

Théâtre
Gérard Philippe
Saint-Denis

Dossier pédagogique



Théâtre
Gérard Philippe
Saint-Denis

réservations
01 48 13 70 00
www.theatregerdphilipe.com
www.fnac.com – www.ticketnet.fr
www.theatreonline.com

Dialogues d'exilés de Bertolt Brecht (L'Arbre Éclairé) – traduction française Gilbert Bada
et Jean Baudrillard – mise en scène Valentin Rossier – collaboration artistique
Jean-Quentin Châtelain – Lumière Christophe Kéféli

coproduction Théâtre-Mix-Lausanne, Habitat-Shakespeare Company
Le Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis est subventionné par le ministère de la Culture et de la
Communication (DRAC Île-de-France), le Préfet de Saint-Denis, le Conseil général de la Seine-Saint-Denis.

Arrière plan : photo de Mario del Curto
Télérama

Centre dramatique national
direction Christophe Hauck

du 10 au 30 mars 2008

DIALOGUES D'EXILÉS
de Bertolt Brecht
mise en scène Valentin Rossier
avec Jean-Quentin Châtelain, Valentin Rossier

du 10 au 30 mars 2008

Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis
Centre dramatique national

Dialogues d'exilés

traduction française

Gilbert Badia et Jean Baudrillard

mise en scène

Valentin Rossier

collaboration artistique

Jean-Quentin Châtelain

lumière

Christophe Kehrl

avec

Jean-Quentin Châtelain

Valentin Rossier

coproduction

Théâtre Vidy-Lausanne

Helvetic Shakespeare Company

«J'étais en train de lire Jacques le Fataliste de Diderot
lorsque m'est venue à l'esprit une nouvelle possibilité de réaliser
mon vieux projet concernant Ziffel.

A la lecture de Kivi, j'avais aimé sa façon d'intercaler des dialogues dans le texte.
En outre, j'ai encore dans l'oreille le ton de Puntila.
À titre d'essai, j'ai rédigé deux courts chapitres
et intitulé l'ensemble Dialogues d'exilés.»

Note de **Brecht**
le 1^{er} octobre 1940, dans son carnet de travail.

Le thème

Deux exilés, Kalle, l'ouvrier, et Ziffel, le physicien, se retrouvent au buffet de la gare d'Helsinki pour parler, boire des bières, fumer, faire quelques pas, et discuter à perdre haleine ! Tous deux avancent, entre humour et gravité, des considérations politiques très personnelles ; tous deux retrouvent un sens à leur bannissement, dans une parole ouverte et libre, dans une amitié issue de la reconnaissance, de l'altérité. Tous deux jubilent dans une passion commune pour le rejet de l'uniformisation et la pensée critique, de laquelle jaillissent, telles des étincelles, les idées qui nous stimulent toujours autant aujourd'hui.

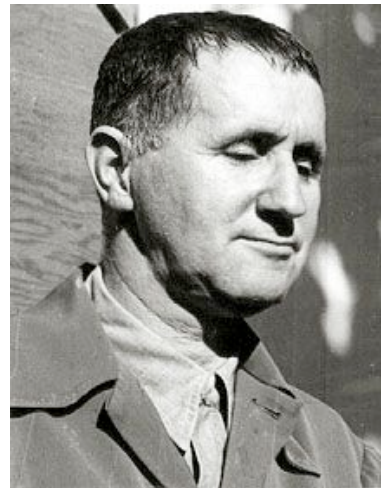
«Car, paradoxalement, alors que partout la tolérance
est érigée en valeur suprême,
jamais ne se pose la question de l'intolérance au système lui-même et à ses effets,
de l'intolérance au Bien et à l'excès du Bien.»
Jean Baudrillard (traducteur des *Dialogues d'exilés*),

