



7 novembre-15 décembre 2013

Ateliers Berthier - 17°

# LA BONNE ÂME DU SE-TCHOUAN

de Bertolt Brecht mise en scène Jean Bellorini



© Thierry Depagne (photos de répétition)

Location 01 44 85 40 40 / www.theatre-odeon.eu

Tarifs de 6€ à 30€ (série unique)

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

# Odéon-Théâtre de l'Europe

Ateliers Berthier 1 rue André Suarès Paris 17° (angle du boulevard Berthier) Métro (ligne 13) et RER C Porte de Clichy

#### Service de presse

Lydie Debièvre, Camille Hurault 01 44 85 40 73 / presse@theatre-odeon.fr

Dossiers de presse et photographies également disponibles sur www.theatre-odeon.eu





7 novembre-15 décembre 2013

Ateliers Berthier - 17°

# LA BONNE ÂME DU SE-TCHOUAN

de Bertolt Brecht mise en scène Jean Bellorini

traduction Camille de la Guillonnière, Jean Bellorini

Compagnie Air de Lune

scénographie et lumière

Jean Bellorini

costumes

Macha Makeïeff

création musicale

Jean Bellorini, Michalis Boliakis, Hugo Sablic

son

Joan Cambon

maquillage

Laurence Aué

#### avec

Danielle Ajoret, Michalis Boliakis, François Deblock, Karyll Elgrichi, Claude Evrard, Jules Garreau, Camille de la Guillonnière, Jacques Hadjaje, Med Hondo, Blanche Leleu, Côme Malchiodi, Clara Mayer, Teddy Melis, Léo Monème, Marie Perrin, Marc Plas, Geoffroy Rondeau, Hugo Sablic, Damien Zanoly

production TNT - Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées

coproduction Compagnie Air de Lune, Odéon-Théâtre de l'Europe, La Criée – Théâtre national de Marseille, Théâtre de la Croix-Rousse, Théâtre Liberté – Toulon, Espace Jean Legendre – Théâtre de Compiègne, Théâtre Firmin Gémier – La Piscine, Scène nationale d'Albi, L'Équinoxe – Scène nationale de Châteauroux, Le Cratère – Scène nationale d'Alès

avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication – DR AC Île-de-France, du Conseil Général de Seine-Saint-Denis et du Jeune Théâtre National en collaboration avec le bureau formART Jean Bellorini est artiste invité du Théâtre national de Toulouse. La Compagnie Air de Lune est accueillie en résidence au TGP – CDN de Saint-Denis. L'Arche est éditeur du texte représenté.

créé le 9 octobre 2013 au TNT - Théâtre national de Toulouse avec le soutien du Cercle de l'Odéon

tournée 2013-2014: 19 - 20 décembre - Valence, Comédie de Valence / 7 - 12 janvier - Châtenay-Malabry, Théâtre Firmin Gémier - La Piscine / 16 - 17 janvier - Compiègne, Espace Jean Legendre - Théâtre de Compiègne / 23 - 24 janvier - Toulon, Théâtre Liberté / 29 janvier - 1er février - Marseille, La Criée - Théâtre national de Marseille / 6 - 7 février - Châteauroux, L'Équinoxe - Scène nationale / 13 - 15 février - Alés, Le Cratère - Scène nationale d'Alès / 19 fév - 2 mars - Lyon, Théâtre de la Croix-Rousse / 6 - 7 avril - Tremblay-en-France, Théâtre Louis Aragon



# La chanson de la fumée

Avant que mes cheveux n'aient blanchi avec l'âge J'espérais m'en sortir à la façon des sages. Mais aujourd'hui je sais que ça ne suffit pas A remplir l'estomac d'un pauvre, loin de là. Et c'est pourquoi j'ai dit : laisse tomber Regarde la fumée grise Qui va vers des froids toujours plus froids : Ainsi tu t'en iras.

L'honnête et l'appliqué je les ai vu brimés Alors j'ai essayé le chemin détourné Mais il nous mène toujours plus bas Que faire alors, qui me le dira ? Et c'est pourquoi j'ai dit : laisse tomber Regarde la fumée grise Qui va vers des froids toujours plus froids : Ainsi tu t'en iras.

Ceux qui sont vieux dit-on n'ont plus à espérer Seul le temps fait l'espoir et le temps a filé Mais aux jeunes, dit-on, la porte s'ouvre bien Certes, dit-on, elle s'ouvre, mais c'est sur rien. Et c'est pourquoi j'ai dit : laisse tomber Regarde la fumée grise Qui va vers des froids toujours plus froids : Ainsi tu t'en iras.

Bertolt Brecht : *La Bonne âme du Se-Tchouan* (version française de Jean Bellorini et Camille de la Guillonnière)





# La Bonne âme du Se-Tchouan

Tout doucement, sans bruit mais en musique, la compagnie Air de lune est devenue l'une des plus populaires de France. Jean Bellorini s'était déjà fait remarquer avec sa Tempête sous un crâne, une adaptation des Misérables pour sept comédiens et deux instrumentistes cosignée avec Camille de la Guillonnière, et qui n'a pas cessé de tourner dans tout le pays depuis sa création en 2010. Deux ans plus tard, les deux complices récidivent avec Paroles gelées, d'après le Quart Livre - autre spectacle toujours en tournée après avoir valu plusieurs prix à son metteur en scène, dont celui de la Révélation Théâtrale 2012 décerné par le Syndicat de la critique. Une fois encore, Bellorini réussit à déployer à partir d'une langue extraordinairement inventive, celle de Rabelais, l'espace d'un théâtre vivant, bruyant, truculent, qui interpelle et éblouit ses spectateurs embarqués pour un périple riche en rebondissements et en joies partagées. Après Hugo et Rabelais, comment s'attaquera-t-il à Brecht, quelles harmoniques grinçantes lui et ses dix-huit comédiens vont-ils en tirer ? « Il ne s'agit pas d'être actuel, » confie le metteur en scène, « il s'agit d'être contemporain ». Contemporain comme le monde « où la dureté est une valeur qui se nourrit de tous nos égoïsmes ». Les tribulations de la vaillante Shen Té étaient faites pour attirer Bellorini, qui assume franchement son humanisme et son amour des formes populaires, l'essentiel selon lui étant que les artistes puissent s'expliquer directement, au présent, avec le public. Il a été attiré par une fable dont la dimension didactique, selon lui, « a tendance à s'effacer devant le poétique et le lyrique », mais sans disparaître tout à fait. Pour récompenser Shen Té, la prostituée au grand coeur, les dieux lui offrent de l'argent, mais sans aucun conseil sur la façon de l'employer. C'est qu'apparemment, tout en sachant déchiffrer la vertu cachée dans le coeur de l'homme, les Inspirés ne songent pas à en partager le secret avec nous : qu'un seul être en vaille la peine, voilà un spectacle qui suffit à leur quête, mais ils ne se soucient pas pour autant de rendre le monde meilleur. Or l'humanité, elle, se débat dans un tel monde imparfait, et avant tout pour y survivre. Comment sortir de la misère quand l'homme est un loup pour l'homme ? Peut-on préparer l'avenir sans rester sourd à l'urgence du malheur présent ? Brecht, ici, pose des questions comme on lance des appels, jusqu'à l'épilogue qui, loin de rien résoudre, donne plus d'acuité encore à l'appel au secours de Shen Té, que les Dieux désignent comme bonne avant de l'abandonner à sa bonté... Entre mélodies de rêve et rumeurs de réalité, Bellorini nous promet un spectacle à la hauteur de ces interrogations : « simple, drôle, et aussi terrible », conduit sur un rythme de bal, dans esprit de fanfare... et en présence d'un pianiste fou.

#### A suivre ...

L'Odéon-Théâtre de l'Europe poursuit son programme Adolescence et Territoire(s).

Après Didier Ruiz en 2013, Jean Bellorini travaillera à partir de *L'Attrape-coeurs* de J. D. Salinger avec une vingtaine d'adolescents de 15 à 20 ans, tous résidents de St Ouen, Clichy, Asnières, et St Denis.

