

MC2:

CRÉATION GRENOBLE

SAINTE JEANNE DES ABATTOIRS

TEXTE
BERTOLT BRECHT

MISE EN SCÈNE
MARIE LAMACHÈRE

DU 08 AU 18 MARS 2016

dossier réalisé par **Sophie Rigoureux**

contact

Anne Meric, attachée aux relations avec le public

anne.meric@mc2grenoble.fr

+ 33 (0)4 76 00 79 65

DISTRIBUTION

SAINTE JEANNE DES ABBATOIRS

avec

**Clément Bonnefond, Xavier Brossard, Salif Cissé, Émilie Dreyer-Dufer, Baptiste Drouillac,
Michaël Hallouin, Antoine Joly, Gilles Masson, Laurélie Riffault, Makita Samba, Gérald Robert-
Tissot, Anaïs Vaillant, Damien Valero**

scénographie

Delphine Brouard

Images vidéos

Gilbert Guillaumond et Simon Leclère

avec la participation de

Laya Bouaziz, Dominique Gal, Omar Khenfech, Ken Tambu-Milambu, Jocelyne Quarenghi

composition musicale

Iris & Bruno (Iris Lancery et Bruno Capelle)

conseil et montage musical

Renaud Golo

composition des chansons

Clément Bonnefond, Émilie Dreyer-Dufer, Anaïs Vaillant et Damien Valero

création lumière

Franck Besson

régie générale et régie plateau

Thierry Varenne

collaboration dramaturgique

Julien Machillot

documentaliste

Emmanuelle Koenig

photographes

Soraya Hocine et Denise Oliver Fierro

construction du décor

Atelier MC2: Grenoble

costumes

MC2: Grenoble, Frédérique Payot

CRÉATION MARS 2016

co-réalisation et production associée // Interstices et le Théâtre de la Valse - coproductions et accueils en résidence MC2: Grenoble, Le Forum ancienne scène conventionnée de Blanc-Mesnil, Le Cratère scène nationale d'Alès, Scènes croisées de Lozère scène conventionnée – Artistes associés, Théâtre du Beauvaisis – Artistes associés, La Vignette scène conventionnée, université Paul Valéry Montpellier 3

soutiens Drac Languedoc-Roussillon (compagnie conventionnée), Drac Centre (aide à la résidence), région Languedoc-Roussillon (compagnie conventionnée), conseil départemental de Seine-Saint-Denis (résidence), ville de Montpellier, conseil départemental des Bouches-du-Rhône, centre départemental de créations en résidence et le Théâtre d'Arles scène conventionnée, pour les nouvelles écritures, SPEDIDAM, ADAMI.

avec la participation artistique du Jeune Théâtre national (JTN).

remerciements à Olivier Racaud, Michel Laval, Mickaël Pépin et à tous les ouvriers des Abattoirs du Gévaudan, à Marie Guéret, à tous les participants de l'atelier de Drancy-Insertion et à l'association Loisirs Solidarité des Retraités du Blanc-Mesnil.



LA SPEDIDAM est une société de perception et de distribution qui gère les droits des artistes interprètes en matière d'enregistrement, de diffusion et de réutilisation des prestations enregistrées.



L'Adami, société des artistes-interprètes, gère et développe leurs droits en France et dans le monde pour une plus juste rémunération de leur talent. Elle les accompagne également par ses aides financières aux projets artistiques.



SOMMAIRE

L'ÉLABORATION DU THÉÂTRE BRECHTIEN

BIOGRAPHIE 4

LE THÉÂTRE ÉPIQUE... 5

SAINTE JEANNE DES
ABATTOIRS CORRESPOND-ELLE À
CETTE ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE? 6

SAINTE JEANNE DES ABATTOIRS, UNE PIÈCE PARABOLE

RÉSUMÉ 9

LA RÉFÉRENCE HISTORIQUE 9

UNE PARABOLE 12

UN CONTEXTE SOCIOLOGIQUE PRÉCIS

LES ABATTOIRS DE CHICAGO 13

LA CRISE ÉCONOMIQUE 14

POUR UNE MISE EN SCÈNE

MISE EN SCÈNE 17

SCÉNOGRAPHIE 17

L'ÉLABORATION DU THÉÂTRE BRECHTIEN

« Les drames actuels que l'on peut qualifier d'utiles sont ceux qui naissent, me semble-t-il, de l'étonnement de leurs auteurs face aux événements de la vie. L'envie d'y mettre un peu d'ordre, de s'inventer des modèles et de se donner une certaine tradition dans l'aptitude à surmonter les obstacles est à la base de ces drames de notre temps marqué tout entier par l'entrée des hommes dans les grandes villes. »

BERTOLT BRECHT.

