



DU 15 AU 18 MARS 2007

# MEPHISTO

## RIEN QU'UN ACTEUR

MATHIEU BERTHOLET / ANNE BISANG

DOSSIER DE PRESSE

Célestins

THÉÂTRE DE LYON

Du 15 au 18 mars 2007

# MEPHISTO

## RIEN QU'UN ACTEUR

MATHIEU BERTHOLET / ANNE BISANG

Avec

**Christophe GREGOIRE** dans le rôle de Gustav Gründgens

**Juan BILBENY**

**Felipe CASTRO**

**Jeanne DE MONT**

**David GOBET**

**Stéphanie LECLERCQ**

**Jacques MICHEL**

**François NADIN**

**Yvette THERAULAZ**

**Graziella TORRIGIANI**

Metteure en scène **Anne Bisang**

Scénographe **Anna Popek**

Lumière - création **Rinaldo Del Boca**

Assistante à la mise en scène **Stéphanie Leclercq**

Dramaturgie **Arielle Meyer MacLeod**

Costumes **Paola Mulone**

Son **Sartén**

Musique **Michel Wintsch**

Vidéo **Laurent Valdès**

Mouvement **Tane Soutter**

Maquillages et coiffures **Arnaud Buchs**

Accessoiriste **Natacha Jaquerod**

Production : La Comédie de Genève

CONTACT PRESSE :

**Magali Folléa**

**04 72 77 48 83**

**magali.follea@celestins-lyon.org**

RENSEIGNEMENTS / RESERVATIONS :

Du mardi au samedi, de 12h15 à 18h45

**Tel 04 72 77 40 00** – fax 04 78 42 87 05

Retrouvez toutes les informations sur notre site

**www.celestins-lyon.org**



# MEPHISTO / RIEN QU'UN ACTEUR

DE MATHIEU BERTHOLET

Dans **MEPHISTO**, Mathieu Bertholet évoque la figure emblématique et ambiguë de l'acteur allemand Gustaf Gründgens, célèbre interprète du « Mephisto » de Goethe. D'idéaliste révolutionnaire, Gründgens devint irrésistiblement l'un des artistes les plus serviles du régime nazi.

Pendant que l'acteur se livrait à toutes les compromissions avec le pouvoir hitlérien pour réussir sa carrière, ses anciens compagnons Erika et Klaus Mann, les deux enfants terribles de Thomas Mann, prenaient le chemin de l'exil pour combattre le fascisme avec leurs moyens – la littérature et le théâtre. Klaus Mann écrit alors un roman intitulé *Mephisto*, dans lequel il épingle l'opportunisme minable mais tellement banal d'un acteur dévoyé par le nazisme...

Du bout de sa plume affutée, Mathieu Bertholet dessine ces existences agitées par l'histoire et interroge les relations toujours complexes entre les artistes et le pouvoir.

**« A la question : le poète peut-il changer le monde ? écrit Klaus Mann en 1930, je réponds par un triple oui. Il dispose de la puissance et de la splendeur du Verbe ; jusqu'à présent, le Verbe a toujours remporté la victoire sur la force. »**



# ANNE BISANG, METTEURE EN SCÈNE

« L'ART A-T-IL LE POUVOIR D'ÉLEVER DES BARRICADES CONTRE L'INTOLÉRABLE ? »

C'est la troisième fois qu'Anne Bisang commande une pièce à un auteur. Genèse et éclairages sur un projet aux effets de miroir.

Ma relation au théâtre passe depuis ses origines par la création. Les premiers spectacles que j'ai signés avec la Cie du Revoir sont nés de la page blanche. Le processus d'écriture me passionne. Je ne me sens jamais plus mobilisée que lors de l'éclosion d'un nouveau texte comme matériau. J'aime la dimension du présent et suis très attachée à l'aspect collectif du travail théâtral. Ce qui m'échappe me rassure car j'aime réagir. Je pense qu'il y a une provocation de l'urgence dans le fait de la commande : on accepte la surprise, on cherche justement à être déstabilisé.

## PRÉLUDE AU PROJET MEPHISTO

Au début, il y a l'obsession de notre temps, de notre histoire contemporaine. Celle-ci est marquée par des cataclysmes paradoxalement fondateurs d'une manière de vivre et de penser. Les textes d'aujourd'hui peuvent faire résonner ces ondes de choc. Je pense ici au totalitarisme et la barbarie nazis, à l'histoire de l'Europe du 20ème siècle.

En commandant une pièce sur Annemarie Schwarzenbach à Hélène Bezençon en 1996, je voulais sans doute me rapprocher de l'histoire européenne, « flouter » les frontières suisses d'avec l'Europe.

Pour toucher l'histoire de manière vive, cette figure suisse dissidente, antifasciste, homosexuelle, morphinomane, s'exilant sans cesse du pays natal, fut déterminante. Je pouvais accompagner cette femme dans son dédale de doutes et de passions et trouver une place d'où regarder le monde. C'est elle qui – à distance imaginaire- m'a fait connaître Klaus Mann et sa sœur Erika. En plongeant par effraction dans la vie de ce trio d'écorchés vifs, j'ai découvert des engagements et des livres, dont *Mephisto* de Klaus Mann. Ce roman sur la carrière d'un acteur sous le régime nazi est resté présent dans mon esprit des années durant. Lorsque Mathieu Bertholet eu terminé sa résidence à la Comédie, je lui ai demandé de retraduire *Les larmes amères de Petra von Kant* que je montais alors. C'est après cette collaboration, devinant son attachement à la culture et à l'histoire allemande et plus particulièrement de Berlin où il réside, que je lui ai proposé l'adaptation de *Mephisto* pour la scène.

## METTEUR EN SCÈNE ET AUTEUR : UNE CONTRADICTION FÉCONDE

Ma chance fut que Mathieu soit friand de commandes. Il s'est rapidement emparé du projet, resté volontairement très ouvert, et l'a subtilement détourné. Le roman de Klaus Mann est devenu le prétexte à une nouvelle enquête. L'élément central pour moi était le mécanisme qui entraîne un individu à s'éloigner de lui-même, de ces convictions.

Avec Mathieu, nous avons davantage communiqué dès l'arrivée d'une première version. A ce moment là, Arielle Meyer, dramaturge, a elle aussi activement participé aux commentaires sur le texte en cours d'écriture.

Dans le dialogue, j'ai toujours tu mes intentions de mise en scène, par crainte de les voir intégrées dans la pièce. Je vois le rôle de la mise en scène comme contradicteur, si tout est dans le texte la mise en scène est comme désamorcée. Le texte et la mise en scène doivent créer des précipités, des explosions. J'ai tenu à considérer Mathieu comme très étranger à moi, car la tendance saturnienne de la mise en scène est de tout englober. Ce qui a rendu le travail très fluide, c'est que nous ne revendiquons ni l'un ni l'autre la première place. Je crois que nous avons une même attirance pour l'effacement, pour laisser les choses advenir malgré nous.

## L'ART ET LE POUVOIR : AU-DELÀ DU BIEN ET DU MAL ?

La question des relations entre art et pouvoir, couple infernal voué aux conflits passionnels, est au cœur de la pièce. Si l'on admet que la fonction de l'art est de jouer un rôle perturbateur, d'apporter du chaos là où les idées et les comportements se figent, le pouvoir, lui, aspire à pérenniser un ordre établi, à constamment réorganiser l'ordre. Or la liberté virtuelle de l'artiste va bien au-delà de celle du pouvoir. La tentation de posséder la parole de l'artiste est forte pour tout pouvoir qui craint d'être remis en question. Le constat est flagrant, toutes les dictatures émergentes s'attaquent en premier à l'art, à la liberté d'expression. Aucun artiste n'est cependant à l'abri du conformisme et de la compromission. La caution qu'apporte l'artiste lié au pouvoir est symboliquement irremplaçable, précisément parce que l'artiste évolue dans cette dimension symbolique qui est un puissant levier de séduction. Cette caution constitue un piège pour l'indépendance de l'artiste mais représente un atout manifeste pour le pouvoir agissant par la terreur qui s'achète à la fois une respectabilité, une image d'ouverture et de tolérance, - donc de force -, et un projet esthétique.