À la manière d'un Diderot concevant les diatribes alertes et passionnées d'un Jacques et son maître, le dramaturge Bertolt Brecht imagina un dialogue philosophique et politique entre un ouvrier (Kalle) et un physicien (Ziffel), tous deux exilés et trompant leur attente par leurs commandes de chopes de bière, leurs cent pas obsédant, dans l'espace d'un buffet de gare enfumé. Mais ce n'est pas leur statut d'immigrés qui intéresse Brecht. C'est leur débat, la réjouissante prise en considération l'un par l'autre d'une différence de points de vue sur tel ou tel sujet, c'est le voeu de l'altérité respectée et permise par la soif d'esprit et de pensée critiques qui mènent le jeu. L'humour, en outre, contribue à renforcer leur acceptation humaniste d'une condition qu'ils n'ont certes pas choisie, mais qu'ils auront la force de s'approprier et non de s'y résoudre, pour n'avoir pas à en subir passivement le joug trop écrasant. La conversation, haletante, laisse fuser une éloquence jamais apaisée et qui grandit leurs consciences. Les essayistes que furent Roland Barthes et Bernard Dort ne s'y sont pas trompés : ils ont perçu en ces *Dialogues*, toutes les qualités d'une oeuvre majeure. Brecht les écrivit alors qu'il était déchu de la nationalité allemande, et contraint à l'exil en Finlande, en 1940. Période noire d'une Histoire qui bascule dans les pires horreurs que le XXe siècle dut subir et qui leur confèrent donc une importance indéniable, dans un moment où tout semble être irrespirable, voué au cloaque, au chaos. Pour retranscrire cette fantaisie sérieuse, teintée d'un intellectualisme jamais gratuit, mais souvent très affectif et sensible, les comédiens Valentin Rossier et Jean-Quentin Châtelain s'approprient sans réserve ces mots, ces phrases, taillés dans l'écrin splendide d'une traduction rigoureuse et complice : celle de Jean Baudrillard.

Bertolt Brecht et son oeuvre

1898 – 1956

Figure emblématique du théâtre moderne, Brecht a marqué son époque comme auteur dramatique, théoricien de la mise en scène, poète, narrateur, militant politique, cinéaste. Le développement du style épique, lié à son nom, l'utilisation de l'«effet de distanciation» qui empêche le spectateur de s'identifier à l'acteur, la théorie de la «dramaturgie non aristotélicienne» ont contribué à transformer son oeuvre en un modèle théorique qui éclipse souvent la richesse de sa langue et de sa création poétique. Cette oeuvre constitue l'un des legs les plus prestigieux du théâtre allemand : il est peu de mises en scène actuelles qui ne portent la trace de son influence.



1- Un intellectuel engagé

Né au sein d'une famille bourgeoise, fils d'un fabricant de papier, Brecht poursuit en 1917 des études de lettres puis de médecine à l'université de Munich. Mobilisé comme infirmier en 1918, c'est le traumatisme de la guerre qui lui inspire sa célèbre *Légende du soldat mort*.

D'abord peu concerné par la politique, il devient pendant une brève période membre d'un conseil d'ouvriers et de soldats et assiste à l'écrasement de la République des conseils de Bavière. Révolté par l'attitude de la bourgeoisie allemande, il fréquente la bohème de Munich et Karl Valentin, le «clown métaphysique», dont l'influence est sensible dans sa pièce *la Noce chez les petits-bourgeois*. Tout en reprenant ses études à Munich en 1919, il écrit des chansons et des ballades, marquées par Rimbaud et Franz Wedekind, plus tard réunies dans le recueil de poésie intitulé *Sermons domestiques* (1927).

Une vision critique de la société

Poète anarchiste et asocial qui piétine les valeurs bourgeoises, le héros de sa première pièce, *Baal*, commencée en 1918, n'est pas sans évoquer le jeune Brecht lui-même. A partir de 1921, il se fixe à Berlin, décor de sa deuxième pièce – mais la première jouée –, *Tambours dans la nuit* (1922), qui décrit le retour d'un soldat prisonnier de guerre au moment de l'insurrection spartakiste : confronté au monde des profiteurs, il n'a cependant pas le courage de rejoindre le camp de la révolution. Brecht travaille comme dramaturge au théâtre Kammerspiel de Munich (1923), puis au Deutsches Theater de Max Reinhardt (1924), à Berlin. *Dans la jungle des villes* (1923) prolonge sa vision critique de la société moderne et de son égoïsme. Avec *Homme pour homme* s'affirme sa conception du théâtre épique, inspirée des expériences d'Erwin Piscator.