BIOGRAPHIE

LES INFLUENCES DÉCISIVES

Né en 1898, Bertolt Brecht publie ses premiers textes en 1914 tout en poursuivant des études de philosophie et de médecine à Augsburg. Il est mobilisé comme infirmier en 1918 et n'oubliera plus la leçon de la guerre : il signe la même année sa première pièce, *Baal*, qui met en scène un anti-héros anarchiste et rimbaldien portant la guerre au cœur des valeurs bourgeoises. Cette œuvre affiche d'emblée la démarche de Brecht, qu'il théorise déjà à la faveur de son activité de critique dramatique : sa volonté est avant tout de provoquer et de détruire la vieille conception du théâtre. Pour cela, Brecht se nourrit dans les années 20 des recherches de tous les grands artistes réformateurs : rejetant violemment le système stanislavskien, il découvre les travaux de Meyerhold, les œuvres de Tairov et de Vakhtangov. De 1924 à 1926, il est engagé comme « dramaturg » au Deutsches Theater de Berlin que dirige Max Reinhardt, se met à étudier Marx et les mécanismes de l'économie. Il intègre ensuite le collectif de dramaturgie à la Piscatorbühne et se forme auprès d'Erwin Piscator qui travaille à une nouvelle conception, didactique, politique, sociologique et révolutionnaire du théâtre. L'influence de Piscator sera fondamentale pour le théâtre brechtien.

En 1923 paraît *Tambours dans la nuit*, pièce dans laquelle Brecht règle ses comptes tant avec le théâtre bourgeois naturaliste qu'avec le théâtre expressionniste. Si ce dernier l'a d'abord attiré par sa dimension anti-naturaliste, notamment à travers l'œuvre de Frank Wedekind, Brecht en vient à le dépasser également car l'humanisme mystique qu'il véhicule, et sa dramaturgie de l'émotion et de la surexpressivité ne lui semblent

pas apporter la réponse adéquate aux misères de son temps. Cette pièce lui vaut le prix Kleist, et est suivie, en 1927, d'*Homme pour homme* et *Dans la jungle des villes* qu'il a écrites en collaboration avec Elisabeth Hauptmann.

L'année suivante, il épouse Hélène Weigel qui sera sa plus grande interprète et lui succèdera après sa mort à la direction du Berliner Ensemble. Il adapte le roman de Gorki, *La Mère*, en collaboration avec Hanns Eisler et Gunther Weisenborn, puis la pièce de Shakespeare, *Mesure pour mesure*, avec Ludwig Berge, qui aboutira à *Têtes rondes et têtes pointues*. C'est dire que Brecht n'hésite nullement à emprunter ses thèmes au répertoire populaire comme aux auteurs qui l'ont marqué, tels Shakespeare, Goethe, Rimbaud, se donnant la liberté d'inverser les données traditionnelles, de compliquer à loisir le jeu des sources et des ré-écritures afin d'enrichir par ces strates successives la compréhension d'un monde lui-même compliqué. Ainsi, la parabole d'Arturo Ui fait-elle référence à trois histoires différentes : celle de Richard III, celle du gangstérisme de Chicago, celle enfin d'Hitler.

Ayant tôt rencontré Karl Valentin, Brecht innove aussi en mélangeant le théâtre et la musique, le texte et les chansons, et en recourant à des formes relevant du cabaret ou à d'autres genres mineurs dédaignés par la grande culture allemande. S'efforçant d'écrire une langue compréhensible par tous, il retrouve les ressources d'un parler simple, exploite les dialectes, mêle les registres, osant ainsi renouer avec une certaine impureté.

LES ANNÉES D'EXIL

Brecht quitte Berlin après l'incendie du Reichstag, tandis que son œuvre est interdite par les nazis. Il parcourt l'Europe et s'installe au Danemark. Le régime nazi le déchoit de sa nationalité allemande en 1935, et c'est cette même année, lors d'un séjour à Moscou, qu'il fait une deuxième rencontre décisive, celle du grand acteur chinois Mei Lanfang. L'art oriental marquera profondément l'esthétique brechtienne, en particulier pour son utilisation scénique des symboles. En 1940, Brecht quitte le Danemark pour la Finlande où il est accueilli par Hella Wuolijoki qui co-écrit *Maître Puntila et son valet Matti*. Margarete Steffin participe de son côté à la rédaction de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* en 1941.

