *Phèdre* de Racine. En 2005, il fonde avec J. Arnold, B. Boulzaguet et J. Lagarrigue le collectif « Theodoros Group » avec lequel il crée *Un ange en exil* sur et d'après Rimbaud, *Misérable Miracle* d'après Michaux, spectacle de théâtre musical mis en scène par B. Boulzaguet sur une musique originale de J-C. Feldhandler, ainsi que *Une vie de rêve(s)* d'après Jung et *7 propos sur le septième ange* d'après Foucault, *Le Visage des poings* de J. Laguarrigue et *Norma Jeane* texte et mise en scène de J. Arnold. Entre 1995 et 2007, il collabore à tous les spectacles de S. Seide : *Moonlight*, *L'Anniversaire* et *Le Gardien* de Pinter, *Antoine et Cléopâtre*, *Roméo et Juliette* et *Macbeth* de Shakespeare, *Dommage qu'elle soit une putain* de Ford, *Le Quatuor d'Alexandrie* d'après Durrell, *Amphitryon* de Molière, *Baglady* de Mc Guinness, *Auprès de la mer intérieure* de Bond, *Dibbouk* d'après An-Ski, *Le Régisseur de la Chrétienté* de Barry, et le spectacle lyrique *Les Passions baroques* sous la direction d'E. Haïm. Il crée les lumières des spectacles de Julie Brochen depuis 1993 : *La Cagnotte* de Labiche et Delacour, *Le Décaméron des femmes* d'après J. Voznesenskaya, *Penthésilée* de Kleist, *Oncle Vania* de Tchekhov, *Le Cadavre vivant* de Tolstoï, *Je ris de me voir si belle ou Solos au pluriel* (spectacle musical jeune public), *Hanjo* de Mishima, *L'Histoire vraie de la Périchole* d'après l'œuvre d'Offenbach, *L'Échange* de Claudel, *Le Voyage de monsieur Perrichon* de Labiche, *La Cerisaie* de Tchekhov, deux épisodes de *Graal Théâtre* de Florence Delay et Jacques Roubaud : *Merlin l'enchanteur* co-mis en scène avec Christian Schiaretti et *Gauvain et le Chevalier Vert*. Il travaille également pour de nombreux ballets, en France et à l'étranger.

## **LORENZO ALBANI • COSTUMES ET ASSISTANT À LA SCÉNOGRAPHIE**

Après des études en sciences politiques, il s'oriente vers la formation artistique et s'initie à la scénographie et au costume à l'École nationale de Théâtre du Canada, sous la direction de Danièle Lévesque. Diplômé de l'École du TNS (2010-2013 – Groupe 40), il réalise au cours de sa formation les costumes pour *Gidouilles et Corne culs* d'après Alfred Jarry mis en scène par Pierre Meunier et la scénographie de *Langues de la Montagne*, *Un pour la route et Nouvel Ordre Mondial* d'Harold Pinter mis en scène par Christian Burgess. Passionné d'opéra, il assiste Rudy Sabounghi pour *L'Enfant et les Sortilèges* de Ravel à l'Opéra de Monte-Carlo. Il a été formé par Pierre Albert, Christian Rätz, Elissa Bier et Colette Huchard. Il a également travaillé avec Marc Proulx et Marguerite Bordat à la conception de masques.

## **ELISABETH KINDERSTUTH • COSTUMES**

Très tôt passionnée par la couture, Elisabeth Kinderstuth est formée aux métiers de l'habillement et de

### **Contacts TnBA :**

Camille Monmège - 05 56 33 36 68 - [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) / Marlène Redon - 05 56 33 36 62 - [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org) / Sabrina Bourg - 05 56 33 36 83 - [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)

costumier-réalisateur. Elle commence sa carrière en 1981 comme couturière habilleuse intermittente notamment pour le Théâtre National de Strasbourg et l'Opéra national du Rhin, dont elle accompagne régulièrement les spectacles en tournée. Après plus d'une dizaine d'années dans les arts de la scène, elle enseigne en collège pendant deux années en tant que maître auxiliaire de la section maillehabillement, puis fait un passage dans l'industrie textile en Allemagne comme modéliste. En 1995, elle réintègre l'Opéra national du Rhin comme coupeuse femme et homme, puis est nommée première d'atelier en 1997. En 2001, Stéphane Braunschweig lui propose le poste de chef d'atelier au Théâtre National de Strasbourg ainsi que le suivi pédagogique des élèves scénographes-costumiers de l'École supérieure d'art dramatique du TNS. Elle y accompagne depuis les créations du théâtre, les coproductions et les projets des élèves. Elle a travaillé entre autres avec les costumiers Thibault Van Craenenbroeck, Chantal de la Coste-Messelière, Odile Hautemulle, Thibaut Welchlin et Patrice Cauchetier.

#### **CATHERINE NICOLAS • COIFFURES, MAQUILLAGES**

Au théâtre, elle crée les maquillages et les coiffures des spectacles de Julie Brochen, Jean-Romain Vesperini, Jacques Lassalle, Christophe Perton, Jorge Lavelli, André Engel, Claude Yersin, Jacques Nichet, Frédéric Fisbach, Stuart Seide, Gilberte Tsai, Emmanuel Demarcy-Mota, Frédéric Belier-Garcia, Nicolas Fleury et Claire Lasne-Darcueil. À l'opéra, elle travaille également pour les mises en scène de Julie Brochen, Jorge Lavelli, Klaus Michael Grüber et Vincent Boussard.

#### **Les comédiens**

#### **Contacts TnBA :**

Camille Monmège - 05 56 33 36 68 - [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) / Marlène Redon - 05 56 33 36 62 - [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org) / Sabrina Bourg - 05 56 33 36 83 - [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)





## PASCAL BONGARD Keserü

Pascal Bongard a été élève de Michel Bouquet et Claude Regy au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris.

Au théâtre, il a travaillé avec Bernard Sobel (*L'Homme inutile* ou *La Conspiration des sentiments*, *Amphitryon*, *Un homme est un homme*, *Innocents coupables*, *Le Pain dur*, *La Fameuse Tragédie du juif de Malte*, *Nathan le sage*, *La Charrue et les étoiles*, *La Ville*) ; Luc Bondy (*La Seconde Surprise de l'amour*) ; Jérémie Lippmann (*Hiver*) ; David Lescot (*Un homme en faillite*) ; Marie-Louise Bischofberger (*Le Viol de Lucrece*) ; Éric Lacascade (*Hedda Gabler*) ; Lucas Hemleb (*Titus Andronicus*) ; Gérard Watkins (*Dans la forêt lointaine*) ; Bernard Bloch (*Les Paravents*) ; Jean-Pierre Vincent (*Homme pour homme*) ; André Engel (*Woyzeck*, *La Force de l'habitude*, *Les Légendes de la forêt viennoise*) ; Olivier Borne (*Mademoiselle Julie*) ; Matthias Langhoff (*Philoctète*, *Les Trois Sœurs*) ; Étienne Pommeret (*Léonce et Léna*) ; Benno Besson (*Cœur ardent*, *Mille francs de récompense*) ; Peter Zadek (*Mesure pour mesure*) ; Klaus Michael Grüber (*La Mort de Danton*) ; Patrice Chéreau (*Le Retour au désert*) ; Pierre Guyotat (*Bivouac*).