L'intérêt de *Mephisto* c'est d'étudier un cas précis. C'est un cas exemplaire, d'école pourrait-on dire. L'artiste interprète Gustaf Gründgens constitue une manière de tabou pour le monde artistique. On le déclarerait infréquentable aujourd'hui mais il n'en a pas moins gagné sur tous les tableaux de son vivant et la pièce nous révèle comment. Et cela tandis que l'ami de ses débuts, Klaus Mann écrivain antifasciste censuré, destitué de la nationalité allemande et condamné à l'exil, éprouve cruellement son impuissance d'intellectuel, privé de toute reconnaissance de son vivant. La morale ici vole en éclat.

### MEPHISTO, UN CAS D'ÉCOLE

Mais la pièce pose également une autre question : qui du théâtre ou du pouvoir est maître de l'illusion ? Le choix de ce projet est dépendant d'un climat ambiant dont on sent ponctuellement les dangers. Les récents succès des partis populistes à Genève et en Suisse en sont un exemple à l'échelle locale. Mais loin de moi l'idée de faire un spectacle militant et dénonciateur. Un auteur comme Barker (présenté deux fois à la Comédie de Genève) qui amplifie dans ses pièces les transgressions morales ouvre une voie qui me paraît aujourd'hui plus perturbant et nécessaire. L'écriture de Bertholet, faite de confrontations successives apparemment neutres, permet d'organiser sur scène ces perturbations pour dérouter plutôt que d'expliquer et prendre parti.

### UN ESPACE CONTEMPORAIN INSPIRÉ DE LA STRUCTURE DU TEXTE

Le choix esthétique s'inscrit dans la scénographie. Avec Anna Popek, nous avons opté pour un espace contemporain inspiré du minimalisme. Il intègre à la fois le minimalisme de l'écriture de Bertholet et la structure en collage de la pièce qui elle-même renvoie à des formes des années 20-30, dans l'esprit des scénographies de Piscator. Les costumes de Paola Mulone précisent par les silhouettes la période historique du récit. Ce qui m'importe, c'est d'inventer un langage scénique qui correspond à l'écriture de la pièce mais qui prend également en charge les interrogations de la pièce : Le théâtre doit-il être « moral » ? Quelle est la responsabilité de l'acteur, etc. ?

La pratique du théâtre est un des ferments de la pièce, la scène est véritablement ici le « théâtre des opérations » établissant un système mis en évidence dans le spectacle : son extraordinaire champs de possibles, sa trivialité et sa réalité dérisoire.

# DE MEPHISTO À RIEN QU'UN ACTEUR

PAR ARIELLE MEYER MACLEOD, DRAMATURGE

## UN TEXTE DE COMMANDE

*Mephisto / rien qu'un acteur* est le résultat d'une commande passée par Anne Bisang à Mathieu Bertholet, faisant suite à une résidence de l'auteur à la Comédie.

En 2001, Mathieu Bertholet avait en effet été l'un des quatre écrivains retenus pour séjourner pendant une saison dans les murs du théâtre, avec l'injonction d'y faire ce que bon leur semblait – animer le lieu, s'exprimer sur ses murs, assister à des répétitions – pour ensuite écrire chacun un « lever de rideau ». Cela a donné lieu à un spectacle présenté sous le titre annonciateur de *C'est agaçant cette obsession des auteurs vivants à être joués...*

L'obsession a perduré, pour Anne Bisang comme pour Mathieu Bertholet. Et de cette résidence est né le projet de commander à l'auteur un texte de théâtre qui serait conçu à partir du roman de Klaus Mann, *Méphisto*, et qui déploierait la problématique complexe des rapports entre les artistes et le pouvoir.

Résidence ou commande, ces passerelles jetées entre l'institution théâtrale et les écrivains contribuent à doter l'auteur dramatique d'une fonction nouvelle, plus proche du lieu théâtral. Dans le but de combler le vide grandissant des maisons d'édition qui délaissaient de plus en plus le champ théâtral, les institutions théâtrales aident depuis les années 70 à faire connaître et à promouvoir l'écriture contemporaine en organisant des mises en lecture, des résidences d'auteur, des ateliers de recherche, et en développant la pratique de la commande.

## VERS UNE NOUVELLE IMAGE DE L'AUTEUR DRAMATIQUE ?

Des années 50 à nos jours, nous sommes passés d'une image de l'écrivain de théâtre retiré dans sa tour d'ivoire et se confrontant épisodiquement aux chantiers de répétitions à celle d'un homme « public », même si certains le regrettent. Public, il l'est dans la mesure où l'écriture est davantage subventionnée, où l'Etat a pris le relais du mécène d'autrefois et où, entre les résidences et les commandes officielles passées par les metteurs en scène ou les compagnies, l'auteur se voit proposer des « temps d'écriture » qu'il rentabilise à son gré.

Il l'est également parce que son travail, ordinairement secret, voire alchimique, est exposé à plusieurs regards. A celui des autres artisans de la création théâtrale avec lesquels il est invité, sinon forcé à dialoguer à l'occasion des différents « essais » qui lui sont proposés. A celui des futurs spectateurs conviés à débattre de sa création, voire à mettre leur grain de sel au nom de leur « réception » de l'oeuvre nouvelle. Au regard d'apprentis et d'élèves quand il les rencontre lors de studios ou d'ateliers. A celui de toutes sortes de gens quand on l'invite à prendre son bâton de pèlerin et à fréquenter les lycées et les maisons de jeunes, nouvel animateur par qui l'événement doit arriver par l'intercession de sa parole. Il est enfin un homme public parce que, son oeuvre une fois représentée, on l'invite régulièrement à s'en expliquer<sup>1</sup>.

Choisir de monter un texte contemporain plutôt qu'un classique relève d'une démarche spécifique, qui modifie profondément l'acte d'actualisation scénique que constitue toute mise en scène.

<sup>1</sup> Jean-Pierre Rynngaert, Lire le théâtre contemporain, Armand Colin, 2005, p. 58.

Monter un classique permet de s'appropriier un texte qui appartient à une culture collective et de l'interpréter, au sens fort, c'est-à-dire d'en donner une lecture particulière qui l'éclaire de façon nouvelle ou en tout cas personnelle. La distance entre le moment de l'écriture et le moment de la mise en scène permet de traiter tel ou tel sujet en faisant un détour, en le mettant à distance pour mieux se l'approprier. Le désir de mise en scène naît d'une lecture qui fait apparaître à la fois l'altérité du texte et sa proximité.

La commande modifie la donne. Le texte naît en quelque sorte d'un double désir : celui du metteur en scène d'abord, qui se tourne vers un auteur précis et lui demande un texte en formulant plus ou moins ses exigences ; celui de l'auteur ensuite, qui doit intégrer ce désir premier, le faire sien, avant de proposer un objet dramatique qui assimile le projet et sa propre créativité. Le texte peut alors effectuer plusieurs allers-retours entre l'auteur et le metteur en scène avant que n'émerge la version définitive.

La réception du texte par le public, son horizon d'attente, est aussi modifiée par cette démarche. Le spectateur découvre le texte en même temps que sa mise en spectacle : l'attente préconçue sur le sens d'un texte et la façon dont il faudrait le représenter scéniquement est rendue d'autant plus impossible que la distinction entre ce qui appartient au texte écrit et ce qui relève de choix de mise en scène n'est pas évidente. Venir au théâtre pour voir jouer des textes contemporains, et qui plus est des textes de commande pas encore publiés, sortis tout chauds des mains de l'auteur, suppose de la part des spectateurs une attitude et une prédisposition différente que celle requise pour le théâtre classique, une autre façon de mettre en jeu son écoute, son regard et son sens critique.