La création sera présentée aux Ateliers Berthier en juin 2014, puis à Saint-Ouen et à Clichy...





# **Entretien avec Jean Bellorini**

La première chose qui frappe, dans votre version du texte de Brecht, c'est que les trois dieux du prologue, venus sur ici-bas pour y chercher une « bonne âme », n'en font plus qu'un seul. Pourquoi ? Chez Brecht, il y a en effet trois dieux présents en scène. Nous avons choisi d'en faire un seul per-

sonnage, à l'identité un peu flottante. Il parle souvent au pluriel, et parfois à la troisième personne. Tantôt il est dans la fable, tantôt il s'adresse à nous, en nous prenant à témoin.

#### Où donc se situe-t-il ?

Justement, il ne se situe pas ! Il occupe, ou ils occupent, une position étrange. Ce qui nous oblige tout de suite, nous ses spectateurs, à nous tenir dans l'interrogation. Nous nous retrouvons embarqués dans cette recherche divine d'une bonne âme. Et nous ne savons pas si nous devons nous tenir du côté du dieu ou du côté de Wang. Brecht nous plonge immédiatement dans une écoute multiple, et il va nous y maintenir pendant toute la pièce. Comme il s'agit d'un dieu, on pourrait croire que ce personnage-là détient un savoir, une vérité dernière, une leçon d'ordre moral. J'essaie de le lester tout de suite d'une part plus humaine, moins lisible. Lui-même n'est pas supposé savoir. Comme s'il doutait de l'issue de son enquête. D'où cette grammaire curieuse, cette hésitation entre singulier et pluriel, entre première et troisième personne, qui peut tout signifier, depuis la majesté jusqu'au délire en passant par l'ironie bizarre. Il y a du brouillage... Différents signes sont envoyés, qui proposent différentes pistes. J'aime qu'un spectacle ouvre à mille perceptions différentes. La cohérence se construit de façon hasardeuse, dans la conscience de chaque spectateur.

### D'où le choix de la pièce, aussi ?

C'est vrai que cette Bonne âme vient prolonger notre travail sur Hugo et sur Rabelais. Chez Hugo, il y avait la problématique sociale, et chez Rabelais, l'appel du voyage. Rabelais, comme *La Bonne âme*, c'était déjà une quête, une recherche : une dive bouteille qui n'existe pas, de l'autre côté d'une mer qui n'existe pas non plus. Ici aussi, à l'horizon de ce Se-Tchouan si violent, il y a l'utopie d'un monde harmonieux, stable, apaisé... Chez Brecht, on a choisi une pièce qui n'est pas verrouillée par le didactisme. Une pièce « ouverte ».

Que vous inspire l'indication sur le lieu de l'action : « la capitale du Se-Tchouan, à demi européanisée » ?

On n'est donc pas tout à fait en Chine, et Brecht tient à le souligner. Tout est « à demi » : les personnages, les lieux, même les saisons : on a chaud, on a froid... Il affirme de l'instable en permanence. On va d'une position précaire à l'autre. Nous ne sommes ni en Chine ni dans les années 30. Nous sommes au théâtre et nous sommes chez nous. Dans l'angle d'un mur n'importe où dans le monde.

#### Comment approchez-vous le récit ?

Nous sommes obligés de rendre la narration très claire. Chaque tableau, chaque scène doivent être clairement centrés autour d'un enjeu, avec la force d'un symbole. Chaque spectateur doit saisir cet enjeu tout de suite. Idéalement, il faudrait qu'il le perçoive avant même le démarrage de l'action, et qu'il reconnaisse les éléments de cette action au fur et à mesure du déroulement de la scène. Mais ça, ce n'est que le cadre dans lequel l'interprétation de chacun viendra s'inscrire. On est dans un feuilleton, avec un vrai suspense – il ne faut pas raconter la fin à ceux qui ne la connaissent pas ! – et pourtant, à un autre point de vue, on sent tout de suite que tout est reconnaissable, parce que tout est délimité, déterminé, avec une netteté quasiment fatale. Comme si les ressorts de la liberté humaine n'avaient presque pas d'espace où pouvoir jouer. Je voudrais qu'on parvienne à faire comprendre la pièce en mettant en relief cette fermeté-là, qui fait qu'on se dit sans cesse : oui, cela est arrivé, cela arrive encore, ce genre de situation existe tout le temps, et je reconnais les choix auxquels ces personnages sont confrontés – mais ces choix, comment est-ce que je les comprends, moi qui les vois





du dehors ? Si nous parvenons à obtenir la juste qualité narrative, alors nous pourrons laisser ouverte l'interprétation, sans tout faire basculer tout de suite dans une morale un peu facile. Cette histoire est très riche, et parfois, on voudrait se laisser aller à se perdre dans la narration. Cela a d'ailleurs été ma première tentation. Mais la pièce ne le permet pas. Brecht dit à peu près la même chose dans ses écrits théoriques, et moi, je l'ai vérifié intuitivement, dans le travail au plateau. La narration doit aider à saisir les questions, mais sans dicter les réponses.

Et comment les comédiens abordent-ils ce double travail de clarté du récit et d'intensité des questions ?

Le groupe doit créer son propre temps. Les acteurs doivent ouvrir une parenthèse de temps et s'y glisser ensemble, se loger dans le temps de la scène qu'ils font exister en « y croyant ». Il faut basculer dans la situation, et il faut le faire ensemble. Si on veut trop éparpiller, dilater, on perd le fil de l'intention. L'énergie propre à cette pièce oblige à avancer. Cette écriture scénique est comme la marche : un certain déséquilibre qui vous pousse en avant, vous oblige à aller plus loin. Si vous prenez appui sur une affirmation, ce n'est pas pour vous y arrêter mais uniquement pour vous projeter vers l'affirmation suivante. Le spectateur, lui, doit faire son travail de son côté. Il doit retenir tous ces pas pour voir le parcours qu'ils dessinent, dégager des contradictions s'il en voit, essayer de faire le point et d'établir un relevé global du terrain miné où les personnages évoluent. Mais au plateau, les comédiens doivent être complètement dans l'affirmation, ils doivent s'y engager sans réserve. Cela est nouveau pour moi. Jusqu'ici, dans mon travail, les acteurs et les spectateurs se comprenaient. Ici, le moment du vrai sera davantage laissé à la responsabilité du spectateur. Il sera bien moins « fabriqué » ensemble.

Vous-même, comment ressentez-vous cette Bonne âme en cours de fabrication ?

C'est un spectacle qui parle beaucoup de tendresse. Mais je vais la chercher à l'intérieur de la dureté. Le beau, le rêve, je crois que Brecht, au fond, intimement, devait quand même y croire. Ou en avoir une nostalgie. Mais comme évidemment il ne voulait pas se laisser rouler, il s'est soumis lui-même à un traitement assez impitoyable...

Comme l'héroïne de La Bonne âme, qui est obligée de se blinder ?

C'est ce qu'on retrouve dans la poésie de Brecht. Devenir lucide, devenir un combattant, cela ne veut pas dire devenir insensible ou indifférent, c'est-à-dire identique à son adversaire. Il y a chez Brecht une sensibilité extrême mais qui ne veut pas s'en laisser conter, qui veut et qui doit se protéger. Il me semble qu'il est un grand lyrique qui ruse avec sa propre délicatesse, et qui avance masqué. Comme la « bonne âme » Shen Té, en effet, qui s'invente un « cousin Shui Ta » pour tenir le choc... A mesure qu'on déroule la pièce, on se rend compte de la force, de la netteté de cet extraordinaire personnage. Toute la pièce se construit autour d'elle, entre une enquête qui est faite, une enquête qui se fait, et une enquête qui reste à faire. Entre la bonne âme trouvée par les dieux, la bonne âme mise à l'épreuve par les hommes et la bonne âme renvoyée à ses questions par les hommes et par les dieux. Il y a aussi une quatrième enquête, celle que nous avons en ligne de mire : celle qui s'ouvre et qu'il faut conduire chaque soir au présent, devant et avec des gens différents.

