



THÉÂTRE GÉRARD PHILIPPE

CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL DE SAINT-DENIS

DIRECTION - CHRISTOPHE RAUCK

(Création)

# TÊTES RONDES ET TÊTES POINTUES

de Bertolt Brecht

Nouvelle traduction Eloi Recoing et Ruth Orthmann  
Mise en scène Christophe Rauck

Musique originale Arthur Besson  
Dramaturgie Leslie Six  
Scénographie Jean-Marc Stehlé  
Lumière Olivier Oudiou  
Costumes Coralie Sanvoisin  
Masques et objets Judith Dubois  
Répétition chant Jean-François Lombard  
Collaboration chorégraphique Claire Richard

Avec Myriam Azencot, Emeline Bayart, Juliette Plumecoq-Mech, Camille Schnebelen,  
Marc Chouppart, Philippe Hottier, Jean-Philippe Meyer, Marc Susini, Alain Trétout

**Du 10 janvier au 6 février 2011**

Les lundi, jeudi, vendredi à 19h30, le samedi à 18h et le dimanche à 16h  
Relâche les mardi et mercredi

Salle Roger Blin / durée 2h45 environ (avec entracte)

L'Arche Éditeur est l'agent théâtral du texte représenté.  
Production TGP - CDN de Saint-Denis / Coproduction Théâtre National de Toulouse

**DOSSIER PÉDAGOGIQUE RÉALISÉ PAR LESLIE SIX, DRAMATURGE**

**Contacts Relations avec le public :**

Delphine Bradier 01 48 13 70 01 / [d.bradier@theatregerardphilipe.com](mailto:d.bradier@theatregerardphilipe.com)  
Jennifer Dodge 01 48 13 70 07 / [j.dodge@theatregerardphilipe.com](mailto:j.dodge@theatregerardphilipe.com)  
Olivier Schnoering 01 48 13 70 09 / [o.schnoering@theatregerardphilipe.com](mailto:o.schnoering@theatregerardphilipe.com)

## SOMMAIRE

1-	Présentation de l'auteur	3	
2-	Synopsis de la pièce		6
3-	Note d'intention de Christophe Rauck	6	
4-	Note de traduction de Ruth Orthmann		8
4-	Pistes dramaturgiques		9
5-	Pistes de plateau	14	
	-La scénographie		
	-Les costumes		
	-Le jeu		
6-	Les œuvres artistiques qui ont accompagné notre travail		
16			
7-	Bibliographie des œuvres de Brecht (et quelques œuvres critiques)		
17			
8-	L'équipe artistique	18	

## L'auteur

Bertolt Brecht est l'un des plus grands dramaturges allemands du XX<sup>ème</sup> siècle et un des plus grands écrivains au monde. Auteurs de pièces de théâtre, mais également de poèmes, d'écrits théoriques, et de scénarios pour le cinéma, ses œuvres sont traduites, jouées et adaptées dans le monde entier. Profondément engagé dans son époque, Brecht a dû inventer une forme dramatique apte à parler de la société propre à laquelle il appartenait. Lui qui a vécu la montée du parti nazi et son accession au pouvoir, lui qui a appartenu au parti communiste et a vu son pays sombrer dans la barbarie, il n'a cessé tout au long de sa vie d'écrire afin de « montrer les mécanismes d'un système ». Or, pour montrer ces mécanismes et pour parler d'une époque sans équivalent par le passé, il lui fallait non seulement « inventer » une nouvelle façon d'écrire le théâtre mais également une nouvelle façon de jouer et de faire du théâtre.

Brecht naît le 10 février 1898 à Augsburg. Il grandit dans une famille et un décor bourgeois souvent évoqués dans ses poèmes :

*J'ai grandi en fils de famille  
Mes parents m'ont mis un faux-col  
Ils m'ont habitué à me faire servir  
Et appris l'art de commander*

*Gedichte IV (Poèmes, L'Arche IV)*

Au lycée puis à l'université, il s'ennuie profondément et préfère trainer dans les rues, les quartiers mal famés et surtout dans les kermesses et les foires qu'il évoque dans plusieurs de ses œuvres. Lorsque la Première Guerre Mondiale éclate, Brecht a 16 ans et publie dans une revue des poèmes emprunts d'un grand patriotisme. Mais en 1919, il s'inscrit à la faculté de Médecine de l'université de Munich. Il est bientôt mobilisé et envoyé dans un hôpital d'Augsbourg comme infirmier ; C'est une expérience décisive pour lui : il y découvre la terrible réalité de la guerre qu'il décrira ainsi :

*« Très jeune, je fus mobilisé et envoyé dans un hôpital. Je faisais des pansements, j'appliquais de la teinture d'iode, je donnais des lavements, je procédais à des transfusions de sang. Si le médecin m'ordonnait : « Amputez une jambe, Brecht ! », je répondais « Oui, Excellence » et, je coupais la jambe. Si on me disait : « fais une trépanation ! », j'ouvrais le crâne de l'homme et je lui tripatouillais la cervelle ; j'ai vu de quelle façon les médecins raccommoient les gens pour les réexpédier au front le plus vite possible. »*

C'est à cette époque, qu'il écrit sa célèbre *Légende du soldat mort* qui le fait connaître comme poète mais lui vaut d'être désigné par Hitler comme ennemi du régime dès 1923. Cette *Légende du soldat mort* s'inscrit dans une tradition satiriste, où comme lui, de nombreux artistes après avoir vécu l'horreur des combats, ne trouvent comme voie que l'engagement politique (comme Brecht) ou la dérision et la satire pour surmonter un tel traumatisme. En 18 et 19 éclatent en Bavière des troubles révolutionnaires qui joueront un rôle important dans la formation de la conscience politique de Brecht, après la révolte contre la guerre et *La légende du soldat mort*. Voici ce qu'il dira en 1955 en recevant le Prix Staline à Moscou :

*« J'avais 19 ans quand j'entendis parler de votre Grande Révolution. J'avais 20 ans quand je vis le reflet de ce grand incendie dans ma ville natale. J'étais alors infirmier dans un hôpital militaire d'Augsbourg. La caserne et même les hôpitaux militaires se vidèrent. La vieille ville se remplit soudain d'une population nouvelle, accourue en cortège des faubourgs et il y monta une animation que ces rues de bourgeois, de fonctionnaires, de commerçants n'avaient jamais connue. Pendant quelques jours, des ouvriers prirent la parole dans des conseils improvisés pour réprimander les jeunes travailleurs qui portaient l'uniforme, et les usines obéirent aux ordres des ouvriers. Quelques jours seulement, mais*

*quelles journées ! Partout des combattants et en même temps des gens à l'esprit pacifique, des gens qui bâtissaient. »*

Munich est alors un foyer d'insurrection révolutionnaire. Brecht décide de quitter les études scientifiques pour se tourner vers le théâtre. C'est alors l'époque du théâtre expressionniste. Brecht en admire la puissance de révolte mais son humour et sa lucidité le mette à distance de la sensibilité expressionniste. Le théâtre expressionniste est un théâtre qui chante la violence et la révolte absolue. Il glorifie à la fois la destruction, la décomposition de toutes les valeurs et en même temps le moi qui doit reconstruire le monde. C'est souvent aussi l'expression des gens ordinaires : il met en scène des héros destructeurs mais aussi des gens du peuple, des petits commerçants, des pauvres, des passants. Tous ces individus sont souvent des déclassés. On ne les rencontre pas dans les intérieurs paisibles et bourgeois mais dans les rues, les manifestations, les émeutes, les grèves, les cafés ; ce sont des pantins, des personnages disloqués par la crise sociale et morale qui les ravage. Tout est excessif, exagéré car l'auteur recherche la face obscure du monde, il veut explorer l'univers qui l'entoure et qu'il ne comprend plus. « Le dramaturge nouveau sent qu'il doit livrer un combat et affronte, en tant qu'homme, tout ce qui en lui, comme autour de lui, est animal ou chose. C'est une pénétration dans le royaume des ombres, lesquelles s'accrochent à tout et se tapissent derrière toute réalité. » Yann Goll (*Das Uberdrama*, 1920) C'est le décor dans lequel se forme la sensibilité de Brecht. Exaspération, violence, exaltation du théâtre expressionniste mais aussi société à la dérive, affamée et traumatisée par la guerre, obsédée par le désordre politique. La conscience écartelée, la fuite dans le rêve, l'utopisme, le pacifisme effréné comme les cauchemars les plus sanglants constituent des réactions typiques de l'époque. Le monde historique de Brecht, c'est celui du chaos, de la dérision, du désespoir, avec des combats de rues sur fond d'apocalypse, la montée des forces réactionnaires, l'attente désespérée d'une révolution de plus en plus impossible. C'est le monde des cabarets de Munich et de Berlin, des cafés où les poètes vocifèrent, élaborent des programmes utopiques de transformation du monde. Les poèmes écrits par Brecht entre 1918 et 1926 sont profondément marqués par ce désespoir.

A partir de 1933, et dès l'accès d'Hitler au pouvoir, Brecht quitte Berlin. Commence alors ce qu'on appelle les « années d'exil ». Après un passage par Vienne, Zurich, Paris, il s'installe au Danemark. En 1934, et parmi de nombreux autres projets, Brecht commence à travailler à *Têtes Rondes Têtes pointues*. En 1935, il est déchu de la nationalité allemande, et passe son temps à voyager, il va à Londres, Moscou, participe à Paris au Congrès International des écrivains pour la défense de la Culture. En 1936, il crée même une revue *Das Wort* à Moscou. Il est intéressant de voir comment cet écrivain a multiplié les activités et les rencontres alors même qu'il était exilé de son propre pays, de même la façon qu'il avait de voyager en groupe : il se déplaçait et s'installait de pays en pays suivi de sa famille mais aussi d'amis et de divers collaborateurs. Voici le témoignage d'un de ses amis, lors d'un voyage de Brecht à Moscou.

*« Anna Lacis conduisit Brecht et Johannes R. Becher chez Willis Knorin, membre du Praesidium du Comité exclusif du Komintern. Il nous reçut dans son appartement dans l'immeuble du gouvernement. Nous passâmes chez lui deux bonnes heures. Pendant ces deux heures on ne parla que d'un seul sujet, du fascisme et de ses plans de conquêtes mondiales. Knorin était issu de la vieille garde bolchévique qui avant la Révolution d'octobre avait mené une action clandestine. Il était compétent pour les questions internationales et suivait avec attention les préparatifs stratégiques de l'état-major hitlérien contre l'Union soviétique et la tactique d'encercllement politique. Il pensait que la tâche la plus importante d'un écrivain antifasciste de ce temps était de faire voir le danger d'une nouvelle guerre mondiale provoquée par le fascisme. Et il devait le faire infatigablement exploitant chaque occasion. Il est tout à fait possible que, dans la conversation, Knorin avait convaincu Brecht de représenter sans relâche la guerre de conquête en mettant en garde contre elle et en la condamnant. »*

et plus loin :

« Avant son voyage de retour, Brecht me donna le manuscrit de *Têtes Rondes et Têtes pointues*. La musicalité intellectuelle de l'œuvre m'a ravi. Toutefois j'objectai qu'il manquait à la pièce, qui dévoilait de façon tout à fait plaisante la démagogie sociale des nazis et l'imposture de leur apparente opposition anticapitaliste, une situation type claire : après l'achèvement victorieux de la guerre civile, de la « pacification » des éléments subversifs, on se prépare à la guerre de conquête. Brecht accepta ma critique et me proposa de venir en été à Skovbostrand et de l'aider à remanier la pièce dans le sens suggéré par moi. »

Le 4 novembre 1936 a lieu la première de *Têtes Rondes et Têtes Pointues* en danois à Copenhague. Brecht continue à assister aux mises en scènes de ses pièces dans le monde entier, on le joue à Paris, à New York.