## **MEPHISTO DE KLAUS MANN / RIEN QU'UN ACTEUR**

En 1925 Gustaf Gründgens, jeune acteur aux idéaux révolutionnaires plein de talent et bourré d'ambition, se lie d'une amitié trouble avec Erika et Klaus Mann, les deux enfants terribles de Thomas Mann, antifascistes convaincus. Dès 1933 l'acteur se livre néanmoins à des compromissions avec le régime hitlérien dont il devient un acteur phare, tandis que Klaus et Erika prennent le chemin de l'exil pour combattre le nazisme avec leurs moyens – la littérature et le théâtre. Klaus Mann écrit alors un roman intitulé *Méphisto*, dans lequel il épingle l'opportunisme d'un acteur dévoyé par le nazisme...

Telle est la matière que reprend Mathieu Bertholet pour écrire *Méphisto / rien qu'un acteur*, une pièce qui n'est cependant pas l'adaptation théâtrale du *Méphisto* de Klaus Mann, loin s'en faut. La démarche est en effet tout autre.

Klaus Mann a écrit son roman afin de raconter la désaffection de son ancien ami, l'acteur Gustaf Gründgens, pour la cause qui les liait. Pour ce faire, l'écrivain a effectué un travail de fictionnalisation : il a modifié ostensiblement la réalité, changé les noms, condensé des personnages, travesti certains comportements, œuvrant ainsi à une frontière trouble entre le réel et la fiction qui a paradoxalement permis d'interdire le livre, parce que son héros était trop proche du véritable Gründgens pour que les actions fictives qui lui sont imputées ne soient pas qualifiées de mensongères et de diffamatoires.

Mathieu Bertholet saisit cette matière et lui fait subir le traitement inverse : il re-historicise la fiction, redonnant à chacun son identité et sa trajectoire. Mais il opère surtout un élargissement de focale : Klaus Mann, qui n'apparaît pas dans son propre roman, est avec Gründgens le personnage central de cette pièce. La matière du roman est resituée dans le contexte qui l'englobe, celui d'affinités électives et de liaisons dangereuses sur le fond sombre et chahuté de la montée du nazisme puis de l'exil. L'écriture même de *Méphisto* devient un thème de *Méphisto / rien qu'un acteur*, qui déborde ainsi son matériau de base et l'inclut dans une vision plus large, en montrant l'arrière fond et les suites.

Si *Méphisto* témoigne du regard immédiat de Klaus Mann sur sa propre époque, qu'il dénonce au moment même où le monstre est en train d'émerger – le roman date de 1936 –, *Méphisto / rien qu'un acteur* marque la réappropriation de cette période troublée par un jeune auteur, Suisse vivant à Berlin, dans des formes résolument contemporaines qui sont les siennes et celles de son temps.

Le titre le dit doublement : au cœur de *Méphisto / rien qu'un acteur*, il y a le théâtre. Il affleure d'abord par le biais de l'intertextualité : rôle phare dans la carrière de Gründgens, Méphisto, dans le *Faust* de Goethe, est ce diable avec lequel il est si tentant de pactiser, dans lequel on peut bien sûr voir le nazisme mais aussi les démons intérieurs de chacun. Mais le diable de Goethe est avant tout le maître de l'apparence et de l'illusion, dans une pièce à la mécanique ostensiblement théâtrale de surcroît. Ainsi lorsque

Bertholet convoque *Faust* dans son texte, il l'ouvre à une sorte de quintessence de la théâtralité.

Les personnages portent tous le nom de personnes réelles, mais ils sont avant tout les personnages d'une fiction, d'une fiction dont ils sont les acteurs. Car la pièce, en pointillé, sans jamais insister, n'hésite pas à afficher son statut de reconstruction, de représentation. Au fond, si Bertholet re-historicise la matière du roman, il montre simultanément le caractère fictif de son propre texte et indique par là l'aspect insaisissable du réel, toujours fuyant, qui nous échappe au moment où l'on pense le saisir.

Et ce réel n'est pas sans entretenir lui-même des affinités avec le théâtral. A l'instar de Klaus Mann et de beaucoup d'historiens, Mathieu Bertholet dénonce le « jeu » comme le modèle de l'exercice nazi du pouvoir et souligne les penchants spectaculaires du régime hitlérien. Le nazisme se fonde sur une dramaturgie de la représentation de soi dont l'illusion et la fiction sont les pierres angulaires. Les nazis ont inventé tout un rituel où le pouvoir et son représentant suprême étaient mis en scène – que l'on songe seulement à ces vastes cérémonies dans lesquelles rien n'était laissé au hasard, depuis le décor, impressionnant, jusqu'aux effets de foule, de lumières et de pyrotechnie –, et bâti un véritable scénario chargé de véhiculer, par le biais de la propagande dont Goebbels maîtrisait extrêmement bien les techniques – affiches mais aussi cinéma – la fiction d'un nouveau bonheur individuel. Cette compréhension de l'histoire est centrale dans la pièce de Bertholet. Elle nous indique plus que jamais l'urgence qu'il y a à remettre l'illusion à sa place, c'est-à-dire sur la scène et non dans les loges du pouvoir.



# QUELQUES MOTS DE MATHIEU BERTHOLET

« LÀ OÙ ON BRÛLE DES LIVRES, ON BRÛLERA UN JOUR DES HOMMES. »  
HEINRICH HEINE

Lorsqu'Heinrich Heine a écrit ces lignes, les tyrans qui feront le IIIème Reich n'étaient pas encore nés. Aujourd'hui ces mots sont gravés dans la plaque commémorant le premier grand bûcher de livres sur la Bebelplatz à Berlin, après la prise du pouvoir par les Nazis. Ce jour-là, on brûlait aussi les livres de Klaus Mann.

*Mephisto* est le roman d'un Allemand de l'exil. Pour Klaus Mann, l'exil géographique de 1933 scelle une fois pour toutes son destin de « Heimatloser ». « Unser Heimweh beginnt mit unserem Bewusstsein. » (Notre mal du pays commence avec notre conscience.) *Mephisto* est le regard de cet Allemand du dehors sur ces Allemands qui ont choisi de rester dans cette nouvelle Allemagne. Il a choisi pour son récit le personnage d'un comédien orgueilleux, séducteur, « génial et des plus vils ». Il aurait pu choisir n'importe qui, son choix est tombé sur Gustaf Gründgens, la grande star de cinéma et de théâtre en Allemagne, de 1928 à 1964, non parce qu'il a été particulièrement terrible ou mauvais, mais simplement parce que, par hasard, il le connaissait le mieux. « Au regard de notre sympathie d'avant, son changement, sa chute me paraissaient si curieux, si fantastique, si incroyable, assez merveilleux pour que je puisse en faire un roman ».

C'est une photo dans un journal allemand qui enclenche le processus d'écriture chez Klaus Mann. Depuis longtemps, poussé par des amis, il songeait à écrire le roman d'une carrière sous le IIIème Reich. Voir cette photo de son ancien partenaire de scène, de celui qui avait été le mari de sa sœur, certes brièvement, lui qui avait mis en scène ses premiers essais au théâtre, de ce communiste de salon qui serrait la main de Goebbels l'a finalement décidé à se mettre au travail.

Le héros du roman, Hendrik Höfgen, est un personnage inventé. Un auteur ne photographie pas la réalité, mais il n'invente pas non plus à partir de rien. Klaus Mann représente un type de caractère qui a toujours existé à toutes les époques mais qui, particulièrement sous le IIIème Reich, a joué un rôle prépondérant : le personnage de l'arriviste fascinant, du comédien orgueilleux. Le caractère parfait pour le nouveau régime, où le mensonge et l'hypocrisie sont devenus les tenants du nouveau système, où les comédiens ont pris les plus hautes places.

*Mephisto* est un des rares romans de l'histoire allemande depuis 1945 à avoir été interdit. En 1971, la cour constitutionnelle l'avait interdit à la demande d'un des héritiers de Gründgens qui voyait l'honneur de son père adoptif bafoué. Cette interdiction n'a d'ailleurs pas encore été officiellement levée.