#### Comment fait-on pour conduire cette enquête-là?

En particulier, en montrant franchement qu'on cherche ensemble. Ce qui demande beaucoup de petites touches, de relances. On peut recourir à des genres différents. Par exemple, le premier tableau, tel que je le vois, est presque dans une forme à la Deschiens. Un rideau de fer se déboîte et on se retrouve dans un minuscule débit de tabac qui peut tourner sur lui-même, une sorte de concentré de bidonville. Des fois on montre tout, des fois tout est caché ou presque – on ne voit plus qu'un pied et un bout de cheville. On est dans un code réaliste presque trivial. Et juste après, avec le rêve de Wang, on part dans les étoiles. Mais pour ça il suffit de quelques ampoules bleues et d'une naïveté théâtrale assumée... Chaque personnage peut être traité dans un genre différent. Un policier peut courir au ralenti et rattraper quand même un petit voleur qui file à toute vitesse... On varie les angles, et de temps en temps, on simplifie tout, on se dépouille et on chante comme on se met à nu.





#### Et comment fait Shen Té?

C'est beau de voir l'actrice en difficulté parfois, y compris techniquement, coincée dans ses changements, empêtrée à mi-chemin entre homme et femme. Elle n'en peut plus, elle transpire, il faut qu'elle tienne... Assumer ce côté athlétique, c'est très important. On se parle beaucoup de numéros de cirque. Toute la famille est là et attend d'entrer en piste. On construit de numéro en numéro : Shen Té comme équilibriste, Shen Té comme prestidigitateur, Shen Té comme dompteur qu'on attend de voir se faire dévorer...

# Et Shen Té comme numéro comique, aussi ?

Bien sûr. Shen Té comme clown. Comme jongleuse qui se prend la balle sur la tête, comme trapéziste qui rate son trapèze et qui tend la main vers les dieux, mais les dieux se détournent...

#### Comment finit toute cette histoire ?

Pour l'instant, on va jusqu'à l'épilogue. Pour l'instant... On verra, à l'épreuve du collectif. Mes seu-les certitudes se mettent en place avec la technique. Notamment la lumière. C'est elle qui fait l'espace, qui donne le cadre. Le fond, le jeu, la dramaturgie, sont constamment remis en question. Camille et moi, on ne cesse de rouvrir des dossiers, de remettre en questions les options qu'on a prises. J'ai aussi besoin de savoir ce que les comédiens éprouvent de l'intérieur quand ils essaient ce que je propose. J'ai des idées, bien sûr, mais eux, comment est-ce qu'ils les ressentent du dedans ? Dans l'étape actuelle du travail, je ne vais pas tarder à me détacher un peu d'eux et me tenir davantage à l'extérieur.

Et vous, comme chef de troupe, vous ne vous identifiez pas un peu, parfois, à ce personnage double qu'est Shen Té / Shui Ta ?

Pas seulement comme chef de troupe, comme être humain ! On passe notre temps à arbitrer entre les deux positions, à être dans cette dualité-là. Cette pièce résonne tellement, de ce point de vue ! Etre immergé et en même temps dans la distance, faire coexister des contraires, des contradictions, manier la carotte et le bâton, passer du sacrifice au « moi d'abord »... Nous en sommes tous un peu là. J'essaie de composer : de poser et de faire tenir ensemble certaines choses, qui peuvent d'ailleurs être contradictoires. Hier, au démarrage, nous avons travaillé le début du troisième tableau, la scène du parc municipal. Deux prostituées passent. Peut-être qu'elles vont chanter le Stabat Mater de Pergolèse. Ou peut-être le Requiem de Mozart, qui revient planer à différents moments. Et donc, hier, on a repris le débat. Pour moi, ces deux prostituées existent assez pour ne pas avoir besoin de texte, pour ne pas devoir nous communiquer des informations. Mais ça résiste, et tout à l'heure on va faire un essai avec le texte. Un triporteur est garé, il pleut, Yang Sun est garé là, il sort du véhicule et interrompt les deux femmes en hurlant. Je trouve que ça suffirait, mais il faut essayer. Je trouve inutile de dire qu'il est sans emploi et affamé, mais qui sait? La solution est peut-être entre les deux : dire qu'il est sans emploi, sans insister sur la faim ?... Voilà typiquement le genre de cuisine interne du travail collectif. Surtout ne pas fixer de réponses trop vite, pour qu'on puisse chercher ensemble. Et à ce stade du travail, je ne suis ni Shen Té ni Shui Ta : je serais plutôt comme le dieu qui laisse les hommes patauger, autrement dit je ne suis rien, je suis dans mon rien...! On fonctionne comme ça, de façon très intuitive, instinctive. Dernièrement, la vraie difficulté, là, était que plus nous avancions, plus ça se clarifiait, et moins la matière me semblait riche et juste dans l'échange. Maintenant l'épaisseur humaine est en train de se trouver. L'équilibre, l'aller-retour entre les oillères qu'on se met et celles qu'on s'enlève, d'une étape à l'autre, c'est ça qui fait vivre le théâtre.

#### Quelles réflexions vous inspire l'écriture brechtienne par tableaux ?

Les tableaux brechtiens sont comme des rounds ou des reprises. Il me semble que c'est écrit comme ça, même d'un point de vue musical. La musique sert aussi à marquer par contraste ce rythme-là. Dès le démarrage, on a besoin de voir l'acteur marquer des points, encaisser des coups, et la musique vient ponctuer ces chocs. En nous désinvestissant de la situation, elle fait accéder le public et la troupe à un autre plan. Elle nous donne rendez-vous ailleurs. Il suffit de quelques secondes, de deux accords d'accordéon et d'un bout de choeur qui s'expose face aux





spectateurs – ça suffit à nous affecter, et quand on revient à la situation pour s'y replonger, on est déjà différent. Ces allers-retours nous font en quelque progresser dans le match en le doublant d'une sorte de commentaire qui n'est pas seulement réflexif.

Brecht fait aussi intervenir la musique dans les interludes...

C'est une autre façon de sortir du cadre. Les interludes entre les tableaux permettent de changer d'angle d'attaque. Tantôt on change de lieu, tantôt on récapitule. Pour moi, il y a deux fils rouges, deux narrateurs dans *La Bonne âme*: Wang et Shen Té, le porteur d'eau et la petite prostituée. Celui qui attend la visite du divin et celle qui accepte de lui ouvrir la porte. J'ai d'ailleurs envie de les associer à l'ouverture du spectacle. Ensuite, on dirait que les rôles se répartissent: Wang intervient d'abord dans les interludes, Shen Té dans les tableaux. Puis les choses se compliquent encore, comme si les fils rouges commençaient à se tresser l'un dans l'autre: Wang rentre dans les tableaux, Shen Té assure certains interludes et se met à y chanter... Tout le spectacle s'écrit ainsi, à partir de distinctions qui vont se troubler ensuite.

Est-ce que l'intermède ne sert pas aussi à casser la proximité, l'illusion de la fiction ?

Pour moi, cette fonction-là, c'est plus généralement le chant qui l'assume. Il crée un intervalle par rapport à la narration, et cette mise à distance ne se produit pas d'abord ni seulement dans les intermèdes. Par exemple, le « chant de la fumée », que j'aime beaucoup, intervient à l'intérieur du premier tableau, vers sa fin.

Pouvez-vous revenir sur ces distinctions qui se brouillent à mesure que l'intrigue avance ?