Au cinéma, il a tourné notamment avec Guillaume Nicloux, Michel Placido, Olivier Torres, Eva Ionesco, Delphine Kreuter, Mathieu Amalric, Michel Spinoza, Benoît Jacquot, Olivier Assayas...



## FRED CACHEUX\* B.

Formé au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris (promotion 98), il débute sur scène en 1999 dans *Les Colonnes de Buren*, texte et mise en scène d'Alexandre Semjonovic, puis se produit la même année dans *Le Decameron* de Boccace mis en scène par Jean Boillot, *La Tête dans les nuages* de Delaruelle mis en scène par Jean Bouchaud et *Alors, Entonces*, atelier franco-mexicain dirigé par Catherine Marnas. En 2000, il joue dans *Le jour se lève*, *Léopold* de Valletti mis en scène par Jacques Nichet, *Le Corps et la fable du ciel* de Supervielle mis en scène par Marc Le Glatin, *Loué soit le progrès* de Motton mis en scène par Lukas Hemleb et dans *Guybal Velleytar* de Witkiewicz mis en scène par David Maise, puis en 2001 dans deux spectacles dirigés par Anne Alvaro : *L'Île des esclaves* et

*L'Épreuve* de Marivaux. La même année, il chante, danse et joue dans le spectacle musical *C'est pas la vie ?* de Laurent Pelly. Entre 2002 et 2007, il travaille sous la direction de Isabelle Janier (*Roméo et Juliette* de Shakespeare), Jorge Lavelli (*Le Désarroi de M. Peters* de Miller), Dominique Léandri (*L'Ombre de la vallée* de Synge), Vincent Primault (*Pourquoi mes frères et moi on est parti* de Hédi Tillet de Clermont Tonnerre), Alain Françon (*Ivanov* de Tchekhov, *E. Roman dit* de Danis).

Sous la direction de Julie Brochen, il joue et chante dans *L'Histoire vraie de la Périchole* d'après Offenbach (Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence), puis au Festival d'Avignon 2007 dans *L'Échange* de Paul Claudel. Depuis septembre 2009, il est comédien de la troupe du TNS. Il y interprète Iacha dans *La Cerisaie* de Tchekhov (repris à l'Odéon-Théâtre de l'Europe), Dom Carlos dans *Dom Juan* de Molière mises en scène de Julie Brochen, Sleg dans *Ce qui évolue, ce qui demeure* de Howard Barker mis en scène par Fanny Mentré en 2011. Il joue dans *Merlin l'enchanteur* (*Graal Théâtre*) de Florence Delay et Jacques Roubaud en 2012. Il incarne Leslie, le frère du Rouquin, dans *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès, mis en scène par Catherine Marnas, en 2012. Il joue dans *Gauvain et le Chevalier Vert*, nouvel épisode du *Graal Théâtre*, créé en mai 2013 au TNS.

Également metteur en scène, il crée la comédie anglaise de Jez Butterworth, *Mojo*, puis *Port du casque obligatoire* de Klara Vidic. En 2008, il met en scène, produit et joue avec David Martins un spectacle pour jeune public *Mammoth Toujours !*, et *L'Histoire du tigre* de Dario Fo en 2011.





## MARIE DESGRANGES\* Sára

Après une formation au CNSAD (1992 /1995) sous la direction notamment de Madeleine Marion, Daniel Mesquich, Stuart Seide, elle rencontre Julie Brochen avec laquelle elle entamera un véritable compagnonnage : *La Cagnotte* de Labiche (1994), *Penthesilée* de Kleist, *Le Décameron des femmes* d'après Voznesinskaya (1998), *L'Histoire vraie de la Pêrichole* d'après Offenbach (2006), *Hanjo* de Mishima (2007) et la reprise de *La Cagnotte* au TNS en 2009. Comédienne de la troupe du TNS, elle joue Viviane dans *Merlin l'enchanteur* (*Graal Théâtre*) de Florence Delay et Jacques Roubaud en 2012 puis la même année au TNS elle joue sous la direction de Catherine Marnas le rôle de Carole dans *Sallinger* de B.M. Koltès. En 2013, elle joue *Ceux qui restent*, témoignages de Paul Felenbock et Wlodka Blit-Robertson mis en scène par David Lescot.

Elle travaille également sous la direction de Pierre Diot dans *Hortense a dit « J'm'en fous ! »* de Feydeau, avec Robert Cantarella dans *Oncle Vanja* de Tchekov (1996) et avec Cecile Garcia-Fogel dans *Trézène mélodie* ainsi que *Le Marchand de Venise* de Shakespeare (2000) ; avec Bernard Sobel dans *Zakat* de Babel (1997) et à plusieurs reprises avec Gerard Watkins auteur et metteur en scène de *Suivez-moi* (1999), *Dans la forêt lointaine* (2001), *Incône* (2004) et sous la direction de Simon Abkarian *Titus Andronicus* de Shakespeare et de Véronique Bellegarde *Cloud tectonics* de Rivera (2003). Elle joue Guenièvre avec Jorge Lavelli dans *Merlin* de Tankred Dorst, puis Phèdre dans *Phèdre* de Sénèque au Théâtre des Amandiers sous la direction de Julie Recoing et elle rejoint le groupe Incognito pour *Le Cabaret des Utopies* (2010). Au cinéma, elle tourne avec Bertrand Tavernier dans *Laissez-passer* (2000), Dante Desarthe dans *Cours toujours*, Pascal Lahmani dans *Terre promise* et *Monsieur Bourrel*, Charlotte Erlih dans *Eaux troubles* (2008), Louis Becker dans *Les Papas du dimanche* (2011). À la télévision, elle tourne avec Cathy Verney dans *Hard*, Thierry Petit, Fabrice Cazeneuve, Jacques Renard, Philippe Triboit, Christian Faure... Marie Desgranges est également chanteuse du groupe « Marie et Les Machines » ; elle compose des chansons pour les « Sea girls » et la musique pour le théâtre, notamment pour *Dans la forêt lointaine* de Gérard Watkins. Elle crée lors d'une carte blanche au TNS un spectacle musical inspiré du conte *Barbe Bleue* intitulé "Concert *Barbe Bleue*".

Elle est également en court de réalisation d'une collection documentaire sur la direction d'acteur au cinéma.