Mathieu Bertholet, septembre 2003

# MATHIEU BERTHOLET

AUTEUR

Né en 1977 en Valais, Mathieu Bertholet a quitté la Suisse en 1997 pour Berlin où il a étudié l'écriture de Scène à l'Académie des Beaux-Arts. Il vit toujours à Berlin, où il écrit dans le calme de son quartier. Il a reçu un Prix Jeunes Auteurs de la Radio Suisse Romande en 1997, le Prix Take Away du Burgtheater de Vienne en 2001 pour sa pièce *discothèque*. Il a été auteur en résidence à la Comédie de Genève en 2001, résidence durant laquelle il a écrit *geneva.lounging*. Il est invité cette année avec sa pièce *faRbEn* à *Intertext*, un programme d'échange de textes contemporains entre le Burgtheater de Vienne, le Royal national de Londres, la Mousson d'Été en France et Quartieri dell'Arte en Italie.

Mathieu Bertholet est l'auteur de nombreuses pièces historiques, ou documentaires, c'est selon.

Il a écrit *fArBen* (prix du Schauspielhaus de Hambourg), une biographie onirique de Clara Immerwahr, première femme chimiste allemande, épouse de Fritz Haber, inventeur des gaz de combat. Il est l'auteur de *geneva.lounging* (création à la Comédie de Genève en avril 2002 par Maya Bösch), adaptation contemporaine du mythe d'Orphée, de *On est toujours la salope de quelqu'un*, autre adaptation d'un mythe grec méconnu, celui d'Atis, Sybèle et Agdistis. Il a été chargé par le canton du Valais de le représenter à l'Expo.02, pour qui il a écrit *13* (mise en scène de Catherine Sumi et Jacques de Torenté), spectacle sur l'histoire, les fables et les changements de son pays d'origine. Il a écrit un oratorio sur le meurtre de Pier Paolo Pasolini, *<EM<SAND<em>*, créé par Marc Liebens à Bruxelles en 2002. Puis, il a travaillé à une adaptation d'Oedipe, un travail sur le chœur (création par Marc Liebens en mars 2004), et sur l'adaptation à la scène d'un des mythes fondateurs de l'architecture moderne, les Case Study Houses californiennes. Il a travaillé également avec Maya Boesch autour de *Richard III* de Shakespeare.

Il traduit les pièces des auteurs qui lui tiennent à cœur : Rainald Goetz, R. W. Fassbinder, Rebekka Kricheldorf, Fabrice Melquiot...

# ANNE BISANG

## METTEURE EN SCÈNE

Anne Bisang est directrice de La Comédie de Genève depuis 1999. Au fil des années, son parcours artistique révèle toute sa cohérence. Ses choix sont marqués par le souci constant d'interroger différentes réalités sociales par le biais de textes forts et variés, qu'elle appréhende à partir de son esthétique, souvent décalée, toujours percutante.

Cette saison, elle met en scène un texte qu'elle a commandé au jeune auteur suisse Mathieu Bertholet alors que la saison dernière elle revisitait l'écriture charpentée d'Ibsen dans *Maison de Poupée*. Sur la scène de la Comédie, Anne Bisang a également mis en scène *Sainte Jeanne* de Georges Bernard Shaw, *La Griffes* de Barker, *Roméo et Juliette*, *Les Larmes amères de Petra von Kant* de Fassbinder et *Sorcières*, texte commandé à Joël Pasquier lors de sa première saison à la tête de ce théâtre.

Son parcours de metteure en scène débute en 1987, immédiatement après l'obtention de son diplôme de comédienne à l'ESAD (Ecole Supérieure d'Art Dramatique-Genève), lorsqu'elle fonde la Compagnie du Revoir dont la première création, *WC Dames*, obtient un succès considérable.

D'autres succès suivront, dont deux portraits de femmes atypiques et passionnantes, réalisés lors d'une résidence au Théâtre St-Gervais à Genève, *Tableau d'une exécution* de Howard Barker en 1996 et *Anne-Marie Schwarzenbach ou le mal du pays* en 1997. Anne-Marie Schwarzenbach était une jeune Suissesse, amie des enfants Mann, géniale et tourmentée, antifasciste de la première heure, auteure, journaliste, archéologue et morphinomane. Si Anne Bisang a passé commande de *Mephisto / rien qu'un acteur* à Mathieu Bertholet, c'est parce qu'elle estime nécessaire de se pencher une fois encore sur cette période tumultueuse de l'histoire et de s'interroger sur les destins particuliers qui l'ont traversée.

# L'ARTISTE ET LE POUVOIR

PAR MARCEL REICH-RANICKI

Hier, j'ai lu un chapitre de mon livre dans lequel j'explique précisément de quelle faute Gründgens s'est chargé. J'énumère tous les éléments positifs en sa faveur et pourtant, je commence par ceci : « Il a servi Adolf Hitler ! Il a fait un théâtre grandiose, et par là servi la Propagande. Il a participé largement au succès, à la réputation de l'Allemagne et de sa culture dans le IIIème Reich et dans toute l'Europe.

Bien sûr, il a commis une faute, mais cela reste ambivalent. D'un côté cette culpabilité, et de l'autre ce qu'il a accompli dans sa position, le nombre de personnes qu'il a aidées. Il a sauvé la vie de certaines, et il a fait un théâtre fantastique. (...) Il a dit avoir accepté ce poste uniquement pour pouvoir sauver la « sacro-sainte » tradition théâtrale allemande, la sauver malgré l'époque qui commençait.

Je ne peux plus entendre ces bêtises ! C'est un mensonge du début à la fin ! Pourquoi a-t-il accepté ? (...) Pour une seule raison, et il le répète encore et toujours : « *Je suis avant tout un acteur* ».

Il rêvait de posséder un théâtre, un grand et pouvoir ainsi engager les meilleurs acteurs, monter les pièces qui l'intéressaient et jouer les rôles dont il avait rêvé toute sa vie. C'est pour cela qu'il a accepté ».

## FRITZ KORTNER

Il a la réputation d'être un antinazi rusé, ne collaborant qu'en apparence pour pouvoir ainsi faire le bien dans l'ombre. Mensonges crient certains, il n'assouvissait que sa soif de pouvoir. Ses actions humanitaires n'étaient qu'une assurance pour son avenir « post-nazis ».

Ces deux positions sont imaginables, mais l'hypothèse qu'il ait été l'esclave des deux semble plus proche de la nature humaine.

## GUSTAF GRÜNDGENS

Nous, qui semblons les coupables aujourd'hui, sommes en vérité ceux qui ont résisté pour éviter le pire. Seuls ceux qui sont restés avaient des moyens de contrôle et ont pu ainsi en sauver quelques uns.

Nous avons payé son tribut au diable sans pour autant lui vendre notre âme.



# GUSTAF GRÜNDGENS PAR KLAUS MANN

EXTRAITS DE LE TOURNANT, ÉD. LE SEUIL, 1986

« Gründgens était la star aux mille facettes des Kammerspiele de Hambourg, devenus sous la direction d'Erich Ziegel, un théâtre littéraire de premier ordre. Il scintillait, il étincelait de talent, le charmant, l'irrésistible Gustaf, plein de fantaisie et de désir de plaire. Tout Hambourg était sous son charme. Quel don pour la métamorphose ! Quelle virtuosité dans la réplique, le jeu de physionomie, le geste ! Son répertoire embrassait tous les rôles et tous les âges. Ce même comédien qui avait, hier encore, incarné de la façon la plus horriblement impressionnante l'avocat tragique du *Songe* de Strindberg, n'était aujourd'hui que grâce et sensualité souriante dans l'*Anatole* de Schnitzler, pour, le soir suivant, dans un rôle classique, se présenter, le maintient noble et ardent, devant le public ravi. Gustaf était doué au point de pouvoir paraître, sur scène, mince et flexible comme un roseau, alors qu'en réalité il avait plutôt déjà, dès son jeune âge, tendance à prendre un certain embonpoint mou et spongieux. La silhouette qu'on voyait dans *L'Aiglon* ou dans *Hamlet* était tout simplement le résultat d'un art suggestif du faux-semblant, un triomphe de la volonté sur la matière.