L'oeuvre de Brecht, qui soulève dès cette époque d'ardentes polémiques, n'atteint la célébrité qu'en 1928 avec la création de *l'Opéra de quat'sous*. Ce succès repose autant sur un malentendu – les intentions critiques de l'auteur passent inaperçues – que sur l'étrange beauté de la musique de Kurt Weill. En quelques mois, la complainte de Mackie le Surineur fait le tour du monde, apportant gloire et fortune à son auteur. Brecht désavoue le film que G.W. Pabst tire de la pièce, et le procès qu'il perd contre la compagnie cinématographique déterminera son rapport au cinéma «capitaliste». *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, monté en 1930, connaît un succès médiocre. Les nazis manifestent contre la musique «dégénérée» et «judéo-négroïde» de Kurt Weill.

Transformer le monde

La crise de la République de Weimar radicalise les idées esthétiques et politiques de Brecht qui, sous l'influence du philosophe Karl Korsch et de l'économiste Fritz Sternberg, s'initie au marxisme. Dorénavant, il conçoit le théâtre comme un moyen non seulement de représenter, mais de transformer le monde. Il étudie le matérialisme dialectique et cherche à l'introduire dans ses pièces. Comme son ami le musicien communiste Hanns Eisler, il refuse de séparer l'art de la politique : ses «pièces didactiques» mettent en scène des situations qui révèlent les conséquences néfastes de certaines pratiques politiques. S'inspirant parfois du théâtre chinois et du nô japonais, ses œuvres – en particulier *la Décision* (1930) – suscitent des réserves même dans les rangs des communistes.

Par suite de la situation politique, Brecht rencontre de plus en plus d'obstacles pour faire jouer ses pièces : *Sainte Jeanne des abattoirs*, satire des injustices sociales et du capitalisme, ne connaît qu'une version radiophonique partielle en 1932. L'année précédente, il réalise avec S. Dudow *Kühle Wampe* («Ventres glacés»), un film d'abord interdit puis tronqué par la censure, qui trace un portrait tragiquement réaliste de la misère des ouvriers berlinois. Il lance en même temps un appel à la création d'un front d'action antifasciste. La dernière pièce de Brecht jouée en Allemagne, avant 1933, est l'adaptation du roman de Gorki *la Mère* (1932). Haï par les nazis, il doit quitter l'Allemagne dès la venue de Hitler au pouvoir.

2- De l'exil à la «nouvelle Allemagne»

Brecht s'exile à Prague, Vienne, Zürich et Paris, puis s'établit au Danemark. Il écrit des poèmes, dont beaucoup évoquent la situation politique et l'exil. Mais, craignant l'avance des armées hitlériennes, il s'enfuit en Suède en 1938, puis l'année suivante en Finlande. En 1941, il gagne les États-Unis et se fixe en Californie.