## ANTOINE HAMEL\* Ádám

Formé au sein du Conservatoire national supérieur d'art dramatique, il reçoit parallèlement une formation musicale auprès d'Alain Zaepfel, Vincent Leterme et Françoise Rondeleux. Durant ses trois années de formation, il joue dans *Prométhée enchaîné* d'Eschyle et *La Nuit des Rois* de Shakespeare mis en scène par Andrzej Seweryn à la Comédie-Française, *La Manie de la villégiature* de Goldoni mis en scène par Muriel Mayette, *Les Labdacides* autour de Sophocle mis en scène par Joël Jouanneau, *Je danse comme Jésus sur le vaste océan* autour de Musset mis en scène par Catherine Hiégel, *Le Chant du cygne* de Mario Gonzales, *Un songe* de Shakespeare mis en scène par Georges Lavaudant.

À sa sortie, il joue dans *Célébration* et *Le Monte-Plats* d'Harold Pinter mis en scène par Alexandre Zeff, *Variations-Martin Crimp* dans le cadre de la 12<sup>e</sup> édition de « Paroles d'acteurs » organisé par l'ADAMI et mis en scène par Joël Jouanneau.

Sous la direction de Julie Brochen, il joue dans *Brecht, Eisler, Weill*, *Le Condamné à mort* de Genet, *L'Histoire vraie de la Pêrichole* d'après *La Pêrichole* de Jacques Offenbach (Festival d'Aix-en-Provence de juillet 2006), *L'Échange* de Claudel, la reprise de *La Cagnotte* de Labiche au Festival international de Séoul et *Dom Juan* de Molière. Il est comédien de la troupe du TNS depuis septembre 2011. Il interprète Hergood et Il Signor dans *Ce qui évolue, ce qui demeure* de Howard Barker mis en scène par Fanny Mentré en 2011 et joue dans *Merlin l'enchanteur* (*Graal Théâtre*) de Florence Delay et Jacques Roubaud dans la co-mise en scène de Julie Brochen et Christian Schiaretti, créée en 2012 au TNS. Il interprète Le Rouquin la même année dans *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès mis en scène par Catherine Marnas. Il joue dans *Gauvain et le Chevalier Vert*, mis en scène par Julie Brochen, avec la complicité de Christian Schiaretti, créé au TNS en mai 2013.

Il se produit aussi dans des courts et moyens métrages tels que *Enculées* de Laetitia Masson et *Ma Belle Rebelle* de Jean-Paul Civeyrac (Talents Cannes 2006-ADAMI), ainsi que dans des pièces radiophoniques diffusées sur France Culture (*La Décennie rouge* de Michel Deutsch, *Les Nouvelles Confessions* de William Boyd, *Peter Pan* de J. M. Barrie). À la télévision, il travaille avec Alain Tasma et Christophe Douchand (*Les Bleus-saisons 3 et 4*), Stéphane Clavier (*L'Épervier*), Rodolphe Tissot (*Ainsi soient-ils* qui reçoit le prix de la meilleure série française en 2012) et Edwin Bailly (*Quatre garçons dans la nuit*, série pour laquelle il reçoit le prix d'interprétation masculine du Festival de Luchon 2010).





## IVAN HÉRISOU\* Obláth

Né le 25 mai 1984, Ivan Hérissou a été édité en 2001 puis 2005 à la N.R.F sous la recommandation de Maurice Nadeau. Il débute son parcours théâtral au Théâtre du Jour, direction Pierre Debauche. En 2006, il travaille sous la direction de François Wastiaux, de Christophe Maltot puis David Géry (*I'Orestie*) au théâtre de la commune à Aubervilliers. Il intègre en 2008 l'École du TNS sous la direction de Julie Brochen, où il travaille notamment avec Jean-Pierre Vincent, Claude Régy, Krystian Lupa, Valère Novarina. Lors de sa formation, à l'occasion d'une carte blanche, il adapte et met en scène *La Douce* un récit de Dostoïevski. En 2011, il joue dans *Dom Juan* mis en scène par Julie Brochen et devient comédien de la troupe du TNS. Il travaille notamment avec Julie Brochen et Christian Schiaretti sur *Graal Théâtre* de Florence Delay et Jacques Roubaud, Fanny Mentré sur *Ce qui évolue, ce qui demeure* de Howard Barker, Guillaume Delaveau sur *Torquato Tasso* de Goethe.



## DAVID MARTINS\* Kürti

Dès sa sortie du Conservatoire national supérieur d'art dramatique, en 1999, il travaille sous la direction de Stuart Seide, Jacques Lassalle, Patrice Chéreau, Catherine Hiégel, Victor Gauthier-Martin, Yannis Kokkos, David Géry, Fred Cacheux... Il navigue comme acteur entre répertoire classique et théâtre contemporain, théâtre musical et théâtre de rue, au sein du « Collectif des Fiévres » avec Juan Cocho, ou de la compagnie « Les Petits Chantiers » avec Bertrand Renard.

Depuis 2008, il est très actif au sein de la compagnie FC, dont il est directeur artistique avec Fred Cacheux. Il crée et interprète *Mammouth Toujours !* en 2009, puis *Histoire du Tigre* de Dario Fo en 2011. Il intègre la troupe du TNS en septembre 2011. Il interprète, la même année, *Toonelhuis* dans *Ce qui évolue, ce qui demeure* de Barker, mis en scène par Fanny Mentré, il est Gauvain dans *Merlin l'enchanteur* dans le *Graal Théâtre* de Florence Delay et Jacques Roubaud (2012). Il joue dans la reprise de *Dom Juan* (2012) et il est assistant à la mise en scène et joue dans *Whistling Psyche* de Sebastian Barry (2013), spectacles mis en scène par Julie Brochen. Il interprète Gauvain dans *Gauvain et le Chevalier Vert*, mis en scène par Julie Brochen, avec la complicité de Christian Schiaretti, créé au TNS en mai 2013.

Au cinéma, il est dirigé par Philippe Garrel *Sauvage innocence*, Olivier Dahan *La Vie promise*, Antoine de Caunes *Les Morsures de l'aube*, Coluche, Pascal Deux *Émilie*, Catherine Corsini *Mariée mais pas trop* et à la télévision par Pierre Aknine *Ali Baba et les 40 voleurs*, Josée Dayan *Deuxième vérité*, Gérard Marx *Blessure secrète*, Éric Summer *La Tête haute, Cavale*.

Parallèlement, il écrit et met en scène *Laissez venir à moi les petits enfants* en 1999, et *Hop et Rats* en 2003 avec le compositeur Thierry Pécou au Théâtre du Châtelet. Créateur et Agitateur du collectif Cinéma les Fennecs, regroupement d'acteurs et réalisateurs, il écrit et produit des courts-métrages et des documentaires.



## FANNY MENTRÉ Judit

Fanny Mentré a été élève au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris.