Gustaf était brillant, spirituel, blasé, mondain. Avec quelle nonchalante élégance ne décochait-il pas les pointes dans la pièce d'Oscar Wilde *The importance of being earnest* ! Gustaf était sombre et démoniaque, Gustaf était las et maladif, Gustaf était d'une vitalité débordante ; il était tour à tour amant juvénile, père noble, intrigant et bon vivant ; il était tout et rien. Il était le comédien par excellence. »

« Peut-être a-t-il (l'auteur) voulu opposer à l'image du véritable comédien celle des sanglants dilettantes du théâtre d'horreur », supposait avec raison Hermann Kesten dans un intelligent compte rendu de mon livre (*Das Neue Tagesbuch*, 1937). Il poursuit : « Il fait mieux, il peint le type du suiveur, il montre un de ceux dont est composé le million de tout petits complices, ceux qui ne commettent pas de crimes mais mangent le pain des assassins, ceux qui ne sont pas coupables, mais redevables ; ceux qui ne tuent pas, mais se taisent devant le coup mortel, ceux qui veulent gagner plus qu'ils ne méritent et lèchent les pieds des puissants, même lorsque ces pieds pataugent dans le sang des innocents. Ce million de petits complices ont léché du sang. C'est pourquoi ils sont le soutien des puissants. »

C'était exactement ce type-là que je voulais dépeindre. Je n'aurais pas pu moi-même mieux formuler les intentions. »

« Pourquoi ai-je écrit mon roman *Mephisto* ? Le troisième livre que je publiai en exil – en 1936 – traite d'un personnage antipathique. L'acteur que je présente ici a certes du talent mais cela mis à part, pas grand-chose qui parle en sa faveur. Il lui manque surtout ces qualités morales que l'on résume le plus souvent sous le terme de caractère. Au lieu de caractère, il n'y a chez Hendrick Höfgen qu'ambition, vanité, gloire et recherche de l'effet. Ce n'est pas un homme, ce n'est qu'un comédien.

Était-ce donc la peine d'écrire un roman sur un tel personnage ? Oui ; car le comédien devient le représentant, le symbole d'un régime totalement comédien, profondément faux, irréel. Le mime triomphe au sein d'un état de menteurs et de simulateurs. *Mephisto* est le roman d'une carrière sous le Troisième Reich.

# LA RÉHABILITATION DE GUSTAF GRÜNDGENS PAR STEFAN STEINBERG

(20 JANVIER 2000)

Texte écrit à l'occasion de l'exposition « *Mais je n'ai plus mon visage* » Gustaf Gründgens - « *Une carrière allemande* »

Exposition du 3 décembre 1999 au 29 janvier 2000, Bibliothèque d'Etat.

## EXTRAITS

Il y a 100 ans, le 22 décembre 1889, naissait l'acteur, metteur en scène et directeur de théâtre Gustaf Gründgens. Dans les années vingt et au début des années trente, il devient un artiste radical, serviteur loyal de la dictature hitlérienne. A la suite de la prise de pouvoir des nazis en 1933, et sous le patronage direct du premier ministre Hermann Göring, il accède à la direction du théâtre le plus important de Berlin, le Staatstheater. Il occupera ce poste jusqu'à la fin de la guerre en 1944. Il est la figure emblématique de l'intellectuel se plaçant, lui et sa carrière, au premier plan bien que cela implique d'être au service de monstres. Klaus Mann immortalisera l'arrivisme et l'opportunisme de Gustaf Gründgens dans son roman *Mephisto*.

(...)

A l'entrée de l'exposition le visiteur est frappé par une citation de Gründgens datant de l'Après Deuxième Guerre Mondiale : « *Je veux être considéré comme celui qui aura gardé et entretenu la flamme dans une période sombre et que l'on croira quand il dit comment c'était, comment c'est et comment on pourra continuer* ». De nombreux commentaires biographiques émis à l'occasion de ce centième anniversaire soulignent le même point : par sa collaboration avec les nazis, Gründgens serait parvenu à maintenir et sauver une certaine tradition artistique allemande.

Le Frankfurter Allgemeine Zeitung présente Gründgens comme un « participant qui ne participait pas » [aux crimes nazis]. Le Berliner Zeitung, quand à lui, écrit : « *Gründgens n'a pas malmené le théâtre, il ne l'a pas mis au service de la terreur idéologique.* » Les défenseurs de Gründgens avancent également que celui-ci a pu sauver du régime nazi un certain nombre de juifs et d'opposants du national-socialisme durant son mandat au Staatstheater. Le but de mon article est d'analyser et remettre en cause de telles affirmations.

## QUI ÉTAIT GRÜNDGENS ?

Gründgens est né en 1889. Il est le fils d'un homme d'affaire prospère dont la situation financière est déjà affaiblie par la crise économique de la fin du siècle. Blessé durant la Première Guerre Mondiale (par la faute d'un camarade d'armes), Gründgens commence à jouer dans une troupe de théâtre du Front. Déjà jeune homme il est déterminé à se faire un nom. A 18 ans, il écrit une carte postale à un ami lui conseillant de la conserver précieusement pour le jour où il sera célèbre.

Après la démobilisation, Gründgens fréquente une école de théâtre et cherche des engagements. Le théâtre allemand vit une apogée durant les années turbulentes de la République de Weimar. La concurrence est féroce et Gründgens doit travailler dur pour se faire un nom. En 1923, il rejoint le théâtre Kammerspiele de Hambourg et jusqu'en 1928 y joue plus de 70 rôles.

A cette époque, peu sont convaincus des talents d'acteur de Gründgens. Herbert Jhering, un des critiques les plus acerbes de l'époque, le qualifie d' « acteur grossier et banal ». Malgré lui, Gründgens est souvent engagé pour incarner des personnages de criminels et devient vite connu dans ce registre. Brillant dans le rôle du sadique Ottfried dans *Die Verbrecher* de Ferdinand Bruckner, il est condamné à jouer les mauvais, les snobs arrogants, les parvenus ou les personnages névrotiques.

Dès le milieu des années vingt, Gründgens fréquente les cercles intellectuels et artistiques les plus réputés. En 1926, il épouse Erika Mann, actrice et fille de Thomas Mann, et entretient une amitié intime avec son frère Klaus Mann.

Ses biographes le décrivent à cette époque comme proche de la gauche. Un communiqué de presse de 1926 annonce que Gründgens projette de réaliser une série de sketches réunis sous le titre évocateur de Théâtre Révolutionnaire. Ces pièces ne seront toutefois jamais représentées. Klaus Mann, dans son *Mephisto*, décrit Gründgens (dans le roman, il s'appelle Hendrik Höfgen) comme très lié à certains membres du Parti communiste, toujours prêt à lever le poing en les croisant dans les couloirs des théâtres. En même temps il ne cache pas sa haine des nazis.

Cependant, il ne fait aucun secret non plus sur ses ambitions théâtrales, principalement sur les scènes berlinoises. Il saisit sa chance lorsque Max Reinhard, le plus illustre metteur en scène allemand de l'époque, lui propose d'intégrer sa compagnie.

Sous la direction de Reinhard, il incarne pour la première fois le rôle auquel il sera désormais identifié : Mephisto dans *Faust* de Goethe. La première a lieu en 1932. Dans son roman, Klaus Mann décrit les tensions politiques de l'époque à travers les yeux de deux jeunes hommes, l'un fasciste et l'autre communiste :

« *Le grand jour est proche : cette brûlante conviction obsède Hans Miklas et Otto Ulrichs, les exalte comme des millions d'autres jeunes gens. Mais quel jour Hendrik Höfgen attend-il ? Il attend toujours son prochain grand rôle. Ce grand rôle de cette saison 1932/1933 sera Méphisto.* »

Gründgens est à l'étranger lorsque les nazis prennent le pouvoir au début de l'année 1933. Il hésite à rentrer en Allemagne. Personne n'ignore ses sentiments contre les nazis. De plus, il est suffisamment intelligent pour savoir que malgré son bref mariage, son homosexualité notoire risque de lui proposer des problèmes. Klaus Mann, qui connaissait très bien Gründgens (certains prétendent même qu'ils auraient été amants), met en doute les réticences de Höfgen à rentrer en Allemagne : « *Il n'appartenait à aucun parti, il n'était pas juif, tout pouvait donc lui être pardonné... "Je suis un Rhénan blond" exultait Hendrik Höfgen, apaisé par le champagne et ses réflexions optimistes sur la politique. Il allait alors se coucher, le cœur léger.* »

Que cette description soit vraie ou non, nous savons que Gründgens finit par revenir dans cette Allemagne soumise à Hitler et qu'il y fait carrière. Goebbels lui est ouvertement hostile, comme à tous les homosexuels (il les nomme les 175, en référence à l'article du Code Civil de la constitution de Weimar). Mais le premier ministre Hermann Göring, marié à une actrice et poursuivant ses propres ambitions artistiques, le soutient. Dès 1933, de nombreux postes se libèrent avec l'exil de la plupart des artistes et l'ascension de Gründgens, aidé de Göring, est sensationnelle.