Une intense production

Ces années d'exil sont très productives, même si ses œuvres ne peuvent être jouées ni publiées. Il achève *Têtes rondes et Têtes pointues* (1936), satire des théories raciales nazies. La guerre d'Espagne lui inspire les *Fusils de la mère Carrar* (1937), les atrocités du national-socialisme *Grand'Peur et misère du Ille Reich* (1938). C'est en Finlande qu'il écrit certaines de ses pièces les plus importantes : *la Vie de Galilée*, *la Résistible Ascension d'Arturo Ui*, *la Bonne Âme de Se-Tchouan*, *Maître Puntila et son valet Matti*, *le Procès de Lucullus*, *Mère Courage* et un «roman-chronique»: *les Affaires de M. Jules César*. En Amérique, il essaye en vain d'intéresser les firmes de Hollywood à ses scénarios de films. Son *Journal de travail* et ses poèmes expriment le malaise que lui inspirent l'Amérique et sa culture. Le projet d'un film antifasciste, conçu avec Fritz Lang, *Les bourreaux meurent aussi*, consacré à la résistance tchèque qui assassina le chef SS R. Heydrich, aboutit à leur brouille par suite de divergences politiques et esthétiques. Brecht refuse de cosigner l'œuvre. Cependant, ses liens avec le musicien communiste Hanns Eisler sont à l'origine de sa comparution, en 1947, devant la commission des activités anti-américaines. Brecht quitte les États-Unis et, après un séjour à Herliberg, près de Zürich, il choisit de s'établir en octobre 1948 dans le secteur oriental de Berlin.

Pour une culture socialiste

Dans la capitale de la future République démocratique allemande, où il espère assister à la naissance de la «nouvelle Allemagne», Brecht veut contribuer à la création d'une culture socialiste. Malgré les critiques sévères qui déclarent que ses pièces sont étrangères aux dogmes du réalisme socialiste – que le dramaturge refuse avec véhémence –, le Berliner Ensemble, la troupe créée avec sa femme, la comédienne Helene Weigel, remporte de grands succès avec *Mère Courage* et *le Cercle de craie caucasien*. En 1953, Brecht exprime dans une lettre sa solidarité avec le régime de Walter Ulbricht qui écrase le soulèvement ouvrier de Berlin-Est en 1955, il reçoit le prix Staline. Brecht meurt en 1956, alors qu'il travaillait à une mise en scène de *Galilée*. Comme il l'avait souhaité, il repose, dans le Dorotheenfriedhof, face à la tombe de Hegel.

*« On ne peut peindre le monde d'aujourd'hui
pour les hommes d'aujourd'hui,
que si on le leur peint comme un monde modifiable. »*
Bertolt Brecht

3- Le radicalisme esthétique et politique

L'évolution du style de Brecht est étroitement liée à la crise du théâtre de son époque et au contexte politique de l'Allemagne entre les deux guerres. Ses écrits théoriques justifiant, pas à pas, la révolution qu'il veut apporter à la dramaturgie éclairent ses pièces dont les premières – **Baal**, **Tambours dans la nuit**, **Dans la jungle des villes** – critiquent le théâtre expressionniste et la sensibilité pathétique qui régnait alors. Ainsi Brecht récuse l'idéalisme du dramaturge Ernst Toller, sa foi naïve dans la capacité de l'homme à se métamorphoser au simple contact d'idéaux abstraits. Plus jeune que les expressionnistes, Brecht ne partage pas leurs illusions et oppose à leur mysticisme un nihilisme désabusé, qui culmine dans **les Sermons domestiques**. En même temps, il rejette le naturalisme et son culte des faits et milite pour un théâtre qui aide à comprendre et à transformer les mécanismes de la société.

L'«effet de distanciation»

Selon Brecht, l'effet de distanciation est le résultat de divers procédés utilisés par le dramaturge, le metteur en scène et l'acteur pour créer chez le spectateur un détachement critique vis-à-vis de la représentation et une conscience de sa théâtralité. C'est grâce à ce détachement que le spectateur est amené à mettre en question la société représentée et à rejeter les inégalités et les abus. L'effet de distanciation sert donc la fonction sociale du théâtre.

Brecht oppose le théâtre épique fondé sur un rapport de distanciation au théâtre qu'il appelle aristotélien et qui, selon lui, plonge le spectateur dans une transe hypnotique produite par l'identification émotive avec le héros. Par la structure même de l'action, le théâtre aristotélien (qui serait le modèle dominant de la tradition occidentale) projetterait l'image d'un monde de contradiction, fermé à toute intervention qui puisse modifier le destin des hommes. La passivité du spectateur vis-à-vis d'un spectacle qu'il est encouragé à prendre pour la réalité, correspond à son acceptation passive du monde réel. A l'interdit d'intervenir dans cette univers théâtral qui ressemble à s'y méprendre au réel, répond tout naturellement l'idée de l'impossibilité d'intervenir dans la société.