En 1939, il part s'installer en Suède puis en 40, devant l'avancée des armées hitlériennes au Danemark et en Norvège, il part en Finlande.

En 1941, il finit par fuir vers les USA et s'installe en Californie, dans les quartiers d'Hollywood qui abritent de nombreux émigrés allemands. (C'est là entre autre qu'il écrit certains scénarios, collabore avec Fritz Lang...).

En 1945, il met en vers le *Manifeste du Parti Communiste*.

Enfin, en 1948, il retourne à Berlin Est pour la première fois depuis l'exil, année qui marque également son retour à la mise en scène, ainsi que le retour à la scène de sa compagne qui l'aura suivi durant tout son périple, la grande actrice Hélène Weigel.

De retour dans son pays, il obtient la direction d'un théâtre et crée la célèbre troupe du Berliner Ensemble. À partir de 1949, il s'installe donc définitivement à Berlin Est, où, à travers le Berliner Ensemble, fondé avec sa femme, il exprime ses prises de positions socialistes. Il reprend et précise le théâtre épique fondé par Piscator qu'il oriente autour de l'effet de distanciation (*Verfremdungseffekt*) et qui s'oppose à la tradition d'un théâtre dramatique d'identification. En 1950, il obtient la nationalité autrichienne (il était apatride depuis 1935).

Quand en juin 1953, les ouvriers de RDA protestent en masse à Berlin contre la médiocrité de leur niveau de vie, le mauvais fonctionnement des infrastructures, et plus globalement contre le régime, Brecht s'empresse le même jour d'écrire une lettre où il exprime « sa solidarité avec le Parti socialiste unifié d'Allemagne » et il ajoute tout de même qu'il attend qu' « on discutât avec les masses sur la vitesse avec laquelle il fallait construire le socialisme ».

Et dans un texte non publié : « Les manifestations du 17 juin ont montré le mécontentement d'une partie considérable des ouvriers de Berlin à la suite d'une série de mesures économiques manquées. (...) »

Il appartient maintenant à chacun de son côté, d'aider le gouvernement à éliminer les erreurs qui sont à l'origine du mécontentement et qui mettent gravement en péril nos importants acquis sociaux, qui sont indubitables. »

Devenu une figure quasi-officielle du régime de la RDA, Brecht obtient le prix Staline international pour la paix en 1955 et meurt à Berlin, un an plus tard d'un infarctus.

# La pièce

## Une parabole grotesque et fantaisiste

Au pays du Yahoo, la révolte gronde. La situation économique est mauvaise et les propriétaires augmentent sans cesse les loyers, précipitant les fermiers et leurs familles dans la misère. L'État s'inquiète du soulèvement qui se prépare mais ne veut pas remettre en cause les privilèges des grands propriétaires qui le soutiennent.

La solution : diviser le pays en deux peuples ennemis, dont l'un sera désigné comme responsable de tous les maux. L'objectif premier, sous la houlette des Tombeurs de Chapeaux, est désormais l'éradication par les Tchouques, citoyens vertueux et légitimes à la Tête Ronde, des Tchiches, ces « Têtes Pointues » fourbes et apatrides, devenus les boucs émissaires de toute la société.

Brecht fait de sa pièce une parabole grotesque et fantaisiste, une satire des théories raciales nazies et d'un antisémitisme en pleine expansion. Pas à pas, il déconstruit devant nous la gigantesque manipulation politique qui, exploitant le désespoir d'une société, a conduit à une haine rationalisée de l'Autre et à la mise à mort organisée d'un peuple.

## Note d'intention

### Pourquoi mettre en scène Têtes rondes et têtes pointues ?

J'ai rencontré deux fois Brecht, avec *Le Cercle de Craie Caucasien* et *La Vie de Galilée*. Comme Shakespeare, il croit aux histoires qui changent le cours de notre vie. Il a foi dans le théâtre.

Retrouver Brecht, c'est repartir au cœur du chaos d'un entre-deux-guerres qui va redessiner le XX<sup>e</sup> siècle et plus largement notre histoire contemporaine. Avec *Têtes rondes et têtes pointues*, il peint une toile sombre, marqué par le désir d'en découdre et de témoigner de la brutalité d'un monde qui va bientôt basculer dans la bestialité. Mais il convoque la musique et les chants pour éclaircir les parts d'ombre des personnages, et comme dans *L'Opéra de Quat'sous* pour permettre au plus grand nombre de venir écouter la fable politique sur fond d'opérette populaire.

C'est ce double aspect qui est intéressant : *Têtes rondes et têtes pointues* est une farce politique drôle et pathétique. Ses personnages sont des clowns noirs qui dansent et chantent un monde où la fin ne fait que justifier les moyens au prix du sacrifice des plus nombreux pour les intérêts des plus riches. Il n'y a pas de morale et c'est pour cela que l'on rit. La pièce s'ouvre sur un État en crise. Un État que la surproduction de blé a réduit à la misère. L'État doit trouver de l'argent et vite. D'un côté, les métayers, regroupés en un mouvement contestataire (La Faucille) ; de l'autre, les cinq grands propriétaires terriens qui refusent de renflouer les caisses avant que la révolte ne soit matée. Il est en effet vital pour eux que soit éradiquée toute contestation qui remettrait en cause un système économique fondé sur l'exploitation des paysans. Pour cela, l'État choisit de mettre en avant un homme nouveau, Ibérine. Patriote, il a l'idée de présenter la situation autrement que sous un angle d'inégalité et d'exploitation économique, en stigmatisant ceux qui se révoltent et en donnant d'autres causes à leur lutte.

Comme souvent chez Brecht la société de classe corrompt l'individu. Pauvres et riches sont attachés les uns aux autres. Dans *Têtes rondes et têtes pointues*, c'est ce couple infernal que Brecht peint sur fond de xénophobie, où pour les besoins des plus riches « l'homme devient un loup pour l'homme ».

Le cynisme des uns va rencontrer la cupidité des autres et tout finira par s'acheter ou se vendre, la liberté, la vie, l'amour.

Seules les deux jeunes premières trouveront grâce à nos yeux. Face au grotesque des situations qui jonchent la pièce, la mélancolie des jeunes filles inscrit l'histoire dans une terrible noirceur. Nanna et Isabella sont toutes les deux prisonnières de leur condition.

L'une dans une maison close se fait exploiter par une mère maquerele, l'autre pour rentrer au couvent se fera spolier de sa fortune par la mère supérieure. Les enfants n'ont pas d'avenir dans cette société, ils ne sont que les proies fragiles d'une humanité dégénérée qui n'hésitera pas à se servir d'eux pour sauver ses avoirs et ses privilèges.

C'est sûrement pour cela que Brecht situe sa fable au Yahoo, en référence à Jonathan Swift qui, dans le livre IV des *Aventures de Gulliver*, surnomme l'homme dégénéré le « Yahoo » face aux « Houyhnhnms », les « chevaux pensants ».

Le texte est très didactique, assez « sec », il n'y a pas de psychologie ou de sentiments entre les personnages. Le ressort est le profit. Si l'on est aussi didactique sur la période historique, on risque de perdre la force universelle du propos de Brecht, et sa poésie. Il n'y aura donc pas de référence à la période hitlérienne, ni d'actualisation. Au contraire, le décor, les costumes soulignent la fable, le fameux « il était une fois ». Le décor figure une ville, faite de différents plans et frises en carton, comme dans les livres d'images articulés. L'ensemble est léger, très mobile, et permet d'ouvrir ou de resserrer l'espace, et de jouer sur les points de vue et le rythme de la narration. Les chansons, écrites par Arthur Besson, sont plus nombreuses que dans la version originale. Tout cela tracera un chemin vers un univers assez sombre, mais onirique, avec un petit côté « carnaval », « farce et attrape ». Pour être finalement au plus près du « conte d'horreur » imaginé par Brecht.

**Christophe Rauck**





## Note de traduction

Les principes généraux qui déterminent notre approche d'un texte sont toujours les mêmes, qu'il s'agisse de Kleist, de Brecht ou d'un contemporain :

Une lecture très attentive de la pièce est nécessaire au départ pour en saisir les enjeux et les significations. Traduire implique qu'il faut faire des choix – des choix de vocabulaire, de niveau de langue, de syntaxe. Même si une partie de ces choix est difficile à expliquer (chacun de nous a des « tics » de langage et on ne sait pas dire pourquoi on préfère un mot à un autre), il est vrai qu'il vaut mieux en faire d'autres « en connaissance de cause », c'est-à-dire, en correspondance avec la compréhension générale qu'on a de l'œuvre.

Ainsi, il nous paraît par exemple important que les reprises de mots, les répétitions d'expressions dans la langue d'origine soient rendues en français également par des reprises ou des répétitions. Cela est parfois difficile parce que les champs sémantiques ne se recoupent pas exactement, mais justement, il est d'autant plus important de chercher le mot qui rendra une telle répétition possible, dans les différentes occurrences.

Ensuite, un autre aspect très important dans la traduction théâtrale est son aspect oral. Le texte n'est pas là pour être lu, mais pour être dit et entendu.

Cela exclut par exemple les notes de bas de page.

Et cela rend nécessaire une attention particulière au rythme et à la nécessité de pouvoir bien « dire » le texte dans l'enchaînement des sons, en évitant également tous les malentendus possibles.

Nous passons donc toujours par un ou plusieurs stades de lecture à haute voix du texte.

En ce qui concerne plus particulièrement *Têtes rondes et Têtes pointues* de Brecht, il y a eu plusieurs points difficiles et intéressants à résoudre et qui illustrent les principes généraux que je viens d'énoncer.

Dans la forme, il y a le prologue, en vers rimés, et des chansons. Nous avons pensé qu'il était important de retrouver des rimes en français (par opposition au texte en prose qui suit), et des textes concis et précis pour les chansons.