En 1934, il est nommé directeur du théâtre du Staatstheater, la scène la plus prestigieuse de Berlin. Les nazis considèrent qu'un tel poste exige un salaire adéquat et c'est ainsi que Gründgens signe en 1936 un contrat lui assurant un revenu annuel de 200 000 Reichsmarks. Durant cette période, il tourne de nombreux films (il refuse d'ailleurs un rôle dans le film de Veit Harlan, *Jud Süß*) pour lesquels il gagne en moyenne 80 000 Reichsmarks. En comparaison, un secrétaire d'état sous le nazisme gagne environ 20 000 Reichsmarks. En 1934, Gründgens emménage dans une luxueuse villa ayant appartenu à un banquier juif obligé de fuir le pays. Le prix de la propriété est négocié par l'avocat de Gründgens, membre des SA.

Gründgens est le bienvenu dans toutes les fêtes des grands du régime nazi. En 1936, grâce à Göring, Hitler lui accorde une audience privée pour le remercier de ses services. Gründgens bénéficie d'une certaine liberté quant à sa programmation. Néanmoins, pour ce qui est de l'art et de la culture, la

ligne officielle du Parti est stricte et réactionnaire. Gründgens la résume ainsi : « *L'art allemand du prochain siècle sera héroïque, il sera exempt de toute sentimentalité, national et romantique, ou il ne sera pas.* »

Les efforts de Gründgens pour soutenir la machine de guerre sont désormais connus. En 1943, il suit une formation militaire en Hollande où il sert dans la défense aérienne, puis dans un aéroport près d'Amsterdam.

En avril 1944, Göring le rappelle à Berlin pour reprendre la direction du Staatstheater en difficulté. Le 1er septembre 1944, Goebbels donne l'ordre de fermer tous les théâtres jusqu'à la fin de la guerre. Tous les artistes sont alors engagés dans les usines d'armements et autres activités militaires à l'exception de Gründgens qui obtient la permission de se reposer dans sa villa berlinoise.

(...)

En mai 1946, Gründgens rejoue pour la première fois depuis la fin de la guerre, le Snob dans la pièce du même nom de Carl Sternheim. La même année, il déménage à Berlin Ouest et reprend la direction des théâtres de Düsseldorf et Hambourg. Il devient alors l'acteur et metteur en scène le plus connu d'Allemagne. En 1960, il paie sa dette passée à Gulyga et à la bureaucratie stalinienne en faisant une tournée à Leningrad et Moscou. Gründgens meurt d'une overdose de somnifères en 1963 durant ses vacances à Manille.

Aujourd'hui il n'est pas facile de juger les talents artistiques de Gründgens. Durant les années 30 et 40, il joue des rôles importants dans de nombreux films (dont *M. le maudit* de Fritz Lang), mais ses critiques restent convaincus qu'il n'a jamais été capable d'égaliser au cinéma sa virtuosité sur scène. Il déclare que son rôle favori est celui du prince humaniste Hamlet, mais il n'existe aucune version filmée de son *Hamlet*. Dans *Mephisto*, Klaus Mann décrit comment Gründgens, à la direction du Staatstheater, est contraint de transformer *Hamlet* en une alternative germanique indigeste, alors que Shakespeare devenait « (leur) grand poète germanique ». De nombreux auteurs modernes sont bannis de sa programmation : Gerhart Hauptmann, Frank Wedekind, August Stindberg, Georg Kaiser ou encore Carl Sternheim.

Il y a une certaine ironie, bien que cela ne soit pas si ironique, dans le fait que Gründgens restera pour toujours dans les mémoires comme le Méphistophélès dans *Faust*. Dans de nombreuses productions, Gründgens incarne le Mal qui pousse Faust à la tentation et à la chute dans de nombreuses productions. Toute personne qui voit cette représentation de 1960 est forcée d'admettre que Gründgens est excellent dans ce rôle.

Il n'existe aucune preuve que Gründgens ait été un nazi convaincu. Au contraire, l'analyse de sa vie montre que son attachement au national socialisme est tout aussi discutable que sa précédente association avec le parti communiste. Même si Gründgens n'a jamais manqué une seule occasion de profiter du luxe qu'on lui offrait, il a du souvent poursuivre sa carrière dans des conditions difficiles.

Réduire la carrière de Gründgens à sa seule volonté de devenir riche est erroné. La plupart de ses contemporains s'accordent à dire que ce qui l'animait principalement était son désir d'être reconnu, comme Klaus Mann le formule dans *Mephisto* :

« *Hendrik Höfgen – couturier des criminels élégants, des meurtriers en frac, des intrigants historiques – n'entends rien, ne voit rien. Il n'a rien à voir avec Berlin. Rien si ce n'est les plateaux, les studios, les loges, quelques bars, quelques fêtes et autres salons snobs. Est-il sensible aux changements des saisons ? Se rend-il compte que les années passent – les dernières années de la République de Weimar qui avait été accueillie avec tant d'espoir et qui mourrait si pitoyablement – les années 1930, 1931, 1932 ? L'acteur Höfgen vit d'une première à l'autre, d'un film à l'autre, son emploi du temps est partagé entre les jours de tournage et les répétitions. (...)* »

Il est opportun ici de se pencher sur le destin du roman de Klaus Mann qui fut un des plus grand scandale culturel de l'histoire de l'après-guerre en Allemagne. *Mephisto* est publié pour la première fois en 1936, alors que Klaus Mann est en exil ; à cette époque il a déjà rompu avec Gründgens. Mann déclare qu'avec ce portrait de Gründgens/Höfgen, il a tenté de décrire la capitulation de toute une classe sociale : « *Mon but n'était pas de raconter l'histoire d'un personnage en particulier, mon intention était de présenter un caractère et avec lui, les différents milieux... les bases sociales et spirituelles qui ont rendues possible son (Hitler) ascension.* »



Le roman présente une image effroyable de l'élite nazie et de ses sympathisants issus des milieux culturels. Il est évidemment interdit par les nazis. (Dans son journal intime, le 11 mai 1933, Klaus Mann note que toute son œuvre a été brûlée lors d'un autodafé nazi). La première édition allemande de *Mephisto* paraît en 1956 en Allemagne de l'Est, chez Aufbau. En 1964, les éditions Nymphenburger Verlagsgesellschaft à Munich annoncent la publication imminente du roman et sont attaquées en justice par Peter Gründgens-Gorki, compagnon d'après-guerre de Gründgens.

Les rapports de jugement de la Cour de Hambourg contre la publication du roman contenait le surprenant commentaire suivant : « *Les propos erronés sur le théâtre après 1933 tenus par un émigré n'intéressent pas le public* ». En d'autres termes, la fuite de Klaus Mann devant les nazis le discrédite et ne lui permet pas de porter un jugement sur la situation en Allemagne ! Il vaut mieux rester et collaborer ! *Mephisto* n'est finalement publié en Allemagne de l'Ouest pour la première fois qu'en 1980.