Or, si l'homme moderne a pu maîtriser la nature par la science, il se doit de porter sur la société le même regard objectif. Une perception objective et critique de la société à travers l'œuvre d'art reflètera les progrès de l'esprit scientifique.

La reconnaissance du réel, par la vraisemblance du monde représenté, constitue le point de départ et non le but ultime du théâtre épique. Il faut que l'action et les personnages paraissent aussi insolites et curieux. Le choc de la surprise et de l'étonnement provoque alors une prise de conscience critique. La distanciation implique tous les aspects de la représentation : structure de la pièce, composition des personnages et du style du discours ; elle ne se limite pas à une mise à nu des conventions théâtrales.

Brecht ne prétend pas fournir une liste permanente et exhaustive des procédés propres à susciter la distanciation. Il en trouve de nombreux exemples dans le théâtre oriental, le théâtre du Moyen Age et le théâtre élizabéthain.

Bien que se rapprochant dans sa forme allemande « *Verfremdung* » de l'expression de Marx et Engels, « *Entfremdung* », qu'on traduit souvent par « aliénation », l'effet de distanciation représente un correctif possible de l'aliénation. En créant la conscience critique d'une société ouverte aux changements, la distanciation combat la passivité du spectateur. Il est intéressant que Brecht lie la fonction sociale et didactique de l'œuvre aux modes de présentation et de perception plutôt qu'à un contenu particulier.

Le style épique

Il procède de l'idée que la représentation du destin collectif est toujours plus importante que la psychologie individuelle des personnages, qui ne peut être séparée de l'univers où ils vivent. Avec **Homme pour homme**, où Galy Gay, travailleur pacifique, est transformé en machine à tuer, s'affirme la conviction de Brecht : le héros est malléable, ce sont les conditions sociales qui le structurent. Brecht affine sa théorie du théâtre épique dans **L'Opéra de quat'sous** et **Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny**. Il utilise les mélodies de Kurt Weill avec leurs dissonances empruntées à la musique d'avant-garde ou au jazz, brise les clichés de l'opéra classique, transposé dans un monde de mendiants, de voleurs et de prostituées. Il joue admirablement avec les ruptures, les chocs, interpelle à chaque instant la conscience, le sens critique du spectateur lorsque celui-ci attend le rêve. L'intrigue classique est subvertie et rendue parfois peu compréhensible (**Dans la jungle des villes**).

Didactique et poésie

Sous la pression des événements politiques, Brecht ne cessera d'accentuer la fonction didactique et intervenante du théâtre épique. C'est le sens de **Sainte Jeanne des abattoirs**, mais surtout des pièces didactiques (**le Vol au-dessus de l'océan, l'Importance d'être d'accord, Celui qui dit oui, celui qui dit non**). Véritables exercices dialectiques, ces pièces s'efforcent de saisir, à travers des comportements, l'interaction entre l'individuel et le collectif dans des situations données. L'abstraction relative de ce type de représentation ne cherche aucunement à séduire le spectateur mais veut l'obliger à s'interroger. Ainsi les pièces antifascistes écrites en exil (**Têtes rondes et Têtes pointues, les Fusils de la mère Carrar, Grand'Peur et misère du IIIe Reich**) s'efforcent d'agir sur la conscience politique du spectateur, en inscrivant dans une perspective historique chaque geste de barbarie.

Dans les pièces les plus célèbres – **la Bonne Âme de Se-Tchouan, la Vie de Galilée, Maître Puntila et son valet Matti, la Résistible Ascension d'Arturo Ui, Mère Courage** et surtout **le Cercle de craie caucasien** –, le style épique, encore plus élaboré, ne fait pas appel à de simples procédés de distanciation, mais recourt à l'articulation subtile de l'histoire et insuffle une poésie étrange dans la fable et ses personnages allégoriques.