Il y a également tout le champ sémantique des « Pachtherr/ Pächter/ Pacht/ Pachtzins » pour lequel nous avons eu du mal à trouver une correspondance aussi logique en français. Finalement le « métayage » nous a semblé un concept qui, même s'il ne correspond pas exactement précisément à l'allemand, permet tout de même à un français de comprendre quels sont les rapports de force en jeu. « Métayer » allait donc bien, mais il n'existe pas de terme de la même racine pour parler de celui à qui on paie le métayage et qui est le propriétaire terrien. Dans le souci d'éviter des formules trop longues, nous avons opté pour « fermier », parfois avec l'adjonction de « maître », en nous disant qu'on connaît encore en France le terme de « fermier général » dont on sait bien qu'il n'était pas paysan... Mais nous sommes conscients que ce n'est pas une solution « idéale » - et que celle-ci n'existe pas.

Il y a aussi dans la pièce les « Huas » (qui se prononcent « Houas », en accentuant le « ou »). Le mot est expliqué dans une réplique : c'est une abréviation pour « Hutabschläger » - ceux qui font tomber les chapeaux. Comme il est important que la relation entre l'action de ces personnages et leur nom soit explicite, nous avons imaginé un autre nom en français : les « Tchaps » = « Tombeurs de chapeaux ». Cela nous a paru à la fois porteur de sens et de rythme. Le son français est plus sec que celui de l'allemand, il accentue le côté militaire, au détriment de la sauvagerie. Mais au regard du rôle que jouent ces personnages dans la pièce, cela n'est pas faux non plus...

Ce ne sont que quelques exemples et parler de la traduction nous ouvrirait des horizons très vastes. Mais j'espère que ces quelques lignes font un peu sentir les enjeux d'une traduction – du point de vue théorique et pratique.

Ruth Orthmann

## Pistes dramaturgiques

Avant d'attaquer les répétitions, le metteur en scène travaille seul ou avec un dramaturge sur le texte lui-même. Il s'agit de préciser la lecture « personnelle » qu'on fera de l'œuvre, la lecture qu'on proposera aux spectateurs. Autrement dit, il n'y a pas UNE « vérité » de la pièce, il n'y pas un propos univoque ni une seule façon de la mettre en scène. La pièce de Brecht, à travers une fable, une histoire aborde une immense variété de sujets. Ce travail en amont permet de choisir plusieurs pistes qu'on décidera de mettre en avant. Sur quoi va-t-on mettre l'accent, que dit la pièce de fondamental pour nous, que va-t-on vouloir dire à travers elle ? Et pourquoi monter ce texte aujourd'hui, dans notre société ?

Nos différents axes de lecture de la pièce se rejoignent autour d'un point : la critique féroce du capitalisme par Brecht et ses échos profonds dans nos sociétés contemporaines.

La pièce et « l'expérience Ibérin » semblent donc mettre à nu plusieurs aspects du capitalisme :

### 1-Le système capitaliste porte en lui une logique de mort

-L'homme comme marchandise : la logique marchande comme logique suprême.

Tchouque contre Tchiche ou riches contre pauvres ?

Tout au long de la pièce **l'argument de l'infériorité des Tchiches est confronté à la loi marchande**. On vend les terres (propriétés foncières) comme les hommes. Les hommes deviennent « propriété » d'autres hommes. (Ex :Nanna se vend, vend sa virginité puis son corps pour aider sa famille à survivre ; Isabella rentre au couvent car son frère veut qu'elle épouse un actionnaire (*Vous ne mariez pas des êtres humains mais des propriétés foncières p.26*) puis elle est évaluée au couvent comme un bien, selon les règles marchandes -ce qu'elle coûte et rapporte : un objet de profit/logique capitaliste.)

Tout Etat fondé sur un système capitaliste, inscrit la loi marchande au cœur des rapports humains mais surtout *transforme* les hommes, les amène à adopter des comportements qui suivent cette loi : considérer l'autre comme une valeur marchande, un objet de commerce et de profit. Cette loi peut les amener à se conduire de façon criminelle, à « tuer » même indirectement (Nanna en un instant tient la vie de De Guzman entre ses mains, elle renverse le rapport de force et se sert des armes de l'ennemi : cette loi marchande qui régent les rapports humains induit cette violence exercée vis-à-vis d'autrui, et Nanna livre littéralement De Guzman en pâture aux Tchaps/ ou encore le refus de Callas de protéger les enfants de Lopez). Ce type de rapport marchand est porteur de mort.

**Ici, tout est affaire de négociation.**

Pendant le procès, Iberin essaie en vain d'opposer la vertu à la réalité économique décrite par Callas et il finit par être obligé de couper court (*Vous êtes Tchiche. C'est ça, le fond de l'affaire*) En fait, excepté Iberin, on peut se demander « qui croit sincèrement à l'idéologie Tchouque/ Tchiche ? » On a plutôt l'impression d'une idéologie qui vient en servir une autre- celle de la logique marchande- qui ne vient pas tant la remplacer que l'appuyer (permet à chacun d'y projeter ses attentes et ses aspirations).

Et même Iberin, lorsqu'il a besoin d'argent pour renflouer l'armée et vaincre la Faucille, accepte l'argent d'un Tchiche.

Au couvent, la mère supérieure a la vie de la jeune femme entre les mains, et c'est ce **chantage à la vie qui l'emporte**. (Elle est prête à livrer Isabella en pâture plutôt que de perdre le marché).

La pièce semble en effet, porter cette dimension de « possession de la vie d'autrui » en son centre. Jusqu'où notre vie est entre les mains d'autrui, qu'est ce qui lui donne ce pouvoir et jusqu'où est on prêt à la donner nous-mêmes. **Comme si la logique marchande, capitaliste portait un rapport de vie et de mort en son essence.**

### -Accepter ce système : s'aliéner jusqu'à en mourir

La violence (la logique de mort) est inhérente à ce système : la pièce pousse l'absurde et la violence à son point ultime, quand l'exploité (Callas, Nanna) est prêt à se vendre / à mourir pour sauver le riche, pour maintenir un système qui l'opprime. On en arrive à ce point ultime quand l'exploité adopte la règle capitaliste de l'individualisme, cherche à sauver ses intérêts privés et à s'en sortir tout seul. C'est ça l'arme de ce système : amener chacun à se refermer sur ses intérêts, sur sa survie, ne plus s'organiser en mouvement. **Là semble être la racine du capitalisme : mettre les gens en état de survie. L'intérêt individuel revient alors à sauver sa peau. C'est donner sa vie pour sa survie, pour qu'« ils » te permettent de vivre. En d'autre terme, c'est s'auto condamner à mort que d'accepter les règles de ce système. C'est un système qui a besoin que la force qui le fonde accepte volontairement de mourir pour lui. Mais à la différence de certains mouvements révolutionnaires qui peuvent demander la même chose (mourir pour ses idées, pour le parti etc.), il s'agit ici de mourir pour les intérêts d'autrui, de mourir pour enrichir les puissants, de mourir pour l'argent.**

### **2-L'idéologie et la propagande, les meilleures alliées du système capitaliste**

Ce système entretient un rapport à l'imaginaire fondamental ainsi qu'au secret. Un rapport à l'imaginaire en tant qu'il crée des « ennemis », invente des « histoires » pour orienter le regard du peuple (la racine idéologique). Le secret en tant qu'il choisit ce qu'il met en pleine lumière et ce qu'il laisse dans l'ombre, en temps voulu pour orienter ce regard (Ici, laisser dans l'ombre les inégalités sociales et la lutte des classes pour orienter le regard de la population sur l'ennemi imaginaire, le Tchiche)

La question du « racisme » de la pièce s'appuie certes sur des données historiques (la montée du nazisme) mais reste précisément de l'ordre de la parabole : il s'agit bien plutôt de **montrer comment le pouvoir, lorsqu'il est menacé par l'union de tous les exploités, lorsque l'ordre établi tremble, recourt de façon acharnée à l'idéologie et aux mythes pour diviser ses adversaires, enrayer les progrès de la conscience révolutionnaire et détourner la colère populaire contre un ennemi imaginaire.** Le masque idéologique vise à faire passer les exploités à côté de la réalité de leur exploitation. **Bien sûr, la pièce pointe les mystifications et manipulations auxquelles les nazis recouraient pour renforcer leur domination, mais surtout, la forme de la parabole permet de montrer des processus en profondeur, qui sont les produits du système capitaliste à un certain stade de son développement.**

**C'est donc la fonction sociale de l'idéologie dans une société capitaliste en état de crise qui est ici traitée (et son effet sur les mouvements de révolte) Et pour aller plus loin, c'est tout le travail de l'imaginaire en jeu, sur lequel s'appuie cette idéologie et auquel les révolutionnaires doivent s'attaquer. Cela invite donc à déchiffrer les mystifications actuelles, semblables par leurs mécanismes et leur finalité.**

Ainsi ce n'est pas tant parce qu'il est raciste qu'Ibérin réussit mais parce qu'il se présente comme un homme « nouveau », en soit disant opposition avec l'ordre précédent. Son idéologie raciste est alors un moyen (même si il croit) utilisé pendant cette période de crise par la classe dominante pour masquer les véritables conflits.

C'est d'ailleurs là où Ibérin semble littéralement « incarner » sa propre idéologie : en tant qu'il y croit. Et à la fin, laisser tomber cette idéologie revient concrètement à virer Ibérin. Ce dernier personnifie l'idéologie : il sait que c'est un moyen tout en étant convaincu du fond de ce qu'il affirme. Cet homme est un masque aux mains des puissants. Aussi facile à mettre qu'à retirer mais fondamental et nécessaire pour conserver l'ordre établi : il focalise les regards tant que nécessaire puis retourne dans l'ombre une fois son rôle joué. Ibérin semble d'ailleurs être le seul à ne pas avoir été mis au courant qu'il était là pour une durée donnée.

### **3-Un autre allié du système : l'individualisme, responsable de l'échec des mouvements révolutionnaires**

Face à cette arme idéologique du régime, quels sont les outils du reste de la société ? Certains paysans s'unissent en un mouvement révolutionnaire. Or Callas, lui, semble un mélange d'instinct de classe primaire et de mentalité un peu archaïque adepte de la débrouillardise. Incapable de comprendre que son sort est lié à celui de sa « classe », il s'acharne à obtenir de façon individuelle ce que seule la lutte révolutionnaire paysanne peut lui apporter. Brecht ne manque pas d'ironie : plus la Faucille avance sur l'armée gouvernementale, plus Callas est pointé comme porte parole d'une revendication paysanne : il représente la réappropriation des outils de production, et est fêté comme un « héros populaire ». Mais s'il est soutenu par la population, lui, ne se fait porte parole d'aucun mouvement, ni d'aucune revendication pour ses compagnons de misère. Il décrit une situation pour ne défendre que son propre sort. Et c'est presque malgré lui qu'il canalise une croyance diffuse de la victoire du métayer sur son fermier. Callas, lui, ne court qu'après l'intérêt individuel à en retirer. Callas a la possibilité de mettre fin à l'exploitation dont il est victime mais tombe dans le piège tendu par le pouvoir, qui lui offre l'option de s'en sortir tout SEUL.

Callas est confronté directement à un choix et par là à une responsabilité dans l'échec de la lutte révolutionnaire. La fin de la pièce marque et son échec personnel et sa responsabilité dans celui de la révolte.