Parvenu aux États-Unis qu'il ne quittera qu'en 1947, Brecht y écrit entre autres *Schweyk dans la deuxième guerre mondiale* et *Le Cercle de craie caucasien*.

C'est donc durant ses années d'exil que Brecht compose ses œuvres majeures, au nombre desquelles figurent aussi *Mère Courage et ses enfants*, *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, *La Vie de Galilée*, et qu'il achève ses écrits théoriques les plus connus (*Petit Organon pour le théâtre*). La théorie du théâtre épique est née, qui repose sur le principe de distanciation.

NAISSANCE DU BERLINER ENSEMBLE

Brecht est de retour à Berlin-Est en octobre 1948 et inaugure en 1949 la création du Berliner Ensemble dans le cadre du Deutsches Theater, avec sa pièce *Maître Puntila et son valet Matti*. Le Berliner Ensemble s'installe en 1954 au Theater am Schiffbauerdamm qui vient de lui être attribué. Brecht y forme les comédiens qui encore aujourd'hui perpétuent la tradition de ce jeu distancé qui repose sur une technique physique et vocale remarquable. Cette tradition persiste notamment dans l'école d'art dramatique d'Ernst Busch, un grand acteur de la troupe de Brecht. Hélène Weigel, quant à elle, est la comédienne qui a porté à son plus haut point cette sorte de diction que l'on peut qualifier d'épique, même si la terminologie comme la pensée brechtiennes ont beaucoup évolué du vivant même de l'auteur, au point que Benno Besson, assistant de Brecht de 49 à 56, peut témoigner ne l'avoir jamais entendu prononcer le mot de distanciation au cours des répétitions qu'il dirigeait, et s'être entendu confier par le maître qu'il n'y avait pas une seule représentation du Berliner Ensemble qui puisse être qualifiée d'épique¹ !

¹ *Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*, textes de C. Meyer-Plantureux et Benno Besson, Marval et Arte Éditions, 1995, pp. 27 et 29. Source : EnScènes – le spectacle vivant en vidéo – INA.

LE THÉÂTRE ÉPIQUE OU DIALECTIQUE (TERME ADOPTÉ PAR BRECHT SUR LA FIN DE SA CARRIÈRE)

Pensé en réaction à d'autres formes de théâtre populaire, dont le théâtre naturaliste initié par Stanislavski ou Strindberg, le théâtre selon Brecht refuse le manque de profondeur et l'émotion exacerbée du mélodrame. Il s'agit d'interpeller l'auditoire et de l'absorber dans le monde fictif créé par le spectacle, tout en l'obligeant à réfléchir à la réalité représentée. Le théâtre épique doit donc être d'une forme narrative et provoquer une activité du spectateur, le conduire à se former des opinions, et à les confronter au spectacle présenté. L'imitation et l'identification sont à éviter. Brecht demande aussi de la part des acteurs une réflexion constante. L'acteur ne doit pas, comme dans la pratique théâtrale usuelle, s'identifier au rôle, mais au contraire illustrer ce rôle et ses actions, et en même temps les évaluer. Brecht suit là la prémisse de Karl Marx selon laquelle l'être social détermine la conscience. Une méthode essentielle du théâtre épique est la distanciation : le déroulement linéaire du spectacle est interrompu par des commentaires narrés ou des chansons, de façon à permettre au spectateur d'établir une distance à la pièce et aux acteurs. Le décor et les costumes peuvent aussi contribuer à renforcer cette distance.

En tant que marxiste, Brecht entend ses pièces comme des « instruments d'instruction, au sens de la pratique sociale révolutionnaire ». Pour pouvoir instruire, il faut déclencher le processus de réflexion. À cet effet, le spectateur doit prendre conscience du caractère illusoire du théâtre, et ne doit pas, contrairement à ce que demande la catharsis aristotélicienne, être prisonnier de l'action, avoir pitié des protagonistes, ressentir les événements comme un destin individuel et les accepter comme tels. Au contraire, le spectateur doit voir la représentation comme une parabole des rapports sociaux généraux et se demander comment les injustices présentées