Brecht est d'ailleurs un véritable poète, fasciné dès sa jeunesse par la «saveur» ou la «couleur» des mots, et c'est dans ses recueils poétiques, comme **les Élégies de Buckow**, que transparaît, au-delà de son ironie, son immense besoin de solidarité avec les hommes et avec le monde.

La révolution brechtienne

"Quoi qu'on décide finalement sur Brecht, il faut du moins marquer l'accord de sa pensée avec les grands thèmes progressistes de notre époque : à savoir que les maux des hommes sont entre les mains des hommes eux-mêmes, c'est-à-dire que le monde est maniable ; que l'art peut et doit intervenir dans l'Histoire ; qu'il doit aujourd'hui concourir aux mêmes tâches que les sciences, dont il est solidaire ; qu'il nous faut désormais un art de l'explication, et non plus seulement un art de l'expression ; que le théâtre doit aider résolument l'Histoire en en dévoilant le procès ; [...] qu'enfin il n'y a pas une "essence" de l'art éternel, mais que chaque société doit inventer l'art qui l'accouchera au mieux de sa propre délivrance."

Roland Barthes, **La révolution brechtienne**,
Ecrits sur le théâtre - Janvier-Février 1955

4- Brecht historique ou pas ?

« Presque toutes les pièces de Brecht sont situées dans l'Histoire (en tout cas, elles sont situées socialement, même les pièces de légende ou d'imagination [...]), et pourtant aucune n'est une pièce « historique ». [...] Le personnage brechtien a le mépris de la fausse Histoire, il n'a pas forcément le sens de l'Histoire vraie, et c'est sur la représentation de cette ambiguïté que se fonde tout le théâtre de Brecht.

[...]

L'Histoire est partout, chez Brecht, mais comme un soubassement, non comme un sujet ; elle est le fondement du réel, mais la lumière dramatique éclaire ici les superstructures, les souffrances et les alibis d'hommes qui sont malheureux dans la mesure où ils ne comprennent pas l'Histoire qui les porte : car comprendre, ce serait pouvoir agir. Cette présence (réelle) et cette distance (imaginaire) de l'Histoire forment une contradiction qui donne au théâtre brechtien un sens très particulier, des formes souvent paradoxales.

[...] Le théâtre de Brecht est dans sa plus grande partie un théâtre du présent, mais ce présent n'est jamais intemporel, c'est un présent historique, constitué par un axe d'événements collectifs d'importance nationale ou mondiale (la révolution russe, le spartakisme, le premier vol transatlantique, le nazisme, la guerre civile espagnole, l'invasion hitlérienne en France).

Seulement, ici encore, ces grands événements historiques de notre temps ne font pas l'objet d'une « explication ». Entre l'explication et l'expression de l'aliénation humaine, Brecht développe un plan intermédiaire, celui d'une problématique de la lucidité ; ni théâtre d'histoire, ni théâtre d'action, son oeuvre suppose sans cesse et l'Histoire, qui explique, et l'action qui désaliène. [...] Le dramaturge « donne à voir un aveuglement ».

[...] Brecht donne à voir et à juger [...], une surface sensible de souffrances, d'injustices, d'aliénations, d'impasses. Brecht ne fait pas de l'Histoire un objet, même tyrannique, mais une exigence générale de la pensée : pour lui, fonder son théâtre sur l'Histoire, ce n'est pas seulement exprimer les structures véritables du passé, comme le demandait Marx à Lassalle. C'est aussi et surtout refuser à l'homme toute essence, dénier à la nature humaine toute réalité autre qu'historique, croire qu'il n'y a pas un mal éternel, mais seulement des maux remédiables ; bref, c'est remettre le destin de l'homme à l'homme lui-même. »

Roland Barthes, Cahiers Renaud-Barrault - décembre 1957

Extrait

LE GRAND : Dans ce pays, la bière n'est pas de la bière, mais les cigares non plus ne sont pas des cigares, ça s'équilibre ; par contre, pour y entrer dans ce pays, il vous faut un passeport qui soit un passeport.