Callas est baladé de rôle en rôle : d'abord érigé en « idole », en symbole d'une nouvelle justice fondée sur la discrimination raciale (suite au 1<sup>er</sup> procès) –représentant l'ordre nouveau et sa justice ; il devient ensuite un symbole dangereux pour les grands en tant qu'il risquerait d'être imité par d'autres fermiers.

C'est donc son attitude individualiste et opportuniste qui l'empêche de voir les causes réelles de son malheur – on assiste aux conséquences catastrophiques de l'aveuglement politique d'un exploité de par son individualisme. Cet individualisme qui sape et mine en son cœur la possibilité d'une lutte et d'un réel changement de la société capitaliste.

La pièce pointe ce travail de sape et sa responsabilité quant à l'échec de renversement de l'ordre établi, et de la société d'exploitation.

D'ailleurs, c'est pour la classe moyenne que Callas devient un héros.

D'un côté les Tchaps, qui viennent de la classe pauvre et voient dans une paire de bottes neuves la fin de la misère du peuple.

De l'autre, l'épicière et le commerçant, à la fois hostile aux révolutionnaires et aux propriétaires : en proposant la justice pour tous, Ibérin répond à leurs aspirations en conciliant les intérêts des pauvres avec la défense de la propriété privée.

**Ce lien entre Callas, les Tchaps et la classe moyenne est très important.** Il permet d'élargir l'erreur et l'échec de Callas à un grand nombre de gens, tous réunis pas leur individualisme dans la défense de leurs intérêts.

Ce sont eux les vrais personnages tragiques de la pièce. Eux qui ont tout perdu et se sont fait avoir. Callas quand il comprend son erreur à la fin ; Palmosa et la Grosse Dame par cette espèce d'hébétude qui s'empare de ceux qui ont tout perdu sans vraiment savoir comment et pourquoi. Il y a comme une amertume, amplifiée par le chant final des fermiers révoltés qui eux ont été au bout de leur conviction.

**Callas avait à faire un choix entre la barbarie du système en place et la révolte paysanne : il a trahi, refusé ce choix en cherchant une voie moyenne. Il en est puni et porte une lourde responsabilité.** Il n'y a pas de voie moyenne, l'adversaire en face ne permet pas de compromis et encore moins dans la recherche d'intérêts individuels.

#### **4-L'alliance de l'Etat et des « grands propriétaires » / des grands de la finance et de l'économie : le système capitaliste poussé à sa phase extrême**

C'est là une des grandes forces visionnaires de la pièce. Pour cette approche, nous nous sommes inspirés des travaux de Naomi Klein, grande journaliste canadienne, célèbre pour ses analyses du système libéral. Dans son dernier ouvrage *La Stratégie du choc*, elle met en avant la façon dont les américains de l'école de Chicago (étudiants brillants réunis autour de maîtres aux pensées ultra-libérales), se sont servis de pays en « état de choc » -venant de subir un putsch militaire mais aussi au sortir d'une catastrophe naturelle- en en faisant les laboratoires de théories libérales sauvages impossible à tester dans leur propre pays, pour cause de leur radicalité. Cette théorie se base sur le

fait que les habitants alors sous le coup d'une situation exceptionnelle sont beaucoup plus aptes à « accepter » des mesures « extra-ordinaires », même les plus folles, même celles remettant en cause de façon radicale les acquis sociaux et les fondamentaux démocratiques. Encore « en état de choc », ceux-ci ne songent pas à protester, ou en sont tout simplement incapables. Je résume ici rapidement l'énorme opus de Naomi Klein, mais elle nous a donné des clés de lecture pour approcher la pièce de Brecht qui lui fait furieusement écho.

- **Rappel** : La pièce s'ouvre sur un Etat en Crise. Un Etat que la surproduction de blé a réduit à la misère. La surproduction a entraîné la baisse de prix, et rendu les métayers incapables de payer leur fermage à leur propriétaire.

L'Etat est pris en étau :

-les paysans ne peuvent plus payer et exige qu'on les exempte du fermage

-les fermiers se tournent vers l'état pour que ce dernier fasse rentrer les fermages et qu'ils puissent être payés.

L'Etat doit trouver de l'argent et vite. En effet, les métayers se sont regroupés en un **mouvement contestataire** et prônent la révolte.

Une des solutions pour l'Etat est de se tourner vers les 5 grands (5 propriétaires terriens qui à eux cinq possèdent plus d'1/3 des terres), ils pourraient prêter de l'argent à l'Etat, le renflouer le temps de calmer cette révolte et de mettre en place une solution économique.

**Or, les 5 grands refusent.** Ils refusent de prêter l'argent nécessaire pour calmer les paysans : payer les fermiers et exempter les paysans du fermage.

« Ils exigent d'abord que la faucille soit brisée ».

C'est le mot d'ordre qui ouvre la pièce : ils laissent s'affronter le gouvernement et les révoltés, **ils veulent ce combat. Ecraser la Faucille c'est éradiquer tout futur germe de révolte, c'est tuer toute contestation qui remettrait en cause le fermage et l'ordre établi, tous ceux qui protesteraient contre un système économique fondé sur l'exploitation** (le fermage comme symbole de l'ordre économique).

L'Etat doit assurer la pérennité d'un système.

-le peuple a besoin d'un homme nouveau.

Le Vice-Roi part de son plein gré et donne les pleins pouvoirs à Iberin. Or, les journaux parlent immédiatement d'un coup d'état et d'une fuite du Vice-Roi. Le peuple peut ainsi croire à un homme nouveau adepte d'un réel changement politique.

Un homme qui ne soit pas responsable de l'état actuel du pays et qu'on ne puisse soupçonner d'être à la tête du pays pour des intérêts personnels ou représentatifs d'une classe sociale particulière.

Un homme dont le seul moteur soit l'amour de son pays, de sa patrie, l'envie de lui faire retrouver sa grandeur perdue, rongée qu'elle est par la misère et l'écart monumental qui sépare le peuple de son souverain (écart qui le rend coupable d'avoir laissé son pays en arriver là).

Un homme qui permette à *ceux qui hésitent* de regarder la situation sous un angle nouveau : en effet, une partie de la population (fonctionnaire, artisan etc.), même si elle n'est pas aussi touchée et concernée que les métayers reconnaît que ces derniers « ne peuvent plus payer » et que leur situation est critique. Il faut donc amener la majorité de la population à accepter la répression de ceux qui ne peuvent/ veulent plus payer (et dénoncent par là l'injustice régnante), donc regarder la situation autrement que sous un angle d'inégalité et d'exploitation économique. Stigmatiser ceux qui se révoltent en donnant d'autres causes à cette révolte. Trouver d'autres raisons au problème, d'autres causes que ses causes réelles.

L'arrestation de De Guzmán vise juste en tant qu'elle cristallise toutes les attentes et les espoirs laissés possible par l'annonce de ces temps nouveaux : à la fois riche fermier (mais surtout symbole d'un pouvoir en tant qu'il est l'un des 5 grands) et tête pointue, il incarne chez chacun la promesse tenue par le gouvernement.

-Le lien fondamental entre l'Etat et les 5 grands

Les 5 grands vont devoir finir par prêter de l'argent s'ils veulent voir la Faucille brisée et un arrêt du danger pressant sur eux en tant que riche. Ils doivent sauver le régime pour se sauver eux-mêmes. C'est ici le lien subtil entre l'Etat et cette force que représentent les 5 grands qui est pointé. L'équilibre du régime tient sur le rapport entre le pouvoir et les grands propriétaires. Chacun met en avant ses intérêts mais doit composer avec l'autre.

- L'expérience Ibérin : une radicalisation du système capitaliste

À la fin de la pièce, la tension entre Ibérin et les 5 grands éclate. Bien que ces derniers le méprisent ouvertement, ils lui reconnaissent une chose, une chose fondamentale qui est le nœud de toute la pièce. Grâce à lui, « *certains projets audacieux deviennent possibles – hier encore trop audacieux* ». **Ainsi, Ibérin n'a pas seulement écrasé la révolte et conservé l'ordre établi : il a permis au régime en place de se développer, de pousser à bout sa logique intrinsèque.**

Tout le gouvernement vit grâce aux fermages. Le fermage est la base de son économie. C'est-à-dire grâce aux 5 grands d'un côté et aux métayers de l'autre. Le métayer à la base du système doit être libre pour payer le fermage. Il est donc condamné à payer pour un système qui l'opprime. Les métayers représentent une force (dont tous sont conscients) et fondent la force même d'un système qui les exploite.

Ibérin a fait le premier pas en éradiquant la révolte sociale.

Désormais le Vice-Roi peut s'adonner au véritable but de toute cette entreprise : élargir l'Empire. Il ne veut plus entendre parler de races, de Tchouques et de Tchiches, mais veut toute la force du peuple réunis derrière lui. Il redevient réunificateur, père de ses citoyens.

*Est souverain celui qui déclare l'état d'urgence*  
Un avocat nazi

Et les 5 grands peuvent viser des projets « plus audacieux », à travers l'exemplarité du massacre de la révolte. Ibérin a concrètement mis en acte un outil politique au service du maintien économique et renforcé leur alliance monstrueuse. La mise en scène de la fuite du Vice Roi et de la « prise de pouvoir d'Ibérin » a montré l'intérêt de mettre le peuple en situation de choc. En renforçant la « situation de crise » et la nécessité d'un ordre nouveau (donc d'un homme nouveau) pour remédier rapidement à cette crise, le régime d'Ibérin a pu faire accepter beaucoup de choses. Cette situation « extraordinaire » a permis la confusion, et a permis qu'il y ait des Callas (fait ressortir la défense de ses intérêts individuels comme priorité), qui empêchent toute union réelle des exploités et toute révolte. Les 5 grands ne s'y trompent pas, qui voient ici leur intérêt à soutenir cette « manipulation » des peuples pour renforcer leur pouvoir et imposer leurs lignes économiques, qui voient dans l'emprise politique des peuples (par l'oppression, l'idéologie) la meilleure alliée pour les marchés.

On sent que cette expérience leur donne envie de voir plus grand, leur a ouvert des portes. Il y a certes un intérêt à ce que perdure le système d'exploitation, mais l'exploitation semble pouvoir alors se faire plus forte, les gains plus élevés, les marchés plus larges, plus lucratifs, et ce, avec la coopération d'un état qui a les armes pour faire accepter à son peuple les idées les plus inconcevables en d'autres temps et par là imposer les réformes libérales les plus violentes et inégalitaires....

*Il serait vain de s'indigner – protester aujourd'hui au nom de la morale contre des « excès » ou des « abus », c'est une aberration qui ressemble à de la complicité. Il n'y a nulle part d'abus ou d'excès, mais partout un système.*

Simone de Beauvoir (à propos des tortures sous l'occupation en Algérie)

## **Pistes de plateau**

Il s'agit de donner quelques éléments de travail, mais non de rendre compte de l'évolution étape par étape de chacune de ces parties de la création. Ni de circonscrire les multitudes d'interprétations que peuvent susciter décor, masques, costumes...