Pour le théâtre, elle a écrit *Un paysage sur la tombe*, qu'elle a créé au Festival d'Avignon avec France Culture et repris au Théâtre de la Bastille à Paris ; *Le dernier vol de la cigogne* ; *Chabada (bada)*, *Le Festin pendant la peste* et *Le Festin où s'ouvrent les cœurs*, trois textes créés par Alain Milianti au Volcan ; *Histoire de Petit-bonhomme par lui-même* ; puis deux textes pour le comédien/metteur en scène/magicien Thierry Collet, inspirés de *Maître Zacharius* de Jules Verne et *L'Ombre d'Andersen* ; *Un jour mon prince viendra* co-écrit avec Christophe Bouisse (à l'origine du projet) et Tatiana Goussef, qu'elle a créé à la Comédie

Caumartin ; *Lisa 1 et 2*, qu'elle a mis en scène au Théâtre du Nord puis au Théâtre de l'Aquarium ; *Des astres* et *Déchute* (lus au TNS en déc. 2010).

Elle a également écrit des textes courts : *Chambre 68* ; *Le Silence de mon frère* ; *Vieillir* ; *Le Parler des ogres* ; *D'un ventre* et *L'Idole* (trois d'entre eux lus au TNS par les élèves section jeu du Gr. 40 en déc. 2011).

Elle est aussi l'auteur d'un texte intitulé *AVD*, d'un recueil de poésie *Une année sans mourir* et d'un roman *Journal d'une ménagère de moins de 50 ans*.

Outre ses propres textes, elle a mis en scène *Andromaque* de Jean Racine *Couples et paravents* d'Eduardo Manet, et *Ce qui évolue, ce qui demeure* de Howard Barker, créé au TNS en novembre 2011.





## ANDRÉ POMARAT Le directeur de la maison d'édition, le clochard

Né en janvier 1930 à Metz, André Pomarat effectue l'essentiel de son parcours au sein du Centre dramatique de l'Est et du Théâtre national de Strasbourg (CDE/TNS). Dès 1954, il est élève de la première promotion de l'École supérieure d'art dramatique de Strasbourg, fondée par Michel Saint-Denis. En 1957, engagé par Hubert Gignoux dans la troupe permanente, il participe à la création et à la diffusion jusqu'en 1973, d'une quarantaine de spectacles, dont, mis en scène par Hubert Gignoux : *Mille francs de récompense* de Victor Hugo (Glapiou), *La Visite de la vieille dame* de Dürrenmatt (Le proviseur), *Le Singe velu* de O'Neill (Paddy), *Comment naît un scénario de cinéma* de Zavattini (Le Scénariste), *Nekrassov* de Sartre (Jules Palotin), *Joël Brant* de Kipphardt (Joël Brant), *Toussaint Turlure* de Claudel (Le Pape Pie) ; et mis en scène par Pierre Lefèvre : *Notre petite ville* de Thornton Wilder, *Le Canard sauvage* de Ibsen (Le vieil Ekdal), *La Bonne Âme du Se-Tchouan* de Brecht (Wang)... ; avec René Jauneau : *L'Avare* et *Les Femmes savantes* de Molière (Harpagon et Trissotin), *Les Anabaptistes* de Dürrenmatt (Le Prince évêque de Münster, Osnabrück et Münster), et Le juge dans *Le Balcon* de Genet mis en scène par André Steiger... Parallèlement à son travail de comédien, il participe de 1961 à 1973 à la formation d'élèves dans des ateliers d'interprétation. Il quitte le TNS en 1973, après le départ d'Hubert Gignoux.

En 1974, il dirige la M.A.L (Maison des Arts et Loisirs) de Strasbourg, qui soutient le développement de formes d'expression s'imposant aux lisières du spectacle vivant, où se produisent et se côtoient comédiens, conteurs, poètes et chanteurs à texte, mimes et clowns, nouveau cirque et spectacles de rue, et où il crée en 1976 « Les Giboulées de la marionnette ». En 1978, il développe les activités en direction du jeune public, installe dans un ancien cinéma, réaménagé à cet effet, le « Théâtre Jeune Public » de Strasbourg. Avec l'appui des autorités locales et territoriales, le TJP deviendra Centre dramatique national pour l'enfance et la jeunesse. En 1997, André Pomarat quitte toutes fonctions « officielles » et se met par intermittence au service des compagnies régionales : Théâtre du marché aux grains, Théâtre Lumière, OC and CO, Cie Actes premiers... En 2010, il retrouve les planches de la grande salle du TNS quittées trente-six ans plus tôt, pour le rôle de Firs dans *La Cerisaie* de Tchekhov mis en scène par Julie Brochen. Puis, en 2011 et 2012, il joue Dom Louis dans *Dom Juan*, mis en scène par Julie Brochen, au TNS et en tournée.



© Pascal Bongard

## et HANS KÜNZE Assistant à la mise en scène

Après une enfance au bord des plateaux, il entame une formation de constructeur de décors chez Prélud, tout en s'initiant aux régies plateau, son et vidéo.

Il a travaillé avec Jean-Paul Wenzel sur *Judith ou le Corps séparé* ; l'Opéra National de Bordeaux ; Anne-Laure Liégeois sur *Les Loups* ; Frédéric Künze sur *Woyzeck 1313* et *Un obus dans le cœur* ; Pierre Meunier sur *Du fond des gorges*.

Au cinéma, il a travaillé avec Stéphanie Murat comme constructeur sur le film *Max* en 2012 et avec Pierre Meunier sur *Léopold En L'air* en 2011.

Il fait aussi partie de la troupe de théâtre équestre Werdyn de 2011 à 2013 et réalise la création sonore du spectacle.

## > Le contexte historique du roman

### Contacts TNBA :

Camille Monmège - 05 56 33 36 68 - [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) / Marlène Redon - 05 56 33 36 62 - [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org) / Sabrina Bourg - 05 56 33 36 83 - [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)

## La seconde guerre mondiale

Le 1<sup>er</sup> septembre 1939, Adolf Hitler et les troupes allemandes envahissent la Pologne. Cette attaque marque le début de la seconde guerre mondiale. Deux jours après, le 3 septembre 1939, la France et le Royaume-Uni déclarent la guerre à l'Allemagne. Ce conflit armé opposa les puissances de l'**Axe (ou Axe Rome-Berlin-Tokyo)** (l'Allemagne, l'Italie, le Japon et ses satellites comme la Hongrie ou encore la Slovaquie) aux Alliés (la France, le Royaume-Uni, l'URSS et les États-Unis à partir de 1941). Dès 1942, l'Allemagne nazie contrôle la majeure partie du territoire européen. Le 20 janvier 1942, les hauts-fonctionnaires nazis discutent la mise en place de la « solution finale de la question juive » à la conférence de Wannsee. Cette dernière consiste en l'extermination massive des Juifs d'Europe. La construction des **Camp d'extermination** est caractéristique de la politique de la solution finale. Ces camps ont pour objectif l'assassinat massif des populations juives. Plus de six millions de juifs périrent dans les « camps de la mort ». À l'aube du 6 juin 1944, les Alliés débarquent en France, sur les côtes normandes. Les forces **Alliés** progressent ensuite vers l'est et libèrent Paris le 25 août 1944. Le 30 avril 1945, Adolf Hitler se donne la mort et l'Allemagne signe l'armistice le 8 mai 1945. Le conflit mondial prit officiellement fin le 2 septembre suivant, avec la capitulation du Japon après les bombardements atomiques de Hiroshima et Nagasaki au début du mois d'août 1945. Ce conflit planétaire, qui perdura six années, a coûté la vie à plus de 40 millions de personnes<sup>22</sup>.