Pour commencer, par exemple, l'une des distinctions fondatrices est celle qui sépare les dieux des hommes. D'un côté, ici-bas, les humains pataugent dans leurs problèmes et leur égoïsme, et parmi eux, Shen Té se met en quatre – ou plutôt en deux ! – pour faire le grand écart et résoudre les contradictions des situations auxquelles elle se heurte. Et par ailleurs, d'un autre côté, il y a des dieux, qu'il faut savoir reconnaître quand ils passent chez les hommes, ce qui semble être plutôt rare. Ces dieux sont en train de mener une enquête, qui lance toute la fable. Ils sont là pour trouver une bonne âme, une seule bonne personne qui suffirait apparemment à justifier l'humanité. Sous nos yeux, dès le prologue, il semble que leur enquête est menée à bien, puisqu'ils trouvent Shen Té, qu'ils la proclament bonne et récompensent sa bonté. Le proloque est comme une version en miniature de toute la pièce... Mais en fait, Brecht s'amuse et nous amuse. Au plateau, dans l'échange, la distinction entre plan divin et plan humain ne tient pas. D'un côté, on a des hommes qui attendent et qui espèrent ; de l'autre, des êtres étranges, mais qui se comportent finalement de façon très humaine, eux aussi. En fait, de part et d'autre, on a des comédiens qui nous racontent une histoire ensemble, une histoire où ils ont tous un rôle à jouer... Ca, c'est comme un premier brouillage « forain », en vertu de la loi théâtrale qui met tous les personnages à égalité dans le réel rêvé de la scène. Et puis à cela s'ajoute que la réponse à l'enquête divine n'en est pas tout à fait une. Shen Té n'est pas la solution. Elle est plutôt le problème, et d'abord pour elle-même. Elle dit ne pas être bonne, elle en est convaincue, et pourtant les dieux l'ont désignée comme telle. Que faut-il comprendre ? Que doit-elle faire ? Donc, là encore, apparemment, une distinction de départ finit par se compliquer : l'enquête est à la fois close et en cours de vérification, comme si la recherche menée par les dieux était devenue aussi une expérience qui reste à conduire en grandeur réelle. En fait, nous ne saurons jamais tout à fait à quoi nous en tenir. La pièce s'achève par un jugement où les dieux, au lieu d'apporter une réponse à toutes nos interrogations, finissent par s'en laver les mains avant de déclarer qu'ils s'en retournent « dans notre rien »!

Vous avez dit que Shen Té est un problème. Qu'entendez-vous par là ?

D'abord, elle a un problème, et du coup, elle finit par en devenir un ! Comment être bon, qu'est-ce que cela signifie, cela est-il d'ailleurs possible ? « Comment faire le bien », demande Shen-Té aux dieux alors qu'ils prennent congé, et elle ajoute aussitôt : « quand tout est si cher ? » Autrement dit, la question de la fin – faire advenir le règne du bien – ne se sépare pas de la question des moyens. Les dieux vont donc lui en donner, des moyens... et dès lors, de fil en aiguille, elle va devoir se mettre elle-même en jeu. Mais jusqu'où pourra-t-elle ou devra-t-elle aller ? Le problème auquel Shen Té est





confronté, tout ce qui lui arrive, est comme une autre facette d'un même problème fondamental. Ce problème est comme un prisme qu'on fait tourner pour l'éclairer sous toutes ses faces. Ou comme un dé qu'on fait rouler. A chaque nouveau coup, la face qui tombe relance, conteste, aggrave, approfondit : on passe de la face économique et sociale à la face intime, amoureuse. Chemin faisant, le problème est intériorisé, si on veut, mais d'une certaine façon tout est déjà donné dans la structure du dé lui-même. C'est en ce sens que je veux dire que tout est dans le prologue, ou dans les situations initiales. C'est bien pourquoi il est important de faire soupeser ce dé aux spectateurs, pour leur faire « reconnaître » le motif fondamental qui va se développer. Nous autres, dans le public, on sait bien ce qui va arriver : tout va s'écrouler. La seule question est de savoir quand et comment ! Une fois encore, c'est comme au cirque. On fait tourner une, deux, trois assiettes au bout d'un, deux, trois bâtons... C'est un prodige d'équilibre, de plus en plus compliqué et admirable. Mais ça ne peut pas durer. Ne serait-ce que parce que l'artiste n'a plus assez de mains pour tenir autant de bâtons...

#### Shen Té et Shui Ta sont donc deux faces d'un même dé ?

C'est vrai que Shui Ta apparaît d'abord comme l'autre versant de Shen Té, son allié, son complément. Puis il devient son adversaire. Le complément finit par se transformer en antagoniste qui combat au nom de ses propres principes, y compris contre Shen Té, pour son propre « bien »... Et pourtant, Shui Ta et Shen Té ne sont en effet qu'une seule et même personne. C'est ça qui est tellement fort : toute cette tension entre deux faces qui sont pourtant profondément les mêmes, tout ce clivage intérieur. Et ce qu'on dit du personnage, on peut le dire de la pièce. *La Bonne âme* n'est pas simplement une machine à montrer et à revendiquer. Ou alors, cette machine, nous la voyons se fatiguer, se déglinguer. Ce qui se construit sous nos yeux, c'est une perdition. On ne peut même plus faire de « démonstration » : si on a besoin de clarté, cette clarté sert à montrer un chaos. La pièce est une succession de tentatives de dégager un ordre qui puisse fonctionner, qui puisse surmonter un obstacle jusqu'à la prochaine fois – mais chaque tentative s'effondre, et à force, c'est le souci d'explication qui finit par vaciller aussi.

# Il y a une tension entre montrer et démontrer...

Oui, et Brecht porte les deux à la fois. En tant qu'auteur, bien sûr, le poids de la démonstration lui incombe davantage. Et nous, ses interprètes, nous sommes là pour essayer de voir ce qu'on peut montrer, ou cacher aussi bien. Parfois les deux ensemble, ombre et lumière. Pour donner du tranchant aux paroles, il arrive qu'il vaille mieux dissimuler ceux qui parlent, se borner à faire entendre pour mieux faire voir. J'ai l'intuition que dans le débit de tabac de Shen Té, il nous arrivera souvent de jouer de ces ressources-là.

#### Au fait, pourquoi un débit de tabac?

Je suppose qu'il y a mille raisons! D'abord, l'exploitation de l'homme par l'homme: tant pis si je fais du tort à mon semblable, du moment que j'en tire un bénéfice. Ensuite, l'aliénation: ce tabac, c'est le seul plaisir que puissent éventuellement s'offrir les ouvriers de l'usine voisine – et c'est un plaisir nocif. Et puis la consommation, ou la consumation, de l'homme et du monde. C'est ce que raconte la magnifique petite chanson de la fumée, qui était à l'origine une chanson de l'opium quand Brecht l'a écrite dans les années 20 avant de la reprendre quelques années plus tard dans sa pièce. Tout part en fumée, tous les efforts des hommes sont inutiles – à l'horizon de nos tentatives, le néant. Toutes les contradictions sont là: on cherche en vain une issue, alors on se fait du bien comme on peut même si ce bien nous tue. Et s'il nous est défendu de construire, alors construisons notre destruction...

# Pourtant Shen Té essaie de construire envers et contre tout...

Oui, elle est héroïque. Mais Shui Ta va recueillir les confidences de l'aviateur Yang Sun, auquel Shen Té est prête à tout sacrifier par amour. Or Yang Sun, lui, est prêt à sacrifier Shen Té pour réaliser son propre rêve : obtenir un avion et pouvoir enfin voler. Tant pis s'il doit prendre la place d'un autre, tant pis s'il doit dépouiller une pauvre fille amoureuse. Shui Ta n'en revient pas de tant de cynisme et finit par s'exclamer après le départ de Sun : « Aimer est impossible, ça coûte trop cher !» On en revient à la question fondamentale. On ne peut pas construire un foyer, ni même une





relation – c'est un luxe hors de portée. Etre humain, en a-t-on les moyens ? Quand on est pauvre, on ne pourrait donc pas se permettre d'être humain ? Bien entendu, quand on est riche, on ne l'est guère plus... C'est un moment superbe, un moment de désespoir, de révolte et d'ironie qui est typique de Brecht. Cette mise en crise permanente, cette conflictualité entre l'intime et le monde, ce vertige de la destruction, c'est cela qui fait pour moi l'intérêt de la pièce aujourd'hui. C'est ce point-là que je voudrais parvenir à faire résonner.

Un peu plus loin, Shen Té choisit Yang Sun quand même, malgré ce qu'a appris son « cousin »...