### **La scénographie**

Il fallait un espace qui épouse le rythme de la pièce. Le metteur en scène ne voulait pas d'une représentation réaliste des lieux indiqués dans les didascalies (la ville, le palais du Vice-Roi, la campagne etc.) Mais un espace plus « ouvert » où chaque situation (et le lieu qui va avec) serait plutôt donnée par le jeu des acteurs que par son illustration ; le metteur en scène s'est inspiré du cinéma, et a souhaité un espace permettant l'idée du « champ-contre champ » ou encore du gros plan.

L'espace final permet le mouvement caractéristique de cette pièce où les événements s'enchaînent rapidement, où la parole circule, est déformée, où il faut prendre position vite sous peine d'être dénoncé.

Les panneaux mobiles qui représentent des façades de maisons peuvent parfois évoquer la ville, parfois juste permettre un jeu d'apparition et de disparition des personnages (d'où l'effet de gros plan cinématographique) recherché par le metteur en scène.

Enfin l'aspect pauvre du décor rappelle l'urgence dans laquelle Brecht écrivait et montait ses pièces. En exil, il en écrivait plusieurs en même temps, retravaillait les manuscrits. Dans ce sens le traducteur nous a donné un point d'appui : « il fallait faire vite et mal ». L'important était de dire ce qu'on avait à dire, peu importe comment, mais le dire au plus vite.

### **Les costumes**

La pièce fait bien entendu explicitement référence à l'Allemagne nazie d'Hitler. Les Tchaps rappellent les S.S, Ibérine, Hitler, et la discrimination des Tchiches, celle des Juifs. Toutefois l'idée n'était pas de circonscrire la pièce à cette époque. Les références sont suffisamment claires, les souligner aurait été réducteur quant au sens de la pièce.

Le metteur en scène s'est appuyé sur le « sous titre » de la pièce : *Un conte noir* et a tiré les couleurs vers le noir et blanc, afin de rendre sensible toute la violence et le mortifère sous jacent à l'œuvre.

D'un point de vue technique (peu d'acteurs / une foule de personnages), il fallait également penser un système de changement de costumes simple. L'idée était donc d'élaborer des costumes simples avec un ou deux signes permettant d'identifier la classe, le monde auquel chaque personnage appartenait.

### **Le jeu**

Il est difficile de monter les pièces didactiques de Brecht : elles nécessitent en effet un travail d'approfondissement particulier de peur d'être soi-même réducteur. La difficulté vient de ce que la pièce, à la première lecture est très séduisante. L'intrigue y apparaît très simple, on reconnaît facilement les personnages qui sont eux-mêmes très marqués. Le piège est de se laisser arrêter par cette première sensation, quelque chose de trop simple presque de caricatural. Tout le travail consiste alors à creuser le(s) sens de la pièce d'une part, de retirer un à un tous les a priori des comédiens sur les personnages d'autre part.

Le travail avec les acteurs consiste à trouver l'approche de leur personnage. Surtout ne pas arriver avec une « idée » préconçue du personnage sur laquelle s'appuyer pour jouer toute la pièce (ex : Nanna la prostituée soumise, Callas le gros lourdaud idiot, Iberin la stricte copie d'Hitler etc.) mais au contraire, le laisser naître au fil des situations. On pourrait ainsi dire qu'il n'y a pas de personnages à trouver mais des relations. Chaque relation, chaque situation va peu à peu définir le personnage qui n'existera pleinement qu'une fois superposées toutes les « couches » découvertes au fil de la pièce.

L'écriture demande une forme très forte : la fable mise en scène par le « directeur du théâtre » au début de la pièce et la division en têtes rondes et têtes pointues, la présence des chants. Il a donc fallu également trouver dans les corps une « forme », une façon de bouger qui inscrivent les personnages à un endroit du conte, du théâtre. Une façon de bouger propre et non pas purement réaliste.



## Les œuvres artistiques qui ont accompagné notre travail

### Films :

*Les Producteurs* de Mel Brooks

*Les Producteurs* de Susan Stroman

*Le Tambour* de Volker Schlöndorff, 1979

*L'Ange Bleu* de Joseph von Sternberg

Les Films de Chaplin et de Karl Valentin (dont Brecht était très amateur)

### Romans et pièces de théâtre :

*Les Bienveillantes* de Jonathan Littell

*Berlinalexanderplatz* d'Alfred Döblin

*Mesure pour mesure* de W. Shakespeare (dont Brecht s'inspire directement)

*Faust* de Goethe (pour le prologue)

### Œuvres critiques et autres

*Brecht*, édition de L'Herne volume 1 et 2

*Essai sur Brecht* de Walter Benjamin

*La Stratégie du choc* de Naomi Klein, 2008

*L'expressionnisme et les arts* de Jean-Marie Palmier

*L'expressionnisme comme révolte* de Jean-Marie Palmier

*Fascisme, totalitarisme, nazisme* de Philippe Burin, 2000

*L'économie allemande sous le nazisme* de Charles Bettelheim, 1971

*Les entreprises sous le nazisme* de Werner Plumpe

### Livres de Photographies

*Les Italiens* de Bruno Barbey

*Le petit livre rouge d'un photographe chinois*, ed. Phaidon

*Auguste Sander*, ed. Taschen

*Sous les plis du drapeau rouge* de Pierre Znamensky

*L'Ange Bleu*, ed. Plume

*Révolutions* de Michael Löwi

*Photos politiques* de Depardon

# Bibliographie

## Œuvres de Brecht

Cette section contient une liste des œuvres de Brecht par ordre chronologique.

*Jean La Chance*, 1918 (inachevé)  
*Les Sermons domestiques*, 1919-1927  
*Baal*, 1919  
*La Noce chez les petits bourgeois*, 1919  
*Tambours dans la nuit (Trommeln in der Nacht)*, 1920  
*Dans la jungle des villes (Im Dickicht der Städte)*, 1922  
*La Vie d'Edouard II d'Angleterre (Leben Eduards der Zweiten von England)*, 1924  
*Homme pour homme (Mann ist Mann)*, 1925  
*L'Opéra de quat'sous (Die Dreigroschenoper)*, 1928  
*L'Importance d'être d'accord (Das Badener Lehrstücke von Einverständnis)*, 1929  
*Grandeur et décadence de la ville de Mahagony (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)*, 1930  
*Sainte Jeanne des Abattoirs (Die heilige Johanna der Schlachthöfe)*, 1930  
*Celui qui dit oui, celui qui dit non (Der Jasager, Der Neinsager)*, 1930  
*La Décision (Die Massnahme)*, 1930  
*L'Exception et la règle (Die Ausnahme und die Regel)*, 1930  
*La Mère (Die Mutter)*, 1931  
*Ventres glacés (Kuhle Wampe)* (film), 1932  
*Têtes rondes et têtes pointues (Die Rundköpfe und die Spitzköpfe)*, 1933  
*Les Fusils de la Mère Carrar (Gewehre der Frau Carrar)*, 1937  
*Mère Courage et ses enfants (Mutter Courage und ihre Kinder)*, 1938  
*Grand-peur et misère du Troisième Reich (Furcht und Elend des Dritten Reiches)*, 1938  
*La Vie de Galilée (Leben des Galilei)*, 1938  
*La Bonne âme de Se-Tchouan (Der gute Mensch von Sezuan)*, 1938  
*Le Procès de Lucullus (Das Verhör des Lucullus)*, 1939  
*Maître Puntila et son valet Matti (Herr Puntila und sein Knecht Matti)*, 1940 (avec Hella Wuolijoki)  
*La Résistible ascension d'Arturo Ui (Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui)*, 1941  
*Les Visions de Simone Machard (Die Gesichte des Simone Machard)*, 1942  
*Schweik dans la seconde guerre mondiale (Schweyk im zweiten Weltkrieg)*, 1943  
*Le Cercle de craie caucasien (Der kaukasische Kreidekreis)*, 1945 (publié en 1949[6])  
*Antigone*, 1947  
*Les Jours de la Commune (Die Tage der Commune)*, 1949  
*Petit organon pour le théâtre*, 1948  
*La Dialectique au théâtre*, 1951  
*Les Affaires de Monsieur Jules César*, 1957  
*Turandot, ou le congrès des blanchisseurs (Turandot oder der Kongress der Weisswäscher)*, 1954  
poème, complainte du soldat mort (1966)

## Ouvrages critiques

Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, éd. Rolf Tiedemann (1955), trad. Philippe Ivernel, La Fabrique, 2003.  
Georges Dibi-Huberman, *L'Œil de l'histoire*. 1 : Quand les images prennent position, Minuit, 2009.  
Hannah Arendt, *Vies politiques*, Gallimard, 1974.  
*Cahier Brecht*, dirigé par Bernard Dort et Jean-François Peyret, L'Herne, 1982.

# L'équipe

## LES TRADUCTEURS

### Eloi Recoing et Ruth Orthmann

**Éloi Recoing** est né en 1955 dans une famille de marionnettistes. Après des études de philosophie, il commence à écrire pour le théâtre. Il a vingt ans lorsque Antoine Vitez met en scène sa première pièce : *La Ballade de Mister Punch* (1975). Rencontre décisive qui l'amènera, dix ans plus tard, à être son assistant au Théâtre national de Chaillot, puis à la Comédie-Française, collaborant durant six ans aux grandes mises en scène de la dernière période comme *Le Soulier de satin* (1987).

Il fonde La Compagnie du Passeur et signe ses premières mises en scène : *La Conjecture de Babel* d'Éloi Recoing, *Partage de Midi* de Paul Claudel, *La Famille Schroffenstein* de Heinrich von Kleist, *Essai sur l'innommable* d'après Heiner Müller, *Le Constructeur Solness* d'Henrik Ibsen, *Théâtre / Roman* de Louis Aragon, *Penthésilée* de Heinrich von Kleist, *L'Amour, champ de bataille* d'après l'œuvre de Heiner Müller, *Ellen Foster* de Kaye Gibbons, *Kaddish* d'Allen Ginsberg. Il mène simultanément son travail de dramaturge, de metteur en scène et une activité de traducteur. Il dirige par ailleurs depuis 1993 des ateliers pratiques sur l'art de l'acteur et la mise en scène au sein de l'Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle.

**Traductions publiées** : Tout le théâtre de Kleist aux éditions Actes Sud (en collaboration avec Ruth Orthmann) ainsi que le théâtre de Wedekind aux éditions Théâtrales ; *La Vie de Galilée* de Brecht chez L'Arche Editeur. Commencé avec *Le Constructeur Solness*, il poursuit son travail de traduction du théâtre d'Ibsen. Durant la saison 2004/2005 il traduit *Quand nous nous réveillons d'entre les morts* ainsi que *Brand*, parus aux éditions Actes Sud-Papiers.