## Chronologie

- 30 janvier 1933 :** Hitler est élu chancelier
- 22 mars 1933 :** Ouverture en Allemagne du premier camp de concentration à Dachau. Les opposants au nazisme y sont enfermés
- Avril 1933 :** Boycott des entreprises et magasins Juifs et révocation des fonctionnaires Juifs
- 10 mai 1933 :** **Autodafés** de livres écrits par des Juifs et des opposants au régime dans de nombreuses villes allemandes
- 2 août 1934 :** Suite au décès du président Hindenburg, Hitler se proclame Führer et Reichskanzler (chancelier du Reich)
- 15 septembre 1935 :** Les Lois de Nuremberg déchoient les Juifs allemands de leur nationalité et interdisent les mariages entre Juifs et non-Juifs
- 25 octobre 1936 :** L'accord entre Hitler et Mussolini permet la création de l'**Axe** (voir lexique)
- Juillet 1937 :** Ouverture du camp de concentration de **Buchenwald** (Allemagne)
- 12 mars 1938 :** Annexion de l'Autriche par l'Allemagne (aussi appelé Anschluss) entraînant l'ouverture d'un camp à Mauthausen et l'application des lois antisémites
  
- 9 novembre 1938 :** En Allemagne, dans la nuit du 9 au 10 novembre, des militants nazis saccagent 7500 magasins appartenant à des Juifs, détruisent 191 synagogues et tuent 91 personnes. On appelle cet évènement la « Nuit de cristal »

---

<sup>22</sup> . Pour cette partie, les informations sont tirées de l'ouvrage : COCHET, François, *Comprendre la Seconde guerre mondiale*, Studyrama, collection Principes, 2005, p. 172.

- Janvier 1939 :** Création des ghettos en Pologne > Création du ghetto de Lodz en avril 1940, de Varsovie en novembre 1940 – 500 000 personnes s’y entassent à l’été 1941 – de Cracovie en mars 1941, de Lublin en avril 1941, de Lwow en décembre 1941.
- 30 janvier 1939 :** Dans un discours prononcé au Reichstag, Hitler lie la guerre qui s’ouvre à la destruction des Juifs d’Europe
- 1 septembre 1939 :** Invasion de la Pologne et entrée de la France et de la Grande-Bretagne dans la guerre le 3 septembre
- Octobre 1939 :** Déportation de Juifs autrichiens et tchèques dans les camps polonais
- 23 novembre 1939 :** En Pologne, les Juifs doivent porter un brassard ou une étoile de David
- 27 avril 1940 :** Création du **Camp de concentration** d’**Auschwitz-Birkenau** en Pologne
- 10 mai 1940 :** Début de l’invasion de la Belgique, des Pays Bas et de la France
- 22 juin 1940 :** Armistice entre l’Allemagne et la France.
- Janvier 1941 :** Création à Chelmno (Pologne) d’un centre de mise à mort utilisant des camions à gaz
- 14 mai 1941 :** Premières **Rafles**<sup>23</sup> de Juifs étrangers en France
- Septembre 1941 :** Port obligatoire de l’étoile jaune pour tout Juif de plus de 6 ans dans le Reich
- Octobre 41 :** Mise en chantier du centre de mise à mort d’**Auschwitz-Birkenau**
- 11 décembre 1941 :** Les États-Unis déclarent la guerre au Japon et à l’Allemagne
- 20 janvier 1942 :** Conférence de Wannsee qui fixe les modalités de la mise à mort de masse des Juifs en Europe, aussi appelée la « solution finale »
- 23 juillet 1942 :** Déportation des Juifs du ghetto de Varsovie vers le camp d’extermination de Treblinka. La faim et la maladie ont déjà tué 83 000 des 500 000 Juifs de ce ghetto quand débute la déportation
- 13/14 mars 1943 :** **Liquidation** du ghetto de Cracovie
- Juin 1943 :** Les Allemands décident de liquider tous les ghettos
- Mai/Juin 1944 :** Déportation de 380 000 Juifs de Hongrie vers le camp d’**Auschwitz-Birkenau**
- 6 juin 1944 :** Débarquement des **Alliés** (voir lexique) en Normandie
- Janvier 1945 :** Dernier convoi de Juifs, de l’Italie vers l’Allemagne
- 27 janvier 1945 :** L’armée rouge libère le camp d’**Auschwitz-Birkenau**
- 30 avril 1945 :** Suicide de Hitler
- 8 mai 1945 :** Capitulation de l’Allemagne
- 2 septembre 1945 :** Capitulation du Japon et fin de la 2<sup>e</sup> guerre mondiale

© www.memorialdelashoah.org/attachments/article/29/JS\_EuropeCLR10\_francais.pdf

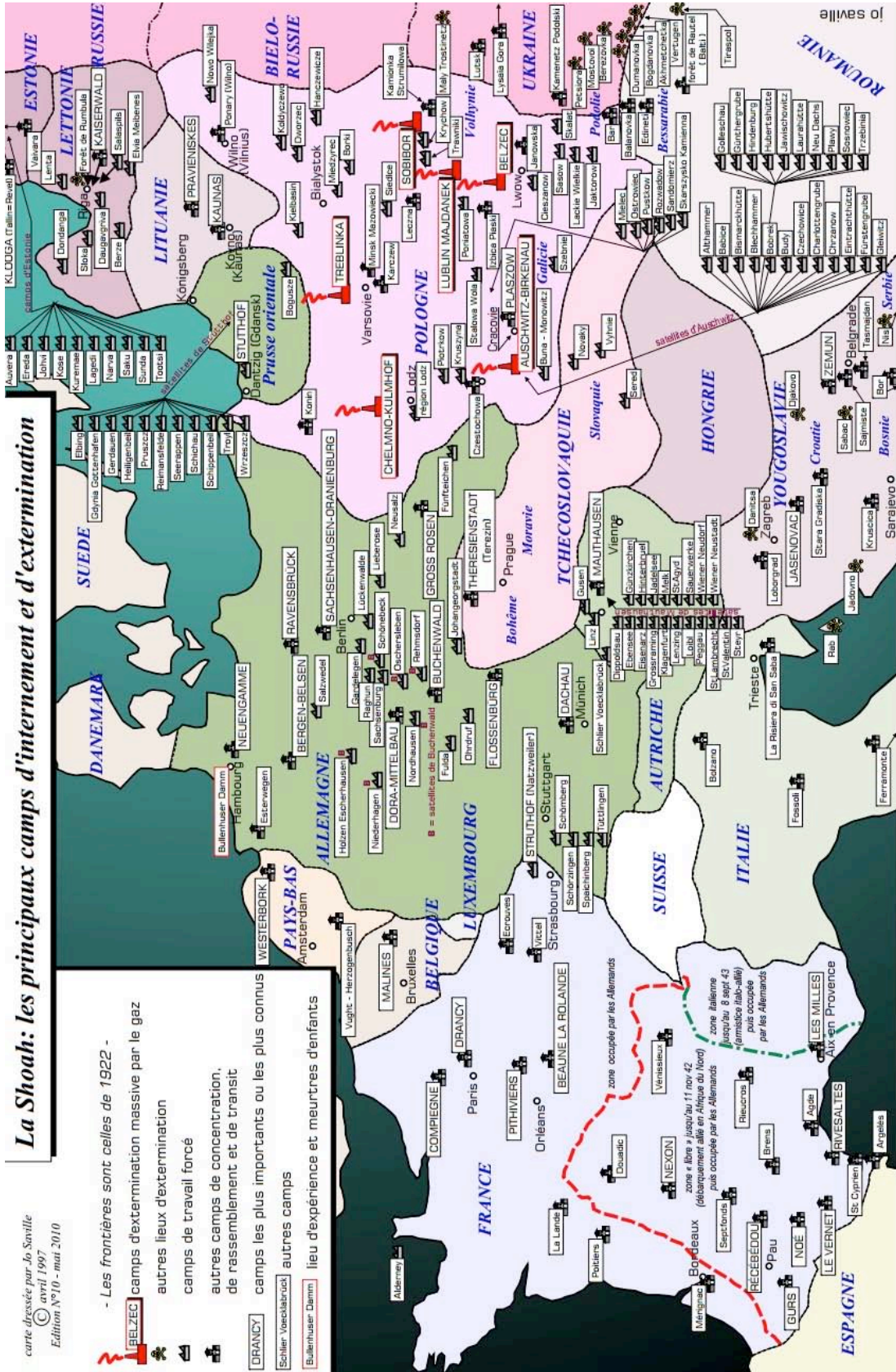
<sup>23</sup> . Voir lexique.