Oui, moins de dix pages plus loin. C'est un bon exemple de ce que je voulais dire quand je parlais des affirmations successives qui font avancer l'histoire. Shen Té sait que Sun est loin d'être parfait. Elle est confrontée à un choix difficile, un de plus : elle doit soit tenir compte de ce que sait sa part « Shui Ta », soit donner la préférence à ce que sa part « Shen Té » sent et désire. Et en choisissant, elle dit qu'il ne faut laisser personne se perdre, mais ne pas se perdre non plus. Et que le bien, c'est sans doute faire le bonheur de chacun, mais aussi le sien...

#### Comment commenteriez-vous cette définition-là du bien ?

Shen Té ne dit pas : « Charité bien ordonnée commence par soi-même. » Mais elle ne dit pas non plus qu'elle est prête à se sacrifier. Elle veut le bonheur de chaque individu, et parmi tous ces individus qu'elle refuse de laisser se perdre, il y a une certaine Shen Té... Heureusement que l'être humain, jusque dans son égoïsme assumé, cherche parfois à être honnête avec soi-même aussi. Shen Té n'est pas une mère Teresa. Elle n'est pas une sainte mais une petite prostituée que les dieux ont désignée comme bonne quasiment malgré elle. C'est lourd à porter... Elle veut faire du bien et être heureuse, sans rien lâcher. Elle n'est pas qu'une « bonne âme » toute pure qu'on pourrait distinguer de Shui Ta. Shui Ta n'existe pas.

#### Que voulez-vous dire ?

Shui Ta est Shen Té. On croirait qu'il est son revers, mais non. Et il n'est pas un masque non plus, il est le visage que Shen Té se découvre, et qui lui correspond, qui lui ressemble. Ce visage est plutôt inspiré par les circonstances qu'il n'est imposé par elles. Il est vraiment une invention personnelle face à la pression horrible des faits, une réplique à la cruauté du monde. Shui Ta, c'est encore Shen Té approchée depuis un autre point de vue. Ce personnage, de bout en bout, c'est elle, traversant des moments de générosité, de désespoir, d'égoïsme, de dureté, de douceur... Le dédoublement est une fausse fenêtre. L'idée de faire appel au cousin Shui Ta naît de façon hasardeuse, et en une nuit, voilà qu'elle a fait son chemin, vertigineusement : la petite Shen Té se fait passer pour un autre et ça marche, elle parvient à y faire croire... C'est même ce qui lui tient lieu de crédit ! Mais si ça marche à ce point, c'est bien parce qu'elle porte cet être en elle, c'est parce qu'elle est capable d'incarner ce rôle. Il faut une sacrée dose de perversité en soi pour y arriver ! C'est pourquoi il me semble important que le double soit joué depuis ce point-là, de l'intérieur, plutôt que de vouloir le différencier extérieurement à tout prix. En ce moment, en répétitions, on en est à se demander si Shen Té doit changer de perruque quand elle change de rôle. Est-ce qu'elle se déguise pour se rendre méconnaissable ou est-ce qu'il lui suffit de s'appuyer sur une force qui déborde hors d'elle et qui l'enveloppe ? D'où naît-il, ce Shui Ta ? Il est quelque chose qui est déjà tordu à l'intérieur de Shen Té, une chose pas franche, pas droite, qui vient se révéler à elle. C'est ça qui est beau dans cette « bonne âme » : dans la bonté selon Brecht, il y a aussi quelque chose qui s'est déposé de la saleté du monde, des impuretés de l'amour, et cette part-là, la « bonne âme » l'annexe et l'assume. Pour moi, si l'on veut trouver dans la pièce une « bonne âme » au sens le plus pur du terme, ce ne serait pas Shen Té, mais plutôt la vieille dame, l'épouse du marchand de tapis, celle qui prête deux cents dollars à Shen Té sans poser de questions et sans demander de reçu, avec une générosité spontanée, naïve... J'ai d'ailleurs envie qu'on voie beaucoup ce vieux couple, deux témoins simplement là sur la scène, en train de regarder les autres vivre. Deux figures quasiment parentales, désintéressées et sans défense, les seules à ne pas tremper dans la saleté immédiate du chacun pour soi. Des victimes toutes désignées!



Ξ

Est-ce qu'on n'est pas tout de même tenté de succomber parfois à l'envie de juger les personnages ?

On se demande tout le temps : que faire ? Et comment ferait-on à leur place ? Les comportements paraissent d'une brutalité atroce. Mais même au début, quand les parasites envahissent le débit de tabac de Shen Té, ils font preuve d'une certaine solidarité familiale. On ne pense pas toujours tout à fait à soi. Brecht ménage quasiment à chaque fois de la nuance dans la brutalité. Par exemple, le barbier qui veut séduire Shen Té peut paraître ignoble en voulant se donner hypocritement des airs désintéressés. Mais ce vieux pervers est quand même fasciné par la bonté de cette femme, et cette bonté, il est prêt à la payer par des actes de charité très concrets. On en revient toujours à ce problème central : la bonté gratuite, absolument sans motif, totalement pure et dénuée de tout lien avec le mal, n'est sans doute pas de ce monde, parce que le monde est imparfait, et qu'il n'y en a pas d'autre, et que la bonté travaille au contact de cette imperfection, elle en est imprégnée : comment donc composer avec ce qui existe autour de soi ? Tous ces personnages sont embarqués dans le même naufrage. Ils s'agrippent les uns aux autres. J'ai le sentiment que tous se dédoublent, instant après instant, comme nous le faisons tous, en fonction de nos interlocuteurs et des circonstances... A nous de faire sentir cette humanité-là, sans tomber dans le manichéisme ni dans les archétypes.

Le débit de tabac est comme un radeau de la Méduse...

Oui. A la fin du premier tableau, Brecht le compare à une nacelle, à un canot de sauvetage. Il est trop petit pour accueillir tout le monde. Et donc, comme personne ne veut en descendre, tout le monde coulera. La vie sociale du Sé-Tchouan est comme un naufrage sans commencement ni fin.

#### Comment se passe le travail collectif ?

Il faut avoir un côté chef d'orchestre. Je crois que c'est une position nécessaire. Mais tout naît de propositions, d'accidents, d'essais, d'erreurs. A moi d'attraper au vol ce qui ne serait pas arrivé si je l'avais proposé avant. Chez nous, la recherche est beaucoup liée à la musique, au chant, à la rencontre chorale. Je voudrais par exemple qu'il y ait beaucoup de moments de prise de conscience de Shen Té qui soient en fait des moments assumés par tous. Des moments où chacun quitterait son masque et où tous viendraient faire le point ensemble. Ces moments s'accumuleraient jusqu'au moment final du tribunal. A ce moment-là, il n'y aurait pour ainsi dire plus qu'une seule voix. Elle serait contradictoire, polyphonique, mais unique et donnée par tous. Un choeur de tout le texte ou presque. Comme s'il y avait eu un renversement : à ce moment-là, la parole individuelle n'existerait plus que sous forme de traces. On aurait basculé vers une existence chorale, qui assumerait collectivement le poids et la profondeur de la tragédie. Ce serait comme si on avait rassemblé tous les dés, là, pour les jeter ensemble une dernière fois et donner tout ce qu'on peut. Ce serait aux spectateurs de faire chacun son choix là-dedans. Nous, nous aurions fait sentir que tous ces personnages sont empreints l'un de l'autre : qu'il y a du Wang dans Sun, du Sun dans Wang... En somme, dans toute la pièce, avec sa galerie de personnages, quelque chose aurait cherché à se construire tant bien que mal, à travers la bonté, la survie, l'autodéfense. Et ce serait l'équilibre d'une société qui mériterait d'être qualifiée d'humaine. Et cet équilibre, cette harmonie se donneraient à entendre, fugitivement, dans un plan expressif, sans autre existence que fictive, dans la puissance collective et en même temps intime de la musique...

Donc, si l'homme est un loup pour l'homme, vous feriez entendre le chant du loup... comme si le spectacle construisait, à l'usage de la meute, une sorte de rêve de communauté?

C'est un peu la définition de la troupe...