LE TRAPU : Le passeport est la partie la plus noble de l'homme. D'ailleurs, un passeport ne se fabrique pas aussi simplement qu'un homme. On peut faire un homme n'importe où, le plus distraitement du monde et sans motif raisonnable ; un passeport, jamais. Aussi reconnaît-on la valeur d'un bon passeport, tandis que la valeur d'un homme, si grande qu'elle soit, n'est pas forcément reconnue.

LE GRAND : Disons que l'homme n'est que le véhicule matériel du passeport. On lui fourre le passeport dans la poche intérieure du veston, tout comme à la banque, on met un paquet d'actions dans un coffre-fort. En soi, le coffre n'a aucune valeur, mais il contient des objets de valeur.

LE TRAPU : Et pourtant on pourrait soutenir qu'à certains égards l'homme est indispensable au passeport. Sans homme qui aille avec, pas de passeport possible ou, en tout cas, il lui manquerait quelque chose. Non ce qui m'étonne un peu, c'est qu'ils aient pris subitement la manie de compter les gens et de les enregistrer, comme s'ils avaient peur d'en perdre : d'habitude ils ne sont pas comme ça. Mais voilà : ils tiennent à savoir très exactement qu'on est bien X et non pas Y, comme si ça avait la moindre importance de savoir qui laisser crever de faim.

Le grand se leva, s'inclina et dit « Je m'appelle Ziffel, physicien ». L'autre eut comme l'idée de se lever aussi, puis se ravisa et resta assis. Il marmonna : « Appelez-moi Kalle, ça suffira ». Le grand se rassit, tira, en faisant la moue, une bouffée du cigare qu'il venait de critiquer à plusieurs reprises, puis se mit à parler[...]

Valentin Rossier

Conception et Jeu

Formé à l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Genève, il devient comédien et metteur en scène pour l'Helvetic Shakespeare Company.

Au théâtre, il met en scène *Les Vacances* d'après Jean-Claude Grumberg, *Allers-retours*, *Casimir et Caroline*, *Don Juan revient de guerre* et *Figaro divorce* d'Odön von Horvath, *Le Grand cahier* d'Agota Kristof, *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* de Tom Stoppard, *Parents perdus* de Letizia Quintavalla et Valentin Rossier, *Othello*, *Titus Andronicus*, *Roméo et Juliette*, *Les Joyeuses commères de Windsor* et *Hamlet* de William Shakespeare, *La Famille Schroffentein* de Heinrich von Kleist.

Comme comédien, il a joué dans *Les Brigands* de Friederich Schiller mis en scène par Gianni Schneider, *L'Héritier du village* de Musset mis en scène par Eric Salama, *Macbeth* de William Shakespeare mis en scène par Katharina Thalbach, *On ne badine pas avec l'amour* de Musset et *Poil de Carotte* de Jules Renard mis en scène par Dominique Catton, *Le Roi Lear* de William Shakespeare mis en scène par Frédéric Polier, *Le Baladin du monde occidental* de Synge, *Jules César* de William Shakespeare mis en scène par Claude Stratz, *L'Arbre noir* de Tonino Guerry mis en scène par Letizia Quintavalla, *Le Village en flammes* de Fassbinder mis en scène par Raphaël Bermudez.



Jean-Quentin Châtelain

Collaboration et Jeu

Il est formé au Cours d' Art Dramatique de Genève et à l'Ecole Nationale de Strasbourg.