Piste pédagogique

Pour comprendre cette théorie du théâtre, on peut montrer quelques extraits de pièces jouées en français sur le site suivant :

<http://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0010/le-theatre-brechtien-et-son-heritage.html>

pourraient être modifiées. La théorie théâtrale de Brecht est une théorie politique. Les extraits de *L'Opéra de quat'sous* (composé avec Kurt Weill en 1928) ou de *Maître Puntila et son valet Matti* sont à cet égard assez significatifs : les choix de mise en scène ne sont pas nécessairement de « faire réaliste », mais d'inviter le spectateur à une véritable démarche réflexive sur ce qui se joue devant lui. Par exemple, les « accès » de Maître Puntila, grand propriétaire terrien, sont des moments de sobriété et c'est dans ces moments de sobriété qu'il se montre un féroce misanthrope alors qu'en temps ordinaire, lorsqu'il est ivre, il est un parfait philanthrope. De cette contradiction naît une inversion des rapports entre le maître et le valet : il s'agit de réfléchir alors à la place de l'homme dans la société de la seconde moitié du XX^e siècle.

Piste pédagogique

Pour en savoir plus sur la différence entre le théâtre classique et le théâtre brechtien, on peut également lire l'article de Sylvain Diaz dans la revue Agôn :

<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1130>

SAINTE JEANNE DES ABATTOIRS CORRESPOND-ELLE À CETTE ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE ?

On retrouve dans la pièce certains des éléments qui fondent le théâtre épique : le monde évoqué est un monde social ancré dans la réalité, le monde des abattoirs de Chicago où ont été créées les premières chaînes de production. L'héroïne subit une évolution grâce à sa confrontation avec la réalité sociale des ouvriers des abattoirs. Pas de structure liée à un affrontement ou un conflit, mais une lente évolution au fil des confrontations de l'héroïne, c'est pourquoi il y a trois scènes appelées « Descente aux enfers » dans les didascalies. Ces scènes permettent la prise de conscience progressive de Jeanne sur le monde ouvrier, et cette prise de conscience sera aussi celle du spectateur.

De même, on trouve peu de conflits de personne à personne, mais des groupes sociaux sont représentés comme des entités unies qui s'opposent ou s'allient. C'est donc plus la photographie d'un monde et de son fonctionnement, que la description d'individus qui se heurtent, que donne à voir la pièce.

Pour donner une certaine fluidité au mouvement de la pièce, on n'a plus non plus de découpage en actes et scènes mais des tableaux évolutifs selon les lieux représentés. Ainsi le neuvième tableau va se découper en 10 lieux possibles, tous à proximité les uns des autres car près des abattoirs, mais ces lieux seront aussi symboliques des classes sociales qui y sont installées : il y a le bureau des syndicalistes, le local des ouvriers, la bourse au bétail, une rue, etc. L'impression de réalité est donc donnée par une sorte de simultanéité des actions dans les différents lieux.

Enfin, le texte se veut poétique et présente un rythme et une diction particuliers. Les dialogues sont entrecoupés de chants collectifs attribués principalement aux ouvriers, qui sont présentés comme une reprise du chœur antique de la tragédie grecque, ou aux Chapeaux noirs qui chantent psaumes et prières. Par exemple, le tableau 2 commence avec le chœur des ouvriers qui décrit son travail et sa situation ; à un autre moment, dans ce tableau, ce sont les Chapeaux noirs qui chantent en se présentant comme des consolateurs des misères du monde ouvrier.

Exemple de chant choral extrait du tableau 2, qui présente les ouvriers et les Chapeaux noirs, après que les magnats de la viande ont été introduits dans le tableau 1.

L'effondrement des grandes usines à viande. Devant les conserveries Lennox.

LES OUVRIERS.

Nous sommes soixante-dix mille ouvriers
Dans les conserveries de Lennox & Cie
Et nous ne pouvons vivre un jour de plus
Avec des salaires aussi réduits.
Hier, ils ont encore baissé
Sans que rien n'ait été annoncé,
Et aujourd'hui à nouveau
On peut lire sur leur panneau :
« Ceux qui ne sont pas satisfaits
De nos salaires, peuvent partir. »
Partons tous ensemble,
On les emmerde eux et leur salaire
Qui se réduit de jour en jour.

Silence.