# Charles Péguy : ce que Shen Té aurait dû dire au dieu

J'ai souvent admiré votre courage dans l'épreuve. Je n'y ai jamais admiré le mien. Voilà tout ce que je puis publiquement vous en dire. Et c'est déjà peut-être trop. [...] Le kantisme a les mains pures, mais il n'a pas de mains. Et nous nos mains calleuses, nos mains noueuses, nos mains pécheresses nous avons quelquefois les mains pleines. — Agis, dit Fouillée, comme si tu étais législateur en même temps que sujet dans la république des volontés libres et raisonnables. C'était une fois un fonctionnaire qui a eu du génie, du plus grand. Mais il était fonctionnaire, une fois fonctionnaire ; il était célibataire, deux fois fonctionnaire ; il était professeur, trois fois fonctionnaire ; il était professeur de philosophie, quatre fois fonctionnaire ; il était fonctionnaire prussien, cinq et septante fois fonctionnaire. Il n'a pu avoir qu'un (très grand) génie de fonctionnaire. (Et de célibataire). Hélas législateur en même temps que sujet. Hélas la république des volontés libres et raisonnables. - Agis de telle sorte, continue Fouillée, agis de telle sorte que la raison de ton action puisse être érigée en une loi universelle. Agis de telle sorte que l'action de Fouillée puisse être érigée en une loi universelle. Et même l'action de Kant. Alors, pour commencer, il n'y aurait plus d'enfants. Ca ferait un beau commencement. Tout devient si simple, dès qu'il n'y a plus d'enfants. Sich zur allgemeinen Gesetzgebung schicken. Hélas combien de nos actions pourront être érigées en une loi universelle. Et combien de raison de nos actions. Zur allgemeinen Gesetzgebung. Et cela ne nous est-il pas tellement égal. Cela ne nous est-il pas tellement étranger. N'avons-nous point d'autres inquiétudes, d'infiniment autres profondeurs. D'infiniment autres soucis. D'infiniment autres détresses. Combien de nos actions ne pourraient point être érigées, geschickt, en loi universelle, pour qui cet envoi ne présente même aucun sens ; et ce sont celles à qui nous tenons le plus, les seules à qui nous tenions sans doute ; actions de tremblement, actions de fièvre et de frémissement, nullement kantiennes, actions d'une mortelle inquiétude ; nos seules bonnes actions peut-être; nullement planes, nullement quiètes, nullement calmes, nullement horizontales ; nullement législatives ; nullement tranquilles, sûres de soi ; nullement dans la sécurité ; nullement sans remords, nullement sans regrets ; des actions sans cesse combattues, sans cesse intérieurement rongées, nos seules bonnes actions, les moins mauvaises enfin, les seules qui compteront peutêtre pour notre salut. Nos pauvres bonnes actions. Les seules, et ce sera si petit, que nous pourrons présenter dans le creux de la main.

Charles Péguy: Victor-Marie, comte Hugo (1910), in Oeuvres complètes, t. IV (NRF, 1916, pp. 496-497)





# Repères biographiques

# **Bertolt Brecht**

(1898-1956)

Auteur dramatique, poète lyrique, narrateur et cinéaste, théoricien de l'art et metteur en scène allemand. Il défend la conception d'un théâtre "épique", défini par sa fonction sociale et politique. Il est considéré comme le plus grand dramaturge contemporain.

Issu d'une famille bourgeoise, Bertolt Brecht commence ses études à Munich en 1917, à la faculté de lettres puis de médecine, avant d'être mobilisé comme infirmier en 1918.

Sa première pièce est *Baal* (1918). Avec *Tambours dans la nuit*, il obtient un prix littéraire en 1922 et se rend à Berlin, qui est alors la "Cité européenne du Théâtre". En quelques années il devient un auteur célèbre, avec ses pièces : *Noce chez les petits bourgeois* (1919), *La vie d'Edouard II*, *Mahagonny, Sainte Jeanne des abattoirs, La Mère, Homme pour homme*, l'*Opéra de Quat'sous* (1928), l'*Exception et la règle*. Ces pièces, d'une brûlante actualité, sont le reflet de l'esprit de révolte et de provocation de l'auteur. Ses convictions marxistes et anti-nazies le conduiront à l'exil en 1933.

Après le Danemark et la Finlande, il rejoint les Etats-Unis. Il y écrit *Mère courage et ses enfants* et le *Cercle de craie caucasien* qui constituent son répertoire le plus populaire. En 1947, dans un climat de chasse aux sorcières, il est interrogé par la "Commission des activités anti-américaines" pour sympathies communistes. En 1948, l'auteur retourne dans son pays et s'installe à Berlin-Est où il fonde, avec son épouse la comédienne Helene Weigel, la troupe théâtrale du Berliner-Ensemble.

#### Représentations à l'Odéon :

Le Cercle de craie caucasien en 1960 dans une mise en scène de John Blatchley et Jean Dasté. Antigone en 1972-73 dans une mise en scène de Jean-Pierre Miquel.

Milva chante Brecht, Les 17 et 18 mai 1981, dans une mise en scène de Giorgio Strehler.

lo, Bertolt Brecht, en 1976 et 1982-83, dans une mise en scène de Giorgio Strehler.

L'Opéra de Quat'sous, dans une mise en scène de G. Strehler (1986-87).

Le livre de Spencer d'après Marlowe et Bertolt Brecht en 1994, dans une mise en scène de Lluis Pasqual.

Tambours dans la nuit et La noce chez les petits bourgeois, en mai-juin 1998, dans une mise en scène de Georges Lavaudant.

Sainte Jeanne des abattoirs, mis en scène par Alain Milianti, en janv.-fév. 1999.

Baal, mis en scène par Arpad Schilling, en nov. 2000, puis par Sylvain Creuzevault, en oct. 2006.





# Repères biographiques

#### Jean Bellorini

Jean Bellorini est né en 1981.

Directeur artistique de la Compagnie Air de Lune, metteur en scène, compositeur, formateur, pédagogue, il entre dans la mise en scène en 2002 avec *Piaf, l'Ombre de la Rue* (Théâtre du Renard, Paris, festival d'Avignon et tournée). Un an après, alors qu'il commence à diriger les Auditions Promotionnelles de l'École Claude Mathieu (où il enseigne régulièrement depuis 2005), Bellorini présente au Théâtre du Soleil *La Mouette*, de Tchekhov. Toujours assisté de Marie Ballet, et toujours au Théâtre du Soleil, il met en scène en 2004 une *Yerma* de García Lorca, dont il compose la musique, avant de revenir à Tchekhov avec *Oncle Vania* (Théâtre de la Faisanderie, Chantilly, 2006). En 2008, tout en intervenant au CRR pour le Jeune Choeur de Paris, il monte au Théâtre de la Cité Internationale, avec Marie Ballet, un acte de *L'Opérette Imaginaire* de Valère Novarina. Mais c'est en 2010, avec *Tempête sous un crâne*, d'après Les Misérables de Victor Hugo, que la Compagnie Air de Lune se fait connaître d'un très large public : le spectacle, créée au Théâtre du Soleil, n'a pas cessé de tourner depuis. Deux ans plus tard, Bellorini retrouve Camille de la Guillonnière pour signer une adaptation de Rabelais : *Paroles gelées*, dont il compose la musique, est créé au Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées, puis présenté au TGP de Saint-Denis, où la Compagnie Air de Lune est en résidence jusqu'en 2013.

Dernièrement, Jean Bellorini a présenté *Liliom* (ou la vie et la mort d'un vaurien), de Ferenc Molnár, dans le cadre du festival Printemps des Comédiens à Montpellier. Jean Bellorini, qui a entamé en 2009 une carrière de metteur en scène d'opéra (*Barbe Bleue*, d'Offenbach, à l'Opéra de Fribourg), est artiste invité du Théâtre national de Toulouse Midi- Pyrénées jusqu'à fin 2013. Il a reçu en 2012 le prix Jean-Jacques Gautier de la SACD ainsi que le prix de la révélation théâtrale (décerné par le Syndicat de la Critique). En 2013, il reçoit le prix de la mise en scène du Palmarès du Théâtre pour *Paroles gelées*.