# La Shoah: les principaux camps d'internement et d'extermination

carte dressée par Jo Saville  
 avril 1997  
 Edition N°10 - mai 2010

- Les frontières sont celles de 1922 -
- BELZEC** camps d'extermination massive par le gaz  
 autres lieux d'extermination  
 camps de travail forcé
- DRANCY** autres camps de concentration,  
 de rassemblement et de transit  
 camps les plus importants ou les plus connus  
 autres camps
- lieu d'expérience et meurtres d'enfants



Notes: - environ 240 camps figurent sur cette carte. Les camps satellites de travail (« Kommandos ») n'apparaissent - que pour Auschwitz - partiellement - qui pour Auschwitz, Moniauskon, Buchenwald et  
 - Atlas de la Shoah de Marj Gilbert (Ed de l'Aube)  
 - Liste des lieux de détention du International Suedisches Arolsen (IFA)  
 - Bundesgesetzblatt, journal officiel allemand, 24/09/1977 et 31/12/1982  
 - The Murder of the Jews in Latvia de Bernhardt Press

### Contacts TNBA :

Camille Monmège - 05 56 33 36 68 - [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) / Marlène Redon - 05 56 33 36 62 - [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org) / Sabrina Bourg - 05 56 33 36 83 - [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)



## > La Hongrie après la seconde guerre mondiale

### *Au sortir de la seconde guerre mondiale*

Après l'armistice signé avec l'URSS en 1945, un gouvernement provisoire est mis en place en Hongrie jusqu'à l'organisation d'élections libres en novembre 1945. C'est alors que le parti des petits propriétaires l'emporte sur les partis communiste et social-démocrate, et que la république est proclamée. Les communistes restent cependant au gouvernement (ministère de l'Intérieur) et lancent la réforme agraire, la nationalisation des mines, de l'industrie lourde ou encore des banques. En 1946, ils réalisent une union des forces de gauche qui emporte les élections de 1949 et proclame la République populaire hongroise. Mais, l'union est rompue et les autres composantes politiques sont écartées du gouvernement. Le pouvoir passe alors au parti communiste dont le secrétaire est Mátyás Rákosi. La Hongrie perd en autonomie et se voit soumise à la politique de l'URSS, tandis que les communistes insuffisamment acquis à Staline sont éliminés. Néanmoins, après la mort de Staline, les méthodes de gouvernement de ce dernier tendent à être éliminées : Rákosi est donc remplacé par Imre Nagy en 1953, puis par Ernő Gerő en 1956. Parallèlement, l'opinion publique, notamment les étudiants, réclame plus de liberté. L'agitation grandissante aboutit à la révolution de Budapest, le 23 octobre 1956. Ce mouvement populaire obtient du parti communiste qu'il forme un gouvernement de coalition. Cependant, Moscou envoie des troupes pour écraser les insurgés de Budapest. Les combats se poursuivent quelques semaines en province, mais se soldent par la mort de 25000 personnes et la déportation de 15000 autres. Toutefois, l'ancien régime n'est pas restauré et la Hongrie entre en mutation, vers l'ouverture de son économie, puis la démocratisation de ses institutions. En 1989, des élections libres sont envisagées et les insurgés tués lors de la révolution sont réhabilités. En 1989, la Hongrie cesse d'être une République populaire et le régime communiste se dissout.

### *La Hongrie après la chute du mur de Berlin*

En juillet-août 1945, suite à la Seconde guerre mondiale et à la capitulation du Reich, l'Allemagne et Berlin sont divisés en quatre secteurs d'occupation : soviétique, américain, anglais et français. Bientôt, les trois secteurs sous autorité occidentale n'en forment plus qu'un et, en 1949, celui-ci devient la République Fédérale d'Allemagne. Berlin-Ouest en fait partie intégrante, tandis que Berlin-Est devient la capitale de la République Démocratique Allemande. L'écart entre la prospérité de la zone occidentale et les difficultés économiques de la zone soviétique entraîne une émigration massive d'habitants de la RDA vers la RFA, notamment d'un secteur vers l'autre de Berlin. Le gouvernement communiste de RDA décide alors de construire un mur infranchissable, surveillé nuit et jour par la police, pour séparer les deux parties de la ville. Le mur de Berlin voit donc le jour en 1961. Mais, il ne fait que matérialiser la rupture déjà existante entre l'Europe occidentale et les pays d'Europe de l'Est, qui suivent le modèle politique et économique de l'URSS. Suite à de nombreuses manifestations en Allemagne, le « mur de la honte » est ouvert le 27 novembre 1989, en même temps que s'écroule le gouvernement communiste de RDA. Puis, la circulation entre les deux Allemagnes est définitivement rétablie et, le 3 octobre 1990, le pays est réunifié. Parallèlement à la **Chute du mur** de Berlin, les gouvernements communistes de l'Est s'effondrent. Ces pays cherchent de plus en plus l'indépendance et l'URSS finit par éclater. En Hongrie, les mouvements politiques et syndicaux se multiplient face au parti unique toléré jusqu'alors. Ils sont même légalisés en vue d'élections libres. Ce pluralisme aboutit à la défaite du Parti communiste aux élections de mars 1990. Le nouveau gouvernement de centre droit cultive la modération, en opposition aux pratiques soviétiques, et introduit de nouvelle liberté dans la vie des Hongrois.