Titulaire d'une maîtrise de Lettres et diplômée en chant, **Ruth Orthmann** a également été formée comme comédienne à l'École de Chaillot sous la direction d'Antoine Vitez. Dès 1988, elle joue dans de nombreux spectacles, dont *La belle Maguelone* mis en scène par Michel Rostain, *La Famille Schroffenstein* de Kleist mis en scène par Eloi Recoing, *Gilgamesh et les chants de mort*, atelier dirigé par Yannis Kokkos... En 1994, elle devient assistante auprès d'André Engel pour ses mises en scène d'opéra. Elle travaille également régulièrement comme assistante avec Adolf Dresen et Jonathan Miller.

A partir de 1994, elle signe ses propres mises en scène de spectacles musicaux et d'opéras : *Baudelaire, Invitation au voyage* (Théâtre du Jardin, Paris, 1994) ; *La Finta Giardiniera* de Mozart (Théâtre du Tambour Royal, Paris, 1996) ; *La Liberazione di Ruggiero dell'isola di Alcina* de Francesca Caccini (direction musicale G. Garrido, Opéra de Guin en Suisse, Opéra de Neuburg et Festival de Ratisbonne, 1999) ; Scènes d'opéra français (Les Jeunes Voix du Rhin, Colmar, 1999) ; *Un Bestiaire européen*, spectacle de mélodie sous la direction musicale de Françoise Tillard (Atelier Parole et Musique, Paris, 2000) ; Scènes d'opéras italiens (Jeunes Voix du Rhin, Colmar et Belfort, 2000) ; ainsi que *La Demande en mariage* de Richard Dubugnon et *L'Ours* de William Walton, spectacle Tchekhov de l'Atelier Lyrique de Franche-Comté (Besançon, 2000). Elle a également dirigé des stages autour de *La Clémence de Titus* de Mozart, *L'Opéra de quat'sous* de Brecht/Weill, et *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck et Debussy. En 2001, elle a mis en espace une adaptation de *La Vie parisienne* d'Offenbach en 35 minutes pour quatre chanteurs, avec l'orchestre de l'EDF, dirigé par Claire Levacher. Parallèlement à sa vie de metteur en scène, Ruth Orthmann est aussi traductrice : elle a notamment traduit, en collaboration avec Eloi Recoing, le théâtre complet de Heinrich von Kleist (chez Actes Sud-Papiers) et a collaboré à l'édition du Théâtre complet de Wedekind (Editions Théâtrales).

## L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

### Christophe Rauck – mise en scène

Comédien de formation, Christophe Rauck a joué notamment auprès de Silviu Purcarete et Ariane Mnouchkine. En 1995, c'est le début d'une nouvelle aventure avec la création de la Compagnie *Terrain vague (titre-provisoire)* autour d'une équipe de comédiens issus du rang Théâtre du Soleil. Il monte *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht au Théâtre du Soleil, pièce qui est jouée en tournée dans de nombreux lieux, notamment au Berliner Ensemble dans le cadre du centenaire de Brecht.

En 1998-99, il suit le stage de mise en scène de Lev Dodine à Saint-Petersbourg dans le cadre de l'École nomade de mise en scène du JTN.

Il met en scène par la suite *Comme il vous plaira* de Shakespeare en 1997, *La Nuit des rois* de Shakespeare en 1999, *Théâtre ambulant Chopalovitch* de Lioubomir Simovitch au Théâtre du Peuple de Bussang en 2000, *Le Rire des asticots* d'après Cami en 2001 au Nouveau Théâtre d'Angers-CDN, puis en tournée en 2001 et 2002, *L'Affaire de la rue Lourcine* de Labiche en 2002 avec le Théâtre Vidy-Lausanne, *Le Dragon* d'Evgueni Schwartz en 2004, repris en tournée en 2005-2006, *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht, *Le Revizor* de Nicolas Gogol en 2005, *Getting attention* de Martin Crimp avec le Théâtre Vidy-Lausanne et le Théâtre de la Ville en 2006.

En 2007, il présente *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais à la Comédie-Française et en 2008 *L'Araignée de l'Éternel* d'après les textes et les chansons de Claude Nougaro, au Théâtre de la Ville.

Il dirige régulièrement des ateliers, les derniers au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, et au Théâtre National de Strasbourg.

Après avoir dirigé de 2003 à 2006, le Théâtre du Peuple de Bussang, il est nommé Directeur du Théâtre Gérard Philipe, Centre dramatique national de Saint-Denis, le 1<sup>er</sup> janvier 2008. *Cœur ardent* d'Alexandre Ostrovski est la première mise en scène qu'il signe à ce titre. La saison suivante, il met en scène *Le Couronnement de Poppée*, opéra de Claudio Monteverdi, direction musicale Jérôme Corréas, avec Les Paladins. L'opéra est un succès, il tourne dans de nombreux théâtres en France et est repris au TGP pendant la saison 2010-2011.

### **Arthur Besson - musique**

Musicien et compositeur d'origine suisse, né en 1968, Arthur Besson est l'auteur d'une soixantaine de musiques originales pour le théâtre, la danse, le cinéma et la photographie.

En 1990, son groupe rock Karl Specht est engagé par le metteur en scène Matthias Langhoff au Théâtre Vidy-Lausanne pour deux créations, dont *La Duchesse de Malfi*, jouée en 1991 au Théâtre de la Ville.

De 1994 à 2001, Il est guitariste et arrangeur pour le chanteur Stéphane Blok, signé chez Boucherie Productions.

En 2001, il compose et interprète sur scène la musique de *La Haine de la musique*, chorégraphie de Philippe Saire. Tournées en Suisse, Allemagne, Brésil, Pologne, Afrique du Sud et France. En 2002, il rencontre le metteur en scène Christophe Rauck et compose depuis lors les musiques de scène pour celui-ci. De 2003 à 2005, il compose et interprète sur scène les musiques du *Dragon*, *La Vie de Galilée* et *Le Révizor* au Théâtre du Peuple de Bussang (Vosges). Ces spectacles donnent lieu à plus de deux cents représentations lors de tournées françaises.

En 2007, il signe la musique du *Mariage de Figaro* à la Comédie-Française, salle Richelieu. Il rencontre alors l'administratrice et metteur en scène Muriel Mayette pour laquelle il signe plusieurs musiques de scène : *La Dispute* en 2009 au Théâtre du Vieux-Colombier, *Mystère Bouffe* et *Fabulages*, puis *Andromaque* en 2010.

En 2009, il signe la musique de *Cœur ardent* pour Christophe Rauck au Théâtre Gérard Philipe.

### **Leslie Six - dramaturgie**

Elle fait des études de Lettres Supérieures (Hypokhâgne, Khâgne à Paris) puis obtient une Licence de Lettres Modernes ainsi qu'une Maîtrise et un DEA d'Etudes Théâtrales à Censier (Paris III). En 2002, elle rentre au TNS en section dramaturgie. Elle y travaille entre autres avec Stéphane Braunschweig, Nicolas Bouchaud, Laurent Gutmann, Jean-Louis Hourdin, Odile Duboc, Gérard Rocher et André Serré.

Elle travaille pour le Festival Friction (Dijon 2004) et est coordinatrice sur le Festival Premières (jeunes metteurs en scène européens) (Strasbourg, 2005). Elle participe à la rédaction de la revue du TNS, *Outre-Scène* n°3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 et 11 pour laquelle elle réalise des entretiens d'acteurs et de metteurs en scène. (2003-2008). Elle est co-rédactrice en chef du numéro 11.

En 2005, elle est dramaturge sur *Log In* mis en scène par Nicolas Kerzembbaum, Compagnie Franchement Tu, Collectif 12, Mantes-la-jolie.

En 2006, elle est assistante à la mise en scène sur *L'Enfant Rêve* d'Hanokh Levin mis en scène par Stéphane Braunschweig, (création TNS) et sur *La Marquise d'O.* de Kleist mis en scène par Lukas Hemleb (Maison de la Culture d'Amiens).

En 2007, elle est collaboratrice artistique sur *Barthes, le questionneur* lectures dirigées par Nicolas Bigard à la MC93 Bobigny et assistante à la mise en scène sur *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, mise en scène par Stéphane Braunschweig (TNS).

En 2008, elle est collaboratrice artistique et assistante à la mise en scène sur *L'Araignée de l'Éternel*, spectacle autour de Claude Nougaro, mis en scène par Christophe Rauck. En 2008, elle est assistante à la mise en scène sur *Tartuffe* de Molière mis en scène par Stéphane Braunschweig (TNS) et collaboratrice artistique sur *Cœur Ardent* d'Ostrovski, mis en scène par Christophe Rauck (TGP).

En 2009, elle est collaboratrice artistique sur *Promenade* de Noëlle Renaude, mis en scène par Marie Rémond et créé à Théâtre Ouvert (Paris).

En 2010, elle est collaboratrice artistique et assistante à la mise en scène sur *Le Couronnement de Poppée*, opéra de Claudio Monteverdi, mis en scène par Christophe Rauck (TGP – CDN de Saint-Denis).

### **Jean-Marc Stehlé - scénographie**

Jean-Marc Stehlé fait ses études aux Arts décoratifs de Genève. A partir de 1963, il réalise des décors au Théâtre de Carouge pour des mises en scène de François Simon, Philippe Mentha, Roger Blin, Charles Apothéloz. Dès 1968, il est engagé en tant qu'acteur et décorateur dans différents théâtres de Suisse romande, particulièrement au Théâtre Kleber-Méleau. En 1982, il rencontre Benno Besson à la Comédie de Genève pour lequel il signe les décors de *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi. S'en suit une longue collaboration en tant que décorateur et acteur. Il collabore également avec Matthias Langhoff depuis *Don Giovanni* de Mozart au Grand Théâtre de Genève, jusqu'à *Doña Rosita* de Federico Garcia Lorca à Nanterre. Il signe également des décors de *Ondine* de Jean Giraudoux, mis en scène par Jacques Weber, *Pygmalion* de George Bernard Shaw, mis en scène par Nicolas Briançon, *Wozzeck* d'Alban Berg, *La Décennie rouge* de Michel Deutsch, et *Le Pont des ombres* d'Olivier Dejours, mis en scène par Michel Deutsch. Il signe aussi les décors de plusieurs spectacles à l'Opéra de Paris, à l'Opéra de Toulouse, et au Festival d'Aix en collaboration avec Antoine Fontaine. Ces dernières années, il signe des décors pour les mises en scène de Jean-Michel Ribes avec *Rêver peut-être ?* et *l'Enfant Do* de Jean-Claude Grumberg, *Théâtre sans animaux* de Jean-Michel Ribes, *Le Jardin aux betteraves* de Roland Dubillard, *Batailles* de Roland Topor et Jean-Michel Ribes et dernièrement *Les Diablogues* de Roland Dubillard au Théâtre Marigny. En tant qu'acteur, on le retrouve dernièrement au cinéma dans *Socialisme*, le dernier film de Jean-Luc Godard, mais aussi à la télévision avec *Les Faux Monnayeurs* de Benoit Jacquot, et au Théâtre avec *Hamlet Cabaret* mis en scène par Matthias Langhoff au Théâtre de l'Odéon.