#### Danielle Ajoret, comédienne

Aussitôt après un premier prix de comédie classique et un premier prix de comédie moderne au Conservatoire, elle est engagée comme pensionnaire à la Comédie-Française où elle restera jusqu'en 1965. Elle y incarne plusieurs rôles de jeunes héroines et de jeunes premières dans entre autres *L'Épreuve, L'École des femmes*. Les années soixante lui offrent quelques beaux rôles très différents de Junie dans *Britannicus* à Sonia dans *Crime et Châtiment*. Parallèlement, elle mène une carrière de télévision dans les classiques, *Fantasio* de Musset, *Cécile ou l'École des pères* d'Anouilh, Bernadette Soubirous dans *Il suffit d'aimer* de Robert Darène et *La Horse* de Pierre Granier-Deferre. Pendant les années qui suivent son départ de la Comédie-Française, elle joue plusieurs pièces du répertoire russe, *Les Zikov* de Gorki, *Les Bas-Fonds*, puis *La Mouette* de Tchekhov sous la direction de Sacha Pitoeff. En 1980, on la distingue dans un rôle plus marqué, à la Michodière, dans *l'Habilleur*. En parrallèle de sa carrière de comédienne, elle enseigne au Conservatoire Erik Satie puis à l'École Claude Mathieu où elle rencontre Jean Bellorini, elle joue sous sa direction dans *Oncle Vania* de Tchekhov.

#### Michalis Boliakis, pianiste

Après une formation au Conservatoire National d'Athènes où il étudie le piano, l'harmonie, la fugue et le contrepoint et au CNSM de Paris, il obtient en 2007 le Prix d'honneur de l'Académie d'Athènes, la bourse d'études de la Fondation Leventis ainsi que celle de l'État grec. En juillet 2010, il est invité au Festival de Nohant pour participer à la masterclass d'Yves Henry et donner un récital.

En décembre 2010, il interprète le *Premier Concerto pour piano* de Brahms avec l'Orchestre de la RATP sous la direction de Martin Lebel, oeuvre repris en avril 2011 avec l'Orchestre National d'Athènes au Megaron, à Athènes. En juillet 2011, il est nommé Lauréat HSBC de l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence. En tant que chef de chant, il participe aux *Noces de Figaro* en 2010 et à *La Flûte Enchantée* en 2011 de Mozart, sous la direction de Kenneth Weiss et de Yann Molénat. En janvier 2011, il est pianiste d'orchestre dans *Ô mon bel inconnu* de Reynaldo Hahn, à l'Opéra Comique, sous la direction d'Emmanuel Olivier. En juillet 2012, il participe à la production de *L'enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel, dans l'arrangement pour piano à quatre mains, flûte et violoncelle de Didier Puntos, au Festival d'Aix-en-Provence, en tant que chef de chant et pianiste. En juillet 2013, il est chef de chant dans la production de *Rigoletto* au Festival d'Aix. En septembre 2012, il est nommé assistant de la classe de chant d'Isabelle Guillaud, au CNSM de Paris.

### François Deblock, comédien

Après trois ans de cours à l'école Claude Mathieu, il intègre le Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris. En parallèle, il joue dans *Un Point c'est tout* de et par Laurent Baffie, *Harold et Maud* de Geoffroy Rondeau, *La Noce* de Bertolt Brecht et *A tous ceux qui mis en scène* par Camille de la Guillonnière. A la sortie du Conservatoire, il joue dans *Paroles gelées* adapté du Quart livre de Rabelais créé par Jean Bellorini au Théâtre national de Toulouse. On l'a vu au cinéma et à la télévision dans *Je vous ai compris* de Frank Chiche, *Le Family Show* de Pascal Lahmani, *Les Petits princes* de Vianney Lebasque et *Starsky* d'Isabelle Doval.

#### Karyll Elgrichi, comédienne

Elle débute le théâtre en 1993 au théâtre de l'Alphabet avant d'intégrer l'école Claude Mathieu. Elle complète sa formation par des stages animés par Philippe Adrien, Hélène Cinque (clown et masque). A partir de 2002, elle joue dans un montage de scènes de Molière Les Enfants; Un violon sur le toit, mis en scène par Jean Bellorini à La Comédia; La Mouette de Tchekhov mis en scène par Jean Bellorini au Théâtre du Soleil; Les Précieuses ridicules mis en scène par Julien Renon au Potager des Princes à Chantilly; Yerma de Frédéric Garcia Lorca mis en scène par Jean Bellorini





et Marie Ballet ; *Puisque tu es des miens* de Daniel Keene mis en scène par Carole Thibaut au théâtre de l'Opprimé ; *Et jamais nous ne serons séparés* de Jon Fosse mis en scène par Carole Thibaut à l'Espace Germinal de Fosses ; *L'Avare* de Molière mis en scène par Alain Gautré au Théâtre de la Tempête et en tournée dans toute la France ; *Oncle Vania* de Tchekhov mis en scène par Jean Bellorini ; en 2007, elle tourne au cinéma dans *P-A-R-A-D-A* réalisé par Marco Pontecorvo ; en 2008 elle joue dans *L'Opérette*, un acte de l'Opérette imaginaire de Valère Novarina mis en scène par Jean Bellorini et Marie Ballet au Théâtre de la Cité Internationale et en tournée en France et à l'étranger. En 2009 elle joue dans *Yerma* mis en scène par Vincente Pradal avec la Comédie Française. Elle participe aussi à *De passage*, un court métrage réalisé par D. Sidki. Elle joue au printemps 2010 au théâtre de la Tempête dans une création d'Alain Gautré, *Impasse des Anges*.

Sous la direction de Jean Bellorini, elle joue dans Tempête sous un crâne, Paroles gelées.

### Claude Evrard, comédien

Il débute sa carrière de comédien au Théâtre national populaire sous la direction de Jean Vilar. Dans les annèes soixante, il rencontre Philippe Avron avec lequel il forme le duo comique Avron - Evrard dans notamment *Pourquoi t'as fait ça* crée au Théâtre Grammont et *Tu connais la musique*? de Robert Abirached au Théâtre de l'Odéon. Il poursuit sa carrière de comédien alternant entre des pièces d'auteurs classiques *L'Otage* de Claudel, *Lorenzacio* de Musset, *Don Juan* de Molière, *Tailleur pour Dames* de Feydeau et des pièces du répertoire russe, *La Cerisaie* de Tchekhov, mis en scène par Peter Brook, *Les Trois soeurs* de Tchekhov, mis en scène par Maurice Bénichou et *Un Mois à la campagne* de Tourgueniev, mis en scène par Bernard Murat. Il retrouve Philippe Avron dans *La Nuit de l'an 2000* au T.E.P en 1990. Il joue ensuite dans *Le Mal Court* de Jacques Audiberti, mis en scène par Pierre Franck, *Le Baladin du Monde Occidental* de John Synge, mis en scène par André Engel au Théâtre de l'Odéon, *Pâte Feuilletée* de Alain Stern, mis en scène par Didier Long au Petit théâtre de Paris et *Sauterelles* de Biljana Srbljanovic, mis en scène par Dominique Pitoiset au TNBA.

Au cinéma et à la télévision on l'a vu notamment dans Le Distrait de Pierre Richard, Maria Chapdelaine de Gilles Carles et L'Enfant de Claude Santelli.

#### Jules Garreau, comédien

Après avoir participé à des ateliers de théâtre et de comédie musicale dirigé par Michel Jusforgues, Jean et Thomas Bellorini, entre 2001 et 2007. Il commence sa formation à l'école Claude Mathieu à Paris. A la fin de son cursus il intègre l'école du théâtre national de Strasbourg et fait partie du groupe 40. Durant sa formation il travaille avec Krystian Lupa, Jean-Louis Hourdin, Pierre Meunier, Jean-Yves Ruf, André Markowicz, Robert Schuster, Michel Vinaver, Julie Brochen. Alain Françon et Guillaume Lévêque mettent en scène le spectacle de sortie du groupe 40 : *Les Estivants* de Maxime Gorki adapté par Michel Vinaver qui joue au TNS ainsi qu'à La Colline à Paris en juin 2013.