Au théâtre, il a joué dans *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* d'Imre Kertész mis en scène par Jean-Quentin Châtelain et Joël Jouanneau, *Woyzeck* de Georges Büchner mis en scène par Jean-Louis Hourdin, *Antoine et Cléopâtre* de William Shakespeare mis en scène par B. Bloch, *Schliemann* de et mis en scène B. Bayen, *Don Juan et Faust* de Grabbe mis en scène par P. Macasdar, *Lulu au Bataclan* de Wedekind mis en scène par André Engel, *La Dédicace* de B. Strauss, *La Tragédie de Coriolan* d'après William Shakespeare mis en scène par Joël Jouanneau, *Le Bourichon et L'Idiot* de et mis en scène par Joël Jouanneau, *Phyloctete* de Heiner Müller mis en scène par Bernard Sobel, *Still life* d'Emily Mann mis en scène par Jean-Claude Fall, *Mars* d'après Fritz Zorn et *Fantasio* de Musset mis en scène par Darius Peyamiras, *Le Cerceau* de V. Slavkine, *Des Couteaux dans les poules* de David Harrower, *Le Criminel* et *La Terrible voix de Satan* mis en scène par Claude Régy, *Prométhée enchaîné* d'Eschyle et *Exécuteur 14* mis en scène par Adel Hakim, *Les Comédies barbares* de Ramón del Valle Inclán mis en scène par Jorge Lavelli, *Henry VI* et *Macbeth* de William Shakespeare mis en scène par Stuart Seide, *La Scène* de et mis en scène par Valère Novarina, *Médée* mis en scène par Jacques Lassalle. Il vient de triompher dans *Homme sans but* d'Arne Lygre mis en scène par Claude Régy à l'Odéon.

Au cinéma, il a joué dans *Ça brûle* de Claire Simon, *La Guerre des demoiselles* de J. Nichet, *Elsa*, *Elsa* de Didier Haudepin, *Une Femme ou deux* de Daniel Vigne, *L'Ogre* de Edelstein, *Les Possédés ou Chatov* et *les démons* de A. Wajda, *Chocolat* de Claire Denis, *Coupe-franche* de J.P. Saune, *Les Enfants Tanner* de Joël Jouanneau, *J'ai pas sommeil* de Claire Denis, *Walk the walk* de Robert Kramer, *Fourbi* de Alain Tanner, *J'ai horreur de l'amour* de Laurence Ferreira Barbosa, *La Vie ne me fait pas peur* de Noémie Lvovsky, *Les Acteurs* de Bertrand Blier.

À la télévision, il tourne dans *Le Prince barbare* de Pierre Koralnik, *Navarro – Méprise d'otages* de Yvan Buttler, *Le Manteau* de Robert Kramer, *Alain et les autres* de Denise Gilliland, *Médée* de Don Kent, *La Disparité* de

Mathieu Amalric, *Vénus et Apollon* d'Olivier Guignard.

AUTOUR DU SPECTACLE

Dialogues d'exilés

du 10 au 30 mars 2008

du mercredi au samedi à 20h30
mardi à 19h30 – dimanche à 16h
relâche le lundi

Durée : 1h20

RENCONTRE

dimanche 23 mars, à l'issue de la représentation, rencontre avec l'équipe artistique.

SERVICE DES RELATIONS AVEC LE PUBLIC : 01 48 13 70 10
service dirigé par Frédérique Payn

Martine Bagur
Antoine Lafont
Olivier Schnœring

m.bagur@theatregerardphilipe.com
a.lafont@theatregerardphilipe.com
o.schnoering@theatregerardphilipe.com

| |
|---|
| <p>TOUS LES SOIRS, NAVETTE RETOUR GRATUITE VERS PARIS Porte de Paris – Porte de la Chapelle – Gare du Nord – Châtelet</p> |
|---|

Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis
Centre dramatique national
59, boulevard Jules Guesde
93207 Saint-Denis cedex
RER : ligne D – station Saint-Denis
Métro : ligne 13 – station Saint-Denis Basilique
Tramway : Noisy-le-Sec – Gare de Saint-Denis
Bus : lignes 255, 256, 168
Voiture : par Porte de la Chapelle.
Autoroute A1. Sortie n°2. Saint-Denis centre, Stade de France.

www.theatregerardphilipe.com