## Chronologie

### Automne 1944

La Hongrie est envahi par l'Union soviétique. Tout son territoire est occupé à partir d'avril 1945

### 1 février 1946

Le royaume de Hongrie est aboli et la nouvelle République de Hongrie est déclarée. Zoltán Tildy devient président de la République, tandis que Ferenc Nagy le remplace à la tête du gouvernement.

### 31 mai 1947

Le premier ministre Ferenc Nagy est contraint à la démission par les Soviétiques

### 31 juillet 1948

Le président de la République Zoltán Tildy démissionne et il est remplacé par le communiste Árpád Szakasits.

### 18 août 1949

L'assemblée adopte une nouvelle constitution entraînant la proclamation de la République populaire de Hongrie le 20 août. Elle sera maintenue jusqu'en 1989.

### Juillet 1953

Début de la déstalinisation du pays qui entraîne l'éviction du pro-stalinien et président du conseil des ministres Mátyás Rákosi. Imre Nagy est appelé à la tête du gouvernement.

### 14 avril 1955

Imre Nagy est relevé de ses fonctions et exclu du parti communiste hongrois.

### 23 Octobre 1956

Révoltes et manifestations étudiantes (« l'Insurrection de Budapest ») qui conduisent à la chute du pouvoir et au retour d'Imre Nagy. János Kádár appelle secrètement les troupes soviétiques afin de rétablir l'ordre.

### 4 novembre

Les troupes russes arrivent afin de faire taire la révolte. János Kádár prend la tête d'un gouvernement pro-soviétique.

### Entre 1960 et 1970

L'Union soviétique renforce son autorité. Installation secrète de bases nucléaires.

### 27 mai 1988

Kádár, âgé de 76 ans et malade, laisse le pouvoir.

### 1 janvier 1989

Ouverture de la frontière austro-hongroise, sans visa de sortie. Au cours de l'année 1989, de nombreux allemands de l'Est passeront à l'Ouest via la Hongrie et l'Autriche.

### 19 octobre 1989

Les réformateurs communistes acceptent le principe de multipartisme. Crise générale dans les pays du Bloc de l'Est : Tchécoslovaque, Bulgarie, Roumanie, Pologne, Hongrie, Allemagne de l'est.

### 23 octobre 1989

Anniversaire de l'insurrection de 1956, une manifestation regroupant plus de 100 000 personnes brandit le drapeau officiel hongrois — rouge, blanc, vert — mais dont les insignes communistes ont été découpés. Annonce officielle du changement du nom du pays qui devient la République de Hongrie, l'adjectif « populaire » est abandonné.

### 9 novembre 1989

**Chute du mur** de Berlin.

### 25 mars 1990

Premières élections législatives libres en Hongrie

### Avril 1991

L'Union soviétique accepte de retirer ses troupes du territoire hongrois. Les protagonistes de l'Insurrection de Budapest sont réhabilités.

### Juin 1991

Départ des dernières troupes soviétiques et fin de domination soviétique.

### 21 décembre 1991

Mikhaïl Gorbatchev dissout le Parti Communiste de l'Union soviétique (PCUS). L'U.R.S.S. s'effondre.

## > Lexique

### *Repères historiques*

**Alliés** : Ensemble des nations qui, pendant la première et la seconde guerre mondiale, luttèrent contre l'Axe Allemagne-Italie-Japon<sup>24</sup>.

**Auschwitz-Birkenau** : Sous les ordres d'Adolf Hitler, le camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau est implanté en Pologne en 1940. Il constitue le plus important des camps d'extermination du Troisième Reich. Plus de 1,2 million de Juifs y trouveront la mort.

**Autodafé** : Destruction par le feu d'un objet (en particulier des livres) que l'on désavoue, que l'on condamne<sup>25</sup>.

**Axe (ou Axe Rome-Berlin-Tokyo)** : Alliance militaire créée le 26 septembre 1940 entre l'Allemagne, l'Italie et le Japon. Par la suite d'autres pays rejoignirent l'alliance.

**Buchenwald** : Camp de concentration allemand, à proximité de Weimar (Land de Thuringe), ouvert dès 1937 pour les adversaires du nazisme.

**Camp de concentration** : Centre de détention et de travail forcé dans lequel sont détenus des populations considérées comme ennemies.

**Camp d'extermination** : Lieu d'enfermement spécialement conçu pour la destruction et l'élimination massives de Juifs sous la seconde guerre mondiale. Les camps d'extermination étaient surnommés « camps de la mort. »

**Chute du mur** : Suite à la seconde guerre mondiale, l'Allemagne et Berlin sont séparées en quatre zones d'occupation, américaine, britannique, française et soviétique. En 1961, un mur est construit à Berlin pour matérialiser la séparation entre la zone Ouest (sous autorité occidentale) et la zone Est (sous autorité soviétique). Le 27 novembre 1989, ce « mur de la honte » est ouvert et aboutit à la réunification de l'Allemagne. La chute du mur de Berlin s'accompagne de l'effondrement des régimes communistes et de l'éclatement de l'URSS<sup>26</sup>.

**Fo** : Siège de la Gestapo à Budapest pendant la guerre<sup>29</sup>.

**Génocide** : Anéantissement total et délibéré d'un groupe d'individus en fonction de leur race, de leur appartenance ethnique, de leur nationalité ou de leur religion.

---

<sup>24</sup> . Dictionnaire de français Larousse, disponible sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/alli%C3%A9s/2379>, page consultée le 21/11/2013.

<sup>25</sup> . *Ibid.*

<sup>26</sup> MOURRE, Michel, Mourre, *Dictionnaire d'histoire universelle*, Bordas, Paris, 2004, p.152-153. 29 *Liquidation*, Actes Sud, Arles, 2004, p.55.

### **Contacts TnBA :**

Camille Monmège - 05 56 33 36 68 - [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) / Marlène Redon - 05 56 33 36 62 - [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org) / Sabrina Bourg - 05 56 33 36 83 - [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)

**Guerre froide** : État de tension qui opposa, de 1945 à 1990, les États-Unis, l'URSS et leurs alliés respectifs qui formaient deux blocs dotés de moyens militaires considérables et défendant des systèmes idéologiques et économiques antinomiques<sup>27</sup>.

**Holocauste** : Ensemble des persécutions, des sévices et des exterminations dont les Juifs furent les victimes de la part des nazis entre 1939 et 1945. Massacre, grande destruction de personnes, de choses, inspirés par une idéologie<sup>28</sup>.

**Kistarcsa** : Camp de travail hongrois après la guerre (jusqu'en 1953)<sup>29</sup>.

**Liquidation** : « La liquidation des ghettos » est l'expression utilisée pour parler du tragique événement où les Nazis ont vidé de force les Ghettos de Pologne, y mettant également le feu malgré la présence de personnes<sup>30</sup>.