#### Camille de la Guillonnière, comédien

Formé à l'école Claude Mathieu de 2003 à 2006, il fonde sa compagnie en 2005 et monte successivement *L'orchestre* de Jean Anouilh, *Apres la pluie* de Sergi Belbel et *Tango* de Slawomir Mrozek. Il développe un réseau de tournée en milieu rural dans le Maine et Loire où se jouent ses spectacles. *Après la pluie* et *Tango* se donnent également au Théâtre du soleil dans le cadre du festival « Premiers pas».

Il joue dans *Le songe d'une nuit d'été* mis en scène par M.Vaiana (tournée : Nanterre, Pantin, Drôme, Belgique, Guyane). En 2008 et 2009, il assiste Jean Bellorini sur les mises en scène des Auditions professionnelles de l'école Claude Mathieu. Il entame une collaboration avec lui à partir de l'adaptation des *Misérables*, intitulée *Tempête sous un crâne*.

Sous la direction de Jean Bellorini, il joue dans Tempête sous un crâne, Paroles gelées.





#### Jacques Hadjaje, comédien

Il joue de nombreux spectacles, sous la direction, entre autres, de Georges Werler, Nicolas Serreau, Gilbert Rouvière, François Cervantès, Patrice Kerbrat, Jean-Pierre Loriol, Florence Giorgetti, Sophie Lannefranque, Morgane Lombard, Richard Brunel, Robert Cantarella, Romain Bonnin, Balazs Gera, Carole Thibaut, Gérard Audax, Michel Cochet, Jean-Yves Ruf, Jean Bellorini, Thierry Roisin, Pierre Guillois, Alain Fleury, Aymeri Suarez-Pazos. Il écrit *Entre-temps, j'ai continué à vivre* et *Dis-leur que la vérité est belle* (Alna) ainsi que *Adèle a ses raisons* (l'Harmattan). Il reçoit plusieurs bourses d'écriture: Centre national du Livre (2000 et 2011), DMDTS (2003), Beaumarchais-SACD (2012). Il met en scène *L'Echange* de Claudel au CDN de Nancy, À *propos d'aquarium* d'après Karl Valentin, *Innocentines* de René de Obaldia et plusieurs créations d'auteurs contemporains. Il assure également la mise en scène de ses textes. Il enseigne dans plusieurs écoles de formation d'acteur (Ecole Claude Mathieu, Paris...) et donne des stages sur le travail de clown (La Manufacture, Lausanne).

### Med Hondo, comédien

Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, Med Hondo est metteur en scène, acteur, auteur, scénariste, producteur et distributeur de ses films et membre de l'associatio des réalisateurs - producteurs. Il a aussi fondé sa propre maison de production : *Soleil O.* Il prête également sa voix dans le doublage de nombreux films, où il est notamment la voix française d'Eddie Murphy. Il est aussi une des deux voix françaises régulières de Morgan Freeman.

Il débute le théâtre au cours d'art dramatique chez Françoise Rosay, où il joue comme acteur dans de nombreuses pièces (Shakespeare, Tchekhov, Kateb Yacine, Aimé Césaire, Brecht, etc.), puis participe à la création du Comité africain des cinéastes, pour fonder un peu plus tard, en 1966, sa propre troupe, Griotshango.

Au cinéma, il joue notamment dans deux films, *Un homme de trop* de Costa-Gavras, en 1966, et *Promenade avec l'amour et la mort* de John Huston, en 1969. En 1965, il écrit le scénario de *Soleil* Ô, sur la condition des ouvriers immigrants, qu'il termine en 1969.

Il remporte divers prix et est sélectionné à Cannes. Med Hondo continue son travail de réalisateur, examinant le colonialisme et le post-colonialisme. En 1973 il sort *Les Bicots Nègres vos voisins*, toujours sur le thème de la vie des immigrés et du racisme en France. En 1977, il tourne un film sur la lutte du Front Polisario, *Nous aurons toute la mort pour dormir.* En 1979, il revient à son thème initial avec *West Indies, les nègres marrons de la liberté*, un récit sur l'esclavage et le colonialisme dans les Caraïbes. En 1986, il décroche le grand prix du Fespaco au Burkina Faso et le prix du meilleur film au festival de Londres avec *Sarraounia*. En 1994, sort *Lumière noire*, puis en 2002 son dernier long métrage *Watani, un monde sans mal*.

En 2003, il met en scène la pièce de théâtre La guerre de 2000 ans de Kateb Yacine.

#### Blanche Leleu, comédienne

Après avoir suivi les cours Florent, Blanche Leleu intègre la promotion 2008 du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (CNSAD). Elle y travaille notamment avec Dominique Valadié, Nada Strancar, Youri Pogrebnitchko, Jacques Rebotier et suit les cours de danse de Caroline Marcadé. Depuis, elle jouera, entre autres, sous la direction de Gabriel Dufay dans *Push up* de Roland Schimmelpfennig, Alain Gautré dans *Impasse des Anges*, Jean-Marie Besset dans *II faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* d'Alfred de Musset. Elle participe également à plusieurs lectures lors du Festival NAVA, *Visite au père* de Roland Schimmelpfennig et Anne-Marie de R.Zahnd mises en espace par Jacques Lassalle. Elle travaille aussi pour la radio avec Marguerite Gateau, Jean Couturier, et Jacques Taroni. Elle joue dans différents courts-métrages, notamment sous la direction de Pierre Mazingharbe et Pierre Daignère. Elle tourne en 2010 pour France 5 un docu-fiction sur la vie de Darwin réalisé par Philippe Tourancheau. Elle a étudié le piano au conservatoire de musique de Genève de 1991 à 2002 et a travaillé en 2013 avec la compagnie Qui va au piano pour le spectacle musical jeune public *Le fabuleux voyageux de la fée mélodie*.





#### Clara Mayer, comédienne

Elle commence sa formation en 2004 à l'Ecole Claude Mathieu. Elle participe à l'audition professionnelle de l'école sous la direction de Jean Bellorini dans un montage de textes de Noëlle Renaude. Elle participe ensuite au spectacle *Le Pays de Rien*, pièce pour enfants de Nathalie Papin sous la direction de Clara Domingo. Elle a intégré le Conservatoire national supérieur d'art dramatique en 2010. Sous la direction de Jean Bellorini, elle joue dans *Tempête sous un crâne*, *Paroles gelées*, *Liliom*.

#### Teddy Melis, comédien

Formé au cours Claude Mathieu, il joue notamment pour les compagnies Mango Théâtre Les fourberies de Scapin de Molière, Les Transhumances la comédie des femmes d'Heïner Muller mise en scène par David Ravier et Air de lune, avec laquelle, il crée sous la direction de Jean Bellorini Le violon sur le toit, La Mouette de Tchekov, Yerma de Garcia Llorca. Il joue dans La Chunga de Mario Vargas Llosa, mise en scène d'Armand Eloi, Alice au Pays des Merveilles par la Cie Shaboté et en 2007 dans Georges Dandin de Molière, mise en scène d'Alain Gautré. Il a mis en scène La maison de Bernarda Alba de Garcia Llorca, Derrière le comptoir et Le caillou et l'étoile dont il est également l'auteur. Il joue avec le théâtre du Fracas, Les enfants du soleil de Maxime Gorki et Les errants de et mise en scène par Côme de Bellescize. En 2010, on le retrouve dans Impasse des anges de et mise en scène par Alain Gautré avec lequel il crée aussi Le malade imaginaire en 2011. Il joue Sganarelle dans Le médecin malgré lui de Molière, mise en scène de Laetitia Guédon. On le voit, en 2012, dans Macbeth de Shakespeare mise en scène de Philippe Penguy et Amédée de et mise en scène par Côme de Bellescize. Puis, sous la direction de Jean Bellorini, en 2013, il joue dans Paroles gelées et Liliom de Ferenc Molnar.