Un facteur supplémentaire peut expliquer comment Gründgens a pu accepter de servir les nazis. Dans une brève biographie de Gründgens, Thomas Blubacker s'intéresse à sa conception de l'art et du théâtre : « *Gründgens comprend le théâtre comme un lieu sacré, qui ne doit subir aucune influence de la réalité extérieure, afin que l'art du théâtre ne serve que les valeurs éternelles du Beau et du Vrai* ». On pense alors au commentaire de Leo Trotzki et André Breton dans leur Manifeste de 1938 que le « soi-disant » « Art pur »... sert généralement la partie la plus impure de la réaction ».

Voilà certainement le lieu où Gründgens et ses défenseurs actuels se rencontrent, prétendant que « l'art pur », ou le « théâtre pur » mérite tous les compromis et trahisons de la part des artistes. Bien sûr, l'art et la culture gravitent dans leur propre sphère, avec leurs propres rituels, lois et rythmes d'évolution. Ils ne peuvent être réduits simplement aux exigences politiques et sociales. Mais l'art, et en particulier le théâtre, est un acte social et l'artiste qui ignore les changements de la société court à sa perte.

Lorsque Gründgens ignore le cataclysme social qui s'abat, qu'il ferme les yeux sur les livres brûlés sur la place publique, il commet un crime grave contre l'art et la culture en général. Il était en position pour intervenir afin que des collègues de gauche ou de familles juives puissent continuer à travailler. Quel bilan pouvons-nous alors tirer de tout cela ?

La persécution des artistes en Allemagne commence déjà avant que les nazis ne prennent le pouvoir. Fin 1932, 162 députés du Parlement Prussien votent une loi exigeant le renvoi de tous les artistes de théâtre n'étant pas issus du Reich allemand et l'interdiction des pièces à tendances « pacifiques ou moralistes-destructrices ». Max Reinhard quitte l'Allemagne le 8 mars 1933. Dès la prise de pouvoir par les nazis, quelque 4 000 artistes de théâtre quittent l'Allemagne, entre autres Oskar Homulka, Peter Lorre et Carola Neher (assassinée plus tard par Staline), Max Pallenberg et Conrad Veidt.

Ce nombre de 4 000 personnalités ne compte pas les quelques 15 000 auteurs et dramaturges qui ont également pris le chemin de l'exil tels que Bertolt Brecht, Ernst Toller, Ferdinand Bruckner, Georg Kaiser et Carl Zuckmayer. Beaucoup d'autres n'ont pas réussi à échapper aux SS et seront arrêtés, torturés et mourront dans des camps de concentration (Carl von Ossietzky, Max Ehrlich, Kurt Gerson, Fritz Grünbaum, Willy Rosen). D'autres seront poussés au suicide (Kurt Tucholsky, Walter Benjamin, Stefan Zweig, Ernst Weiss, Walter Hasenclever et après la fin de la guerre, Klaus Mann).

Gründgens n'est pas directement responsable de leur mort, mais il joue un rôle important en accordant du crédit au régime qui en porte la responsabilité. Il collabore et assiste un régime monstrueux et criminel et lui offre ainsi sa crédibilité intellectuelle et artistique. Il est juste de lui restituer cette infamie.

Un dernier mot : il est impossible de distinguer les tentatives de réhabilitation de Gründgens des campagnes mises en place récemment en Allemagne pour se distancer de l'héritage de la dictature nationale-socialiste. Au début de cette année, et pour la première fois depuis la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, des soldats allemands se sont retrouvés en intervention à l'étranger, pour « prévenir un nouvel Holocauste ». Récemment, une exposition sur l'implication de la Wehrmacht (l'armée allemande) dans les atrocités de la dictature nazie a été interdite suite à une virulente campagne médiatique. La semaine dernière, un accord a été passé pour jeter un voile pudique sur les relations entre l'industrie familiale et les nazis.

Dans ce contexte, il est intéressant de citer un extrait d'une interview avec Stuart E. Eizenstat, principal artisan de l'accord récent portant sur le travail forcé nazi :

*« Je crois que nous devons reconnaître, alors que nous entrons dans le nouveau millénaire, que ce genre de revendication – je veux dire pas seulement en lien avec l'Holocauste, mais plutôt avec les actions de masse en général – vont augmenter. Ainsi, ce que nous faisons actuellement est important pour que nous puissions agir face à de futures actions de masse. »*

L'impérialisme, et l'impérialisme allemand, présage d'autres atrocités dans le siècle à venir. Le succès de Hitler, rendu possible par la politique désastreuse du Parti communiste, a été étroitement lié à la complicité et à la lâcheté d'une certaine élite d'intellectuels allemands. Nous devons garder à l'esprit cette leçon fondamentale du 20ème siècle lorsque nous analysons la carrière de Gustaf Gründgens.

(traduction de l'article : Mathieu Bertholet et Stéphanie Chassot)

# CHRISTOPHE GRÉGOIRE

Son apprentissage du métier de comédien commence avec Sylvie Chenus, le Roy Hart Théâtre, Françoise Cubler et le Théâtre de l'Opprimé ; Christophe Grégoire se concentre d'abord sur les techniques de jeu, puis s'intéresse davantage aux questions d'interprétation textuelle avec Radu Pensciulescu, Sylvain Maurice, Francine Bergé, Maud Rayer, et Nicole Juy (entre autres). Enfin, après avoir acquis à Mantes-la-Jolie une formation artistique, technique et administrative au travail de compagnie et de programmation, Christophe Grégoire devient comédien tout en dispensant un enseignement d'art dramatique dans des ateliers ou des classes A3. Au Théâtre du Mantois, il explore tout d'abord le répertoire classique et contemporain (Tournier, Ruzante, Molière, Pirandello...) sous la direction de Jean-Charles Lenoir et de René Albold. Depuis, il a notamment travaillé avec Patrice Bigel, Patrick Verschueren, Michel Pierre, Kamel Abdelli, Dominique Terrier, Hervé Lelardoux ou Paul Déveaux. Eric Lacascade l'engage une première fois à l'occasion de sa mise en scène de *La Mouette*, de Tchekhov : Grégoire y interprète le rôle de Treplev (Festival d'Avignon, 2000). Deux ans plus tard, il retrouve Lacascade et Tchekhov, ainsi que le Festival, pour y jouer dans la Cour d'Honneur le rôle-titre de *Platonov*, ainsi que dans *Hedda Gabler* d'Ibsen aux côtés de Isabelle Huppert, spectacle coproduit par La Comédie de Genève la saison dernière.

# JUAN BILBENY

Né en 1972, il suit une formation de comédien en Section Supérieure d'Art Dramatique à Lausanne (SPAD) dont il sort diplômé en 1995.

Depuis, il a joué notamment sous la direction de Françoise Courvoisier (*7 Péchés ou une vie de théâtre*, *Aimer Mourir* d'après Marguerite Duras, *Mal de mère*, *Vous vivrez comme des porcs* de John Arden), Isabelle Bonillo (*Mercedes* de Thomas Brasch), Jacques Roman (*La Reconstitution* de Bernard Noël, *Yalta*), ou encore Jean-Laurant Cochet (*Le Nouveau Testament* de Sacha Guitry), Philippe Mentha (*Capitaine Karageuz* de Louis Gaulis), Gisèle Sallin (*Frank V* de Friedrich Dürrenmatt) et Emmanuel Demarcy-Mota (*Les Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello).

Au cinéma, il joue dans *L'Exode* de Raoul Ruiz.

# FELIPE CASTRO

Né en 1979, il suit une formation de comédien de 1998 à 2001, à l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Genève. Dernièrement, on l'a vu sur les planches de La Comédie de Genève dans *Pour l'amour d'un brave type* de Howard Barker, mis en scène par Jean-Paul Wenzel. Au théâtre, il est aussi dirigé par José Lillo, Lorenzo Malaguerra, Andrea Novicov. Au cinéma, il assiste Pierre Maillard, avec lequel il joue également. Il est aussi assistant à la caméra sur un court métrage réalisé par Jean-Paul Wenzel. À la radio, pour la RSR et Espace 2, il participe à des lectures réalisées notamment par David Meichtry et Jean-Michel Meyer.