**Màtra** : Massif du nord de la Hongrie, le plus haut du pays (1 015 m au mont Kékes)<sup>31</sup>.

**Nomenklatura** : « Ensemble de personnes occupant en URSS les postes de direction (dans le Parti, les grandes entreprises...)»<sup>32</sup>.

**Rafle** : Opération policière exécutée à l'improviste dans un lieu suspect, en vue d'appréhender les personnes qui s'y trouvent et de vérifier leur identité. Ce terme est aussi utilisé pour parler d'une arrestation massive de personnes comme *Les rafles du Vel'd'Hiv*<sup>33</sup>.

**Recsk** : Camp de travail hongrois pendant la guerre, puis à l'époque stalinienne<sup>37</sup>.

**Régime totalitaire** : Système politique dans lequel un État, au nom d'une idéologie, exerce un contrôle total sur les individus.

**Shoah** : Mot d'origine hébreu signifiant « catastrophe », la Shoah, également connue sous le nom d'Holocauste, désigne l'extermination de près de six millions de Juifs par le régime nazi durant la Seconde guerre mondiale.

### **Les références culturelles et artistiques faites dans le roman**

---

<sup>27</sup> . Encyclopédie Larousse, *op.cit.*

<sup>28</sup> . Dictionnaire de français Larousse, *op. cit.*

<sup>29</sup> . *Liquidation*, *op. cit.* p.55.

<sup>30</sup> . WikiAnswers, disponible sur

[http://wiki.answers.com/Q/What\\_was\\_the\\_liquidation\\_of\\_the\\_ghettos#slide7](http://wiki.answers.com/Q/What_was_the_liquidation_of_the_ghettos#slide7)

<sup>31</sup> . Encyclopédie Larousse, *op.cit.*

<sup>32</sup> . ASTOL-LACOUR, Catherine, *Le Second XX<sup>e</sup> siècle (1939-2000) : Les 12 thèmes clés*, Ellipses, 2003, Paris, p.390.

<sup>33</sup> Dictionnaire de français Larousse, *op.cit.* 37 *Liquidation*, *op.cit.*, p.55.

### **Contacts TnBA :**

**Améry Jean** : Vienne, 1912 – Salzbourg, 1978, auteur autrichien. Opposant au régime nazi, il émigre en Belgique en 1938 où il participe à la résistance. Il est arrêté en 1943 et déporté au camp d'Auschwitz en raison de ses origines juives. Rescapé, il témoigne de son expérience dans les essais *Par-delà le crime et le châtement* (1966). Il publie également *Du vieillissement : révolte et résignation* (1968) et *Porter la main sur soi, traité du suicide* (1976). Il se suicide en 1978.

**Bernhard Thomas** : « Heerlen, 1931 – Gmunden, Autriche, 1989, écrivain autrichien. Désespoir, autodestruction et haine du monde forment la trame jubilatoire de son œuvre poétique (*Sur terre et en enfer*, 1957), romanesque (*Oui*, 1978 ; *Maîtres anciens*, 1985 ; *Extinction*, 1986) et théâtrale (*Le Faiseur de théâtre*, 1985 ; *Place des héros*, 1988). Son œuvre autobiographique en 5 volumes (*L'Origine, La Cave, Le Souffle, Le Froid, Un enfant*) publiée de 1975 à 1982, est le lieu privilégié de son éternel ressassement<sup>34</sup>.

**Borowski Tadeusz** : Jytomyr, Ukraine, 1922 – Varsovie, 1951, auteur et journaliste polonais. Rapatrié en Pologne en 1932 alors que ses parents sont internés dans un Goulag, il suit des études littéraires à l'Université clandestine de Varsovie, et publie ses premiers poèmes et nouvelles dans le mensuel clandestin *Droga*. Déporté en 1943 dans le camp d'Auschwitz, puis de Dachau, il est libéré par les Alliés et publie immédiatement ses récits sur l'univers concentrationnaire : *L'Adieu à Marie* (1947) et *Le Monde de pierre* (1948). Il reçoit le Prix national de littérature en 1950, mais se suicide en 1951.

**Katzenelson Ytshak** : Karelits, près de Minsk, 1886 – Auschwitz, 1944, poète et dramaturge polonais. Il fonde deux écoles juives, dont une clandestine dans le ghetto de Varsovie où il participe à l'insurrection de 1943. Son œuvre la plus connue est son *Chant pour le peuple juif assassiné*, écrit en 1943 dans le camp de Vittel et publié pour la première fois en 2001.

**La Marche de Radetzky** : Publiée en 1932, cette œuvre majeure de l'écrivain autrichien Joseph Roth raconte, sur trois générations, le destin de la famille von Trotta, parallèlement au déclin et à la chute de la monarchie austro-hongroise.

**Moby Dick** : Titre du roman écrit par Herman Melville et paru en 1851.

**La Neuvième Symphonie** : Appelée également la *Symphonie n°9*, la *Neuvième Symphonie* est la dernière composition musicale composée par Ludwig van Beethoven en 1824.

**Peter Weiss** : « Nowaves, près de Berlin, 1916 – Stockholm, 1982, écrivain suédois d'origine allemande. Son théâtre est engagé dans les luttes sociales et politiques contemporaines (*MaratSade*, 1964 ; *Hölderlin*, 1971)<sup>39</sup>. »

---

<sup>34</sup> . Isabelle JEUGE-MAYNART, *Le Larousse des noms propres*, Paris, Larousse, 2008, p.156. 39 *Ibid.*, p.1488.

**Contacts TnBA :**

Camille Monmège - 05 56 33 36 68 - [c.monmege@tnba.org](mailto:c.monmege@tnba.org) / Marlène Redon - 05 56 33 36 62 - [m.redon@tnba.org](mailto:m.redon@tnba.org) / Sabrina Bourg - 05 56 33 36 83 - [s.bourg@tnba.org](mailto:s.bourg@tnba.org)

**Autour du spectacle :**

**Université populaire du théâtre**  
**samedi 31 janvier à 15h / Librairie Mollat**

**→ Témoignage sur la Shoah : écritures et mises en scène**

En parallèle des représentations de *Liquidation*.

avec **Hélène Camarade** et **Pierre Katuszewski**, professeure et maître de conférences à l'Université Bordeaux Montaigne,  
en présence de **Julie Brochen**.

Le texte écrit par Imre Kertész, prix Nobel de littérature 2002, et sa mise en scène par Julien Brochen s'inscrivent dans une longue généalogie d'écritures et de mises en scène de témoignages sur l'extermination des Juifs d'Europe. Afin de les mettre en perspective, les conférenciers présenteront les choix opérés par différents témoins, auteurs ou artistes, ainsi que les enjeux et les entraves de telles entreprises. Quelles stratégies d'écriture mettre en place pour raconter l'impensable et le rendre audible ? Comment mettre en scène l'indicible et l'irreprésentable ?

Cette conférence à deux voix réunit une germaniste spécialiste du témoignage et un chercheur en études théâtrales.