### **Coralie Sanvoisin - costumes**

Peintre de formation, Coralie Sanvoisin est diplômée, en 1991, de l'École de peinture Van Der Kelen de Bruxelles. Jusqu'en 2002, elle réalise de nombreux décors pour le théâtre et l'opéra et collabore avec les scénographes Emilio Carcano, Chloé Obolensky. Au cinéma, elle travaille dans les studios londoniens de Christine Edzard. En parallèle, Coralie Sanvoisin aborde l'univers du costume par le biais de la teinture et des effets peints sur textile, et assiste régulièrement des créateurs de costumes tels que Claudie Gastine, Elsa Pavanel, Rudy Sabounghi et Patrice Cauchetier, sur des mises en scène de Francesca Zambello, Stein Winge, Coline Serreau, Benno Besson, Luc Bondy, Jean-Marie Villégier, Jean-Paul Scarpitta et des chorégraphes de Kader Belarbi et Lucinda Childs. En 2000, au Festival de Spoleto, elle signe les décors et costumes du *Rosenkavalier*, mis en scène par Keith Warner. Elle crée les costumes du *Dragon et du Révizor* au Théâtre du Peuple de Bussang, mis en scène par Christophe Rauck, du *Freischütz* à l'Opéra de Metz, mis en scène par Daniele Guerra. Depuis 2006, elle collabore avec Omar Porras pour : *L'Elisir d'amor* à l'Opéra de Nancy, *Il barbiere di Siviglia* à la Monnaie de Bruxelles et à Lausanne, *Die Zauberflöte* au Grand Théâtre de Genève en 2007, et en 2008-2009, *La Périchole* à Toulouse, Bordeaux et Lausanne. Récemment, en 2009, elle a réalisé les costumes des *Fourberies de Scapin* au Théâtre de Carouge à Genève.

En 2010 elle signe les costumes du *Couronnement de Poppée* de Monteverdi, mis en scène par Christophe Rauck au Théâtre Gérard Philippe, et *L'école des femmes* de Molière, dans une mise en scène de Jean Liermier au Théâtre de Carouge.

### **Judith Dubois – masques**

Après un parcours en Arts appliqués, Judith Dubois élargit son savoir-faire par différentes formations en masques et prothèses pour la scène, en peinture décorative et en PAO.

Ses premières collaborations artistiques se font aux ateliers du TNP, dans la réalisation de décors.

Pendant 4 ans elle participe à 9 créations en tant que peintre, essentiellement pour Roger Planchon.

Elle travaille en parallèle en tant que scénographe pour des compagnies régionales : Compagnie Janvier, Compagnie Premier Acte, Compagnie Traverse... puis durant six années en tant qu'assistante au théâtre du Peuple à Bussang, pour les créations de Christophe Rauck et Pierre Guillois.

C'est une rencontre avec Emilie Valentin et le Théâtre du Fust (*Philémon et Baucis*, *Merci pour elle* et *L'homme mauvais*) qui l'amène à la fabrication de marionnettes, qu'elle développe aujourd'hui en

travaillant pour Johanny Bert (*L'Opéra de quat'sous, Krafff, Les Orphelines...*), Dominique Lardenois ou le Théâtre Mu.

Elle aborde le travail du masque pour la Compagnie 1<sup>er</sup> Acte en 2005 (*Erendira*), puis pour le Théâtre de Romette (*Ceux d'ailleurs*), le Théâtre Nouvelle Génération (*Jojo au bord du Monde*), Eclat de scène et le Théâtre de la Passerelle.

Judith Dubois travaille aujourd'hui essentiellement autour des masques et des marionnettes.

## Olivier Oudiou – *lumière*

Après sa licence d'Études Théâtrales à Paris III et sa formation à l'ISTS d'Avignon, Olivier Oudiou est assistant de Joël Hourbeigt et de Patrice Trottier sur les mises en scènes d'Alain Françon, Jacques Lassalle, Olivier Py, Charles Tordjman, Pascal Rambert, Daniel Martin.

Au théâtre, il est concepteur lumière pour de nombreux metteurs en scène dont Philippe Lanton (*Terres Promises* de Roland Fichet), Cécile Garcia-Fogel (*Foi, amour, espérance* de Horvath), Annie Lucas (*L'Africaine* de Roland Fichet, et *Sacrilèges* de Kouam Tawa), Véronique Samakh (*Les Voyages de Ziyara* de François Place, *Ivan et Vassilissa* d'après un conte russe, *La Ronde de nos saisons* d'après des haïkus japonais), Christophe Reymond (*La tour de la Défense* de Copi), Pascal Tokatlian, (*Ermen*), Cathy Castelbon *Semmelweis* de Céline. Il travaille pour quatre spectacles de Christophe Rauck : *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, *Getting Attention* de Crimp, *Le Révizor* de Gogol et en janvier 2010 pour l'opéra de Monteverdi *Le Couronnement de Poppée* direction musicale de Jérôme Corréas.

En 2005, il fonde avec John Arnold, Bruno Boulzaguet et Jocelyn Lagarrigue le collectif « Theodoros Group » avec lequel il crée *Un Ange en exil* sur et d'après Rimbaud, ainsi que *Misérable Miracle* d'après Michaux spectacle de théâtre musical mis en scène par Bruno Boulzaguet sur une musique originale de Jean-Christophe Feldhandler.

Entre 1995 et 2007, il collabore à tous les spectacles de Stuart Seide : *Moonlight, L'Anniversaire* et *Le Gardien* de Pinter, *Antoine et Cléopâtre, Roméo et Juliette* et *Macbeth* de Shakespeare, *Domage qu'elle soit une putain* de Ford, *Le Quatuor d'Alexandrie* d'après Durrell, *Amphitryon* de Molière, *Baglady* de Mc Guinness, *Auprès de la Mer Intérieure* de Bond, *Dibbouk* d'après An-Ski, *Le Régisseur de la Chrétienté* de Barry, et le spectacle lyrique *Les Passions Baroques* sous la direction d'Emmanuelle Haïm et présenté à l'Opéra de Lille en 2005.

Il crée les lumières des spectacles de Julie Brochen depuis 1993 : *La Cagnotte* de Labiche et Delacour (création en 1994 et reprise en 2009), *Le Décameron des Femmes* d'après Julia Voznesenskaya, *Penthésilée* de Kleist, *Oncle Vania* de Tchekhov, *Le Cadavre vivant* de Tolstoï, *Je ris de me voir si belle ou Solos au pluriel* (spectacle musical jeune public), *Hanjo de Mishima*, *l'Histoire vraie de la Périchole* d'après l'œuvre de Offenbach, *L'Échange* de Claudel, *Le Voyage de Monsieur Perrichon* de Labiche et en Avril 2010 *La Cerisaie* de Tchekhov au Théâtre National de Strasbourg.

Pour la danse, il travaille avec les Ballets de l'Opéra national du Rhin à Strasbourg et à Mulhouse (*Coppélia*, ballet de Delibes et chorégraphie de Stromgren ; *Undine*, ballet de Henze et chorégraphie de Nixon, *X<sup>e</sup> Symphonie*, chorégraphie de Foniadakis, et *Le chant de la Terre*, musiques de Mahler chorégraphie de Bertrand d'At. Il éclaire à Leeds en Grande Bretagne *A Sleeping Beauty Tale*, ballet de Tchaïkovsky chorégraphie de David Nixon et à Shanghai en Chine *A sight for Love*, chorégraphie de Bertrand d'At.

## Jean-François Lombard - *répétition chant*

Jean-François Lombard commence ses études de chant au Conservatoire national de région de Rouen dans la classe de Henri Bedex. Très attiré par la musique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, il entre à la Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles dirigée par Olivier Schneebeli puis, dès la fin de ses études, il débute au Festival d'Ambronay dans *Persée* de Lully. Dès lors, il travaille avec les plus grands ensembles de musique baroque. On a pu l'entendre dans les rôles de Valère et de Damon dans *Les Indes Galantes* de Rameau dirigées par Jean-Claude Malgoire, un Songe dans *Dardanus* de Rameau avec Marc Minkowski (enregistré chez Archiv Produktion) la *Messe de Minuit* et *In Nativitatem* de Charpentier avec William Christie (enregistré chez Erato), David dans *David et Jonathas* de Charpentier, *Iphigénie en Tauride* de Desmarest, *les Eléments* de Delalande et Destouches, *l'Ode à Sainte Cécile* de Purcell, des *Histoires Sacrées* de Carissimi, des *Cantates* de Bach avec Jérôme Correas, le *Triomphe d'Iris* (enregistré chez Naxos), le *Te Deum* de Charpentier avec Hervé Niquet, des *Grands Motets* de Mondonville avec Christophe Coin, *les Lamentations de Jérémie* de Cavaliéri (enregistré chez Alpha), *Cadmus et Hermione* de Lully et *La Vita Humana* de Marazzoli avec Vincent Dumestre *l'Idylle sur la Paix* de Lully avec Hugo Reyne (enregistré chez Accord) les *Vêpres* de Menault avec Jean Tubery (enregistré chez K 617)... Jean-François Lombard a chanté à l'Opéra Royal de Versailles, à la Cité de la Musique de Paris, à l'Académie Sainte-Cécile de Rome, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Festival de Beaune, au Festival d'Ambronay, à Mexico City, à

l'Opéra de Massy, au Kennedy Center de Washington, à l'Opéra-Comique, aux Semaines Musicales de Quimper ; il a également été invité à Oslo pour interpréter les Grands Motets de Rameau et le Te Deum de Delalande sous la direction de Christopher Hogset, ainsi qu'à Budapest pour chanter le rôle-titre d'*Actéon* de Charpentier dirigé par Gyorgy Vashegyi. Ne négligeant pas le répertoire romantique, il s'est produit à l'Opéra de Rouen et au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris dans des *Lieder* pour ténor solo et chœur d'hommes de Schubert, accompagné par le pianiste Alain Planès et le Chœur de Chambre Accentus. Il a par ailleurs abordé le répertoire du XXe siècle en chantant le rôle de Charly dans *Mahagonny Songspiel* de Weill puis *l'Homme et son Désir* de Milhaud à l'Opéra de Rouen sous la direction d'Oswald Sallaberger.

Avec l'Arcal, Jean-François Lombard a participé en 2005 à *La voix et ses avatars*, installation multimedia d'Alexandros Markeas ; en 2007, toujours avec l'Arcal, il est Erice dans *L'Ormindo* de Cavalli, direction de Jérôme Correas mise en scène de Dan Jemmett.

### **Claire Richard - collaboration chorégraphique**

Claire Richard a débuté la danse classique avec Igor Fosca à l'âge de 15 ans. Elle participe aux créations de Claude Brumachon depuis 1985. Parmi leurs dernières collaborations, *Androgynes* (2008), *Phobos* (2007), *Écorchés vifs* (2003), *Rebelles* (2001).