# JEANNE DE MONT

Née en 1978, elle grandit à Fribourg, où elle suit les cours d'art dramatique de Gisèle Sallin. Après l'obtention de son diplôme de maturité, elle entre au Conservatoire. Elle est deux fois lauréate du concours pour la bourse d'études Migros. 2000, obtention de la bourse du théâtre du Grütli. Elle joue notamment dans *Sand*, de Mathieu Bertholet, mise en scène de Marc Liebens, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, de Y. Rosset, mise en scène de G. Brasey, *Pour solde de tout compte*, de D. Doumier, mise en scène de G. Brasey, *Le jeu de Hotsmakh*, de I. Manger, mise en scène de Ch. Joris. En 2005, elle joue dans *Supporter les visites* mis en scène par Marc Liebens et *Si le soleil ne revenait pas* mis en scène par Olivier Périat.

# DAVID GOBET

David Gobet est né à Genève en 1977. De 1998 à 2001, il a étudié à l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Genève. Durant cette période, il a eu l'occasion de rencontrer plusieurs metteurs en scène : Claude Stratz, Anne-Marie Delbart, Jean Liermier, Jean-Louis Hourdin, Jean-Paul Wenzel et Omar Porras. Dès 2002, il joue dans plusieurs pièces à Genève comme en France. Il est présent au théâtre des Fédérés de Montluçon, en France, avec la pièce *Blessures aux visages* de Howard Barker, mis en scène par Jean-Paul Wenzel. Toujours du même auteur, il joue dans *La Griffes* dirigé par Anne Bisang et présenté à la Comédie. Il joue également dans *Britannicus* mis en scène par Armen Godel, *Elle est là* de Nathalie Sarraute, mis en scène par Lorenzo Malaguerra au Théâtre de la Grenade. Il est dirigé également par Lorenzo Malaguerra dans *Don Juan ou l'amour de la géométrie* de Max Frisch au Théâtre Les Salons et joue dans *La noce chez les petits bourgeois* de Brecht sous la direction d'Olivier Perrier aux rencontres théâtrales de Hérisson en France.

# STÉPHANIE LECLERCQ

Après des études de lettres, Stéphanie Leclercq a suivi une formation de régisseur de théâtre à l'Ecole Nationale de Strasbourg.

Elle est assistante de plusieurs metteurs en scène français parmi lesquels Brigitte Jaques Wajemann (*Hedda Gabler*, *L'illusion comique*, *Angels in America*), David Géry (*Bartleby* de Hermann Melville), Dominique Féret (*Les yeux rouges*), etc.

*Mephisto / Rien qu'un acteur* est le 6ème spectacle pour lequel elle collabore avec Anne Bisang après, entre autres, *La Maison de Poupée*, *La Griffes*, *Roméo et Juliette* ou *Les Larmes amères de Petra Von Kant*.



# JACQUES MICHEL

Né en 1946 à Bienne, il travaille dans le Théâtre depuis 1966.

Quelques repères au fil des ans : *La Mission / Au Perroquet Vert* de Muller / Schnitzler mise en scène Langhoff (1992), *Casimir et Caroline* de Odön Von Horváth mise en scène J.L. Hourdin (1993), *L'heure Bleue* de M. Zschokke mise en scène Martine Paschoud (1994), *Roberto Zucco* de Koltès mise en scène J.L. Martinelli (1995), *Top Dogs* de U. Widmer réalisation compagnie Gardaz-Michel (1999), *Les Forts Les Faibles* de J.M. Piemme mise en scène P. Morand (2000), *Les Bijoux de la Castafiore / Haddock* d'Hergé mise en scène D. Catton (2001), *Sur le Cul...* Création collective réalisation compagnie Gardaz-Michel (2002), *Où Sommes-Nous ?* Création collective Théâtre du Sentier / Bâtie-Genève (2003), *Rosmersholm* de Henrik Ibsen mise en scène Marc Liebens (2004), *La Puissance des Mouches* de Lydie Salvayre mise en scène Laurence Calame (2005). Depuis 1996, il a aussi participé à des films et téléfilms, comme *Les 7 fugitifs* de P. Maillard, *Fourbi* par A. Tanner, *Place Vendôme* de N. Garcia, *Au large de Badragaz* de F. Christophe Marzal et *La traductrice* d'E. Hazanov.

# FRANÇOIS NADIN

Il se forme au Conservatoire de Lausanne entre 1993 et 1996.

Il interprète notamment Luigi Pirandello, Kleist, Brecht, Voltaire ou encore Joël Pasquier et Alfred Jarry. De nombreux metteurs en scène le font travaillé en Suisse et en France : Hervé Loichemol, Desarthe, Brigitte Jaques-Wajeman dans notamment *L'illusion comique* présentée à la Comédie en 2004, *Dom Juan* de Molière et *La Marmite* de Plaute.

Quant au cinéma, il participe à des longs métrages (*Les Etats-Unis* d'Albert, de André Forcier, *Demain j'arrête* de Nicole Borgeat, *On dirait le sud* de Vincent Pluss et *Suite nuptiale* de Francesco Cesalli).

# YVETTE THÉRAULAZ

Quelques repères au fil des ans : *Les Estivants* de Maxime Gorki, m.e.s. Philippe Van Kessel ; *Les enfants Tanner* de Robert Walser, m.e.s. Joël Jouanneau ; *Le Pain dur* de Paul Claudel, m.e.s. Claude Stratz ; *Penthésilée* de Kleist, m.e.s. Armand Deladoey ; *Maison de poupée* d'Ibsen, m.e.s. Philippe Morand ; *Le Courage de ma mère* de Georges Tabori, m.e.s. Philippe Van Kessel ; *L'Idiot* d'après Fédor Dostoïevski, m.e.s. Joël Jouanneau ; *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* et *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce, m.e.s. Joël Jouanneau ; *Savannah Bay* de Marguerite Duras, m.e.s. Laurence Calame ; *Leyla récit d'exil* de Leyla Chammas réfugiée libanaise, m.e.s. Philippe Morand ; *Perdants magnifiques*, création collective Théâtre-Musical Lausanne, m.e.s. Anne-Marie Delbart ; *Peep-show dans les Alpes* de Markus Köbli, m.e.s. Robert Bouvier ; *Emilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone* de Michel Garneau, m.e.s. Philippe Morand ; *Les Gauchers*, création de Robert Bouvier et Yvette Théraulaz, m.e.s. Anne-Marie Delbart ; *La Supplication* de Svetlana Alexievitch, m.e.s. Denis Maillefer ; *Blessures au visage* d'Howard Barker, m.e.s. Jean-Paul Wenzel ; *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov, m.e.s. Jean-Claude Berutti ; *Jenny tout court* de Michel Beretti, m.e.s. Gino Zampieri ; *La Descente d'Orphée* de Tennessee William, m.e.s. Denis Maillefer ; *Pour l'amour d'un brave type* d'Howard Barker, m.e.s. Jean-Paul Wenzel présenté à la Comédie de Genève en 2004.

# GRAZIELLA TORRIGIANI

Né en 1981, elle suit une formation de comédienne en Section Supérieure d'Art Dramatique à Lausanne (SPAD) dont elle sort diplômée en 2003.

Depuis, elle a joué notamment sous la direction de Hervé Loichemol dans *Nous sommes à l'orée d'un univers fabuleux* et Julien Barroche dans *Le Mogreb en Soi*.

Au cinéma, elle joue sous la direction de Raphaël Michoud dans *Allô Jean-Luc* et de Lidice Pérez López (Cuba) dans *Favez*.

DU JEUDI 15 AU DIMANCHE 18 MARS 2007

# MEPHISTO

## RIEN QU'UN ACTEUR

4 REPRESENTATIONS

MARS 2007

<b>Jeudi 15</b>	20h
<b>Vendredi 16</b>	20h
<b>Samedi 17</b>	20h
<b>Dimanche 18</b>	16h

RENSEIGNEMENTS / RESERVATIONS :

du mardi au samedi, de 12h15 à 18h45

tél. 04 72 77 40 00 - fax 04 78 42 87 05

[www.celestins-lyon.org](http://www.celestins-lyon.org)