Elle travaille également à la mise en mouvement d'acteurs pour des spectacles, notamment pour Agathe Alexis, Guy-Pierre Couleau, Alain Barsacq, et Christophe Rauck (*Le Dragon* d'Evgueni Schwartz, *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht, *Le Revizor* de Nicolas Gogol, *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, *Coeur ardent* d'Alexandre Ostrovski, *Le Couronnement de Poppée* de Claudio Monteverdi).

### **Myriam Azencot - jeu**

Myriam Azencot débute comme professionnelle à Compiègne où elle fait partie de l'équipe de création du Centre d'Animation Culturel, qu'elle quitte fin 1980 pour entrer au Théâtre du Soleil.

Elle participe, jusqu'en 2002, à toutes les créations d'Ariane Mnouchkine : *Les Shakespeare*, *Sihanouk*, *L'Indiade*, *Les Atrides*, *La Ville parjure*, ... etc, etc... jusqu'à *Tambours sur la digue*.

Elle poursuit ce travail de comédienne avec d'autres metteurs-en-scène, tels que Cécile Garcia Fogel (*Foi, Amour, Espérance* de Odon von Orvath) ou Christophe Rauck (*Le Dragon* d'Evgueni Schwartz, *Le Revizor* de Gogol).

Parallèlement à ce travail de comédienne, elle mène depuis 1996, tant au niveau national qu'international, une activité pédagogique par laquelle elle s'attache à transmettre ce que son long compagnonnage avec Ariane Mnouchkine lui a permis d'apprendre en matière de formation de l'acteur, notamment dans le domaine du masque.

Elle aborde la mise en scène en 2004 en montant Tchekhov, Katherine Mansfield, Biljana Srbljanovic, Hanokh Levin.

### **Emeline Bayart - jeu**

Formée au Conservatoire national d'art dramatique, promotion 2003, Jeune Théâtre National jusqu'en 2006. Dans le cadre des ateliers de 3ème année présentés en public, Émeline Bayart a joué sous la direction de Hélène Vincent (*Peines d'amour perdues ?* d'après William Shakespeare), Jean-Paul Wenzel (*13 objets, étude sur la servitude* de Howard Barker) et Cécile Garcia-Fogel (*Dom Juan revient de guerre* et *Foi, Amour et Espérance* de Ödön von Horváth). Au théâtre, Émeline Bayart a joué sous la direction de Jean-Claude Penchenat (*L'Endroit du cœur* de Philippe Meyer - 2003), Jean-Michel Rabeux (*Récital de chansons réalistes* et *Pauvre folle, Phèdre* d'Eugène Durif - 1999), Christophe Rauck (*Le Revizor* de Gogol).

### **Juliette Plumecocq-Mech - jeu**

Après trois ans de Conservatoire à Bordeaux en tant que comédienne, Juliette Plumecocq-Mech, travaille avec Django Edwards, les Colombaïoni, puis elle intègre la troupe du Théâtre du Soleil avec Ariane Mnouchkine.

C'est à l'issue de cette aventure qu'elle crée avec Christophe Rauck la compagnie « Terrain Vague, Titre Provisoire ». C'est sous la direction de Christophe Rauck qu'elle joue dans *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht, *Comme il vous plaira* de William Shakespeare, *Le Théâtre ambulante Chopalovitch*, *Le Rire des asticots* de Cami, *Le Dragon* d'Evgueni Schwartz, *Le Revizor* de Gogol, *Coeur ardent* d'Alexandre Ostrovski.

Dans le même temps Juliette croise d'autres metteurs en scène parmi lesquels, Thierry Roisin pour *Dialogues têtus* d'après Giacomo Leopardi, Omar Porras pour *Maitre Puntila et son valet Matti* de Bertolt Brecht, et aussi, Ricardo Lopez-Munoz, Isabelle Ronayette.

### **Camille Schnebelen - jeu**

Camille Schnebelen est diplômée de l'École internationale du Mime Marceau et du Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Dans le cadre de ses études au Conservatoire, elle joue dans *L'Orestie* d'Eschyle, mise en scène par Anne-Lise Heimbürger et *Cendres sur les mains* de Laurent Gaudé, mise en scène de Nathan Gabilly. Par la suite, elle joue dans *Tartuffe* de Molière, mise en scène de Marcel Bozonnet (reprise à la Comédie-Française), *Œdipe 2007 à Colone*, mise en scène de Roger Planchon, *Cœur ardent* d'Alexandre Ostrovski, mise en scène Christophe Rauck, *La Nuit des rois* de William Shakespeare, mise en scène de Jacques Vincey. Elle participe depuis trois ans au Festival du mot (La Charité-sur-Loire). Pour le cinéma, elle tourne avec Catherine Breillat (*Une vieille maîtresse*) et Christine Bory (*Circuit fermé*).

### **Marc Chouppart - jeu**

Élève de Pierre Vial, Jacques Lassalle, Claude Régy, Mario Gonzalès, Francis Girod, Denise Bonal lors de sa formation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, il devient pensionnaire à la Comédie-Française (1985-1986). Puis il travaille avec Véronique Widock (*Les Rescapés* de Stig Daguerman), Bernard Martin (*Les Troyennes* d'Euripide et *L'Aristophanie* d'après Aristophane), Fabienne Gozlan (*Le Jeu de Hotsmakh* d'Itsik Manger), Éric Auvray (*Max pénitent en maillot rose* d'après Max Jacob, *La Machine à changer le caractère des femmes* d'après Charles Cros, *Astoria* de Jura Zoyfer), Catherine Anne (*Les Quatre Morts de Marie* de Carole Fréchette), Cécile Garcia Fogel (*Le Marchand de Venise* de William Shakespeare), Pascale Siméon (*Les Jardins barbares* de Daniel Call), Balazs Gera (*Don Quichotte* d'après Cervantès).

Il collabore à trois spectacles mis en scène par Christophe Rauck : *Le Dragon* d'Evgueni Schwartz, *Le Revizor* de Nicolas Gogol, puis *Cœur ardent* d'Alexandre Ostrovski.

Il a participé à une résidence autour d'un texte de Louis Ferdinand Celine, *Semmelweis*, mis en scène par Cathy Castelbon.

### **Jean-Philippe Meyer - jeu**

Jean-Philippe Meyer est issu de la 22<sup>e</sup> promotion de l'École Nationale Supérieure d'art dramatique de Strasbourg (T.N.S.) sous la direction de Jacques Lassalle.

Depuis il a joué sous les directions des metteurs en scène suivants : Michel Dubois (*Titus Andronicus* de Shakespeare) Sophie Loucachevski (*Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare), Alain Mergnat (*Le Roi Lear* de Shakespeare), Dominique Pitoiset (*Timon d'Athènes* de Shakespeare), Stuart Seide (*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare), Jean-Paul Lucet (*Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche, *Le Roi Pêcheur* de Julien Gracq), Charles Joris (*En attendant Godot* de Samuel Beckett, *Tit Jean et ses frères* de Derek Walcott), Éric de Dadelsen (*L'Affaire Édouard* de Georges Feydeau), Jean-Luc Lagarce (*La Cagnotte* d'Eugène Labiche), Bernard Bloch (*Tue le Mort* de T. Murphy), Christophe Rauck (*Le Dragon* d'Evgueni Schwartz, *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht, *Getting Attention* de Martin Crimp, *Cœur ardent* d'Alexandre Ostrovski)...Et pour le cinéma et la télévision, Jean-Pierre Denis (*Champs d'Honneur*), Paul Planchon, Michel Favart (*Les Deux Mathildes*), Thomas Vincent (*Le Nouveau Protocole*), Félix Olivier (*La Résistance*)...

### **Marc Susini - jeu**

Marc Susini fait des études au Conservatoire National de Région de Nice avec Muriel Chaney, puis des stages avec, entre autres, Yoshi Oida, Vincent Rouche, Matthias Langhoff, Ariane Mnouchkine, Blanche Salant, John Strasberg, Ulrich Meyer-Horsch, Suzana Nikolic, Jessica Cerullo. Au théâtre Marc Susini travaille avec Stéphane Braunschweig (*Rosmersholm* d'Henrik Ibsen), Christophe Rauck (*Le Revizor* de Gogol, une lecture de *Corsica* d'Aziz Chouaki), Julia Vidit (*Fantasio* de Musset), Xavier Marchand (*Au bois Lacté* de Dylan Thomas, *Le Thème* de Kurt Schwitters), Laurence Sendrowicz (*Que d'espoir* de Hanokh Levin), Eric Vigner (*Où boivent les vaches* de Dubillard), Etienne Pommeret (*Drames Brefs* de Philippe Minyana, *l'Art de réussir* de Nick Dear), Catherine Marnas (*Fragments Koltès*, *Célibat* de Tom Lanoye, *Dom Quichotte*, *Che Guevara*, *Marcos*), Gislaine Drahay (*Berg et Beck* de Robert Bober), Nicolas Klotz (*Roberto Zucco*), Catherine Fourty (*Le Pélican* de Strindberg), Matthias Langhoff (*Le Pompier et l'écaillère* de Paul De Koch), Catherine Beau



(*Eaux dormantes* d'Eugène Durif), Alain Ollivier( *L'École des Femmes* de Molière), Christian Rist (*La Veuve* de Corneille)...

Au cinéma, il travaille avec Pierre Salvadori, Jean Claude Biette, Eric Zonca, Thomas Lilti, Yves Angelo, Fabien Onteniente...

### **Alain Trétout - jeu**

Après des études théâtrales au Théâtre-École de Tania Balachova à Paris, il débute en 1968 au Théâtre de Carouge à Genève, sous la direction de Philippe Mentha.

En 1980, il rencontre Benno Besson avec qui il travaille pendant huit ans à la Comédie de Genève. C'est sous sa direction qu'il joue notamment plus de trois cents fois le rôle-titre dans *L'Oiseau Vert* de Gozzi, et en 1988, le rôle de Galy Gay dans *Homme pour Homme* de Bertolt Brecht. De retour à Paris en 1989 il rencontre Jean-Marie Villégier avec qui il collaborera jusqu'en 2004 dans de nombreux spectacles tant théâtraux que musicaux.

Il travaille également avec, entre autres, Jérôme Savary, Dominique Pitoiset, Jean-Louis Jacopin, Patrick Haggiag, Olivier Werner, Philippe Lenaël, Natalie Van Parys.

Pendant quelques années il travaille essentiellement avec des musiciens. Il joue et chante régulièrement avec la compagnie Les Brigands qui œuvre au renouveau de l'Opérette et de la Comédie musicale en France.

En 2008 au Théâtre de Carouge à Genève, puis en 2009 au Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis il joue, mis en scène par Jean Liermier, le rôle d'Orgon dans le *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, qu'il interprète également dans l'adaptation cinématographique de Elena Hazanov.

Il vient de mettre en scène *Pablo Záni à l'école* de Lise Martin avec Jean-Claude Fernandez dans le rôle-titre, en création au Théâtre Daniel-Sorano de Vincennes en octobre et novembre 2010.