Ça fait longtemps
Que ce travail nous dégoûte,
Cette usine est un enfer,
Et seules les terribles misères
Dans la froideur de Chicago
Nous retenaient dans ces entrepôts.
Mais maintenant on ne peut plus,
Pour douze heures de travail,
Acheter du pain rassis
Ni même un pantalon.
Autant partir d'ici
Et crever tout de suite !

Silence.

Pour qui nous prennent-ils ?
Croient-ils qu'on va rester
Là comme des bœufs,
Prêts à tout supporter,
On n'est pas leurs bouffons.
Plutôt crever ! Partons !

Silence.

Il doit bien être déjà six heures ?
Pourquoi vous n'ouvrez pas,
Infâmes écorcheurs ?
Bouchers, ouvrez !
Ils frappent.
Peut-être qu'ils nous ont oubliés ?

Rires.

Ouvrez ! Nous voulons entrer

Dans votre saloperie
De boîte à tambouille
Pour faire bouillir
Votre saloperie de viande
Réservée à ceux
Qui ont les moyens
De s'en payer.

Silence.

Au minimum nous exigeons
L'ancien salaire
Qui est déjà une misère.
Au minimum
La journée de dix heures
Et au minimum...

À la lecture de cet extrait, on voit que l'écriture est tout à fait spécifique et qu'il s'agit bien d'un lamento qui reprend finalement les fonctions des anciens chœurs antiques. On sent la révolte qui gronde et qui finira par éclater, malgré les appels au calme des Chapeaux noirs. Les ouvriers représentent un groupe soudé, une entité et une force sociales ; c'est cet aspect qui leur permettra d'entamer la lutte contre les grands industriels de la viande.



© Soraya Hocine

SAINTE JEANNE DES ABATTOIRS, UNE PIÈCE PARABOLE

RÉSUMÉ

Pierpont Mauler, roi de la viande et magnat de la conserve, veut se débarrasser de ses concurrents en les entraînant à la faillite, ce qui a pour effet d'accroître le chômage des ouvriers des abattoirs. Membre des « Chapeaux noirs » (sorte d'Armée du Salut), Jeanne Dark croit à la pitié. Devant les portes des usines et face aux ouvriers au chômage qui crient leur colère et leur dénue-ment, elle discourt sur l'élévation spirituelle et l'espoir d'une vie meilleure, dans l'au-delà. Pour soulager concrètement la misère des travailleurs de Chicago, elle entend faire appel aux bons sentiments du roi de la viande et convaincre Pierpont Mauler de réembaucher. D'échec en échec, Jeanne se rend compte que l'Armée du Salut des Chapeaux noirs, en désamorçant la colère des ouvriers par des consolations d'ordre uniquement spirituel, se fait la complice des industriels. Elle rend son chapeau, quitte l'organisation religieuse et, du même coup, perd son emploi.

Tandis que la ville de Chicago est au bord de la grève générale, Jeanne cherche à employer son énergie et ses talents d'oratrice au service de la cause des chômeurs. Un message lui est confié par des grévistes, qu'elle doit transmettre. Ce message est censé relayer l'information d'une grève générale de toutes les usines de Chicago. La police commence à tirer sur les manifestants, la neige tombe sur les rues de la ville et les doutes assaillent Jeanne Dark : la situation est violente, elle appelle à une résistance violente, mais la violence n'est-elle pas mauvaise en soi ? Incapable de renoncer dans la lutte à une part « d'innocence », elle déserte. La grève est réprimée, les meneurs arrêtés. Mauler, quant à lui triomphe : il a monopolisé le marché. Jeanne, à l'agonie, dans une dernière prise de conscience, affirme que « la violence est l'unique recours quand règne la violence ». Bouchers, fabricants de conserves et chœurs des Chapeaux noirs s'appliquent à étouffer ses ultimes harangues sous des chants liturgiques et la canonisent en martyre au service de Dieu et du Capital. Au même moment, des haut-parleurs diffusent l'information d'une crise économique majeure et mondiale.

LA RÉFÉRENCE HISTORIQUE

Jeanne Dark porte un nom qui fait penser évidemment à Jeanne d'Arc, la Pucelle d'Orléans. Née en 1412 à Domrémy, cette jeune fille d'origine paysanne affirme à l'âge de dix-sept ans, avoir reçu une injonction divine : délivrer la France de l'occupation anglaise. Elle parvient à rencontrer le roi Charles VII, conduit les troupes françaises à la victoire, puis capturée et livrée aux anglais, elle est brûlée vive en 1431 à Rouen, après un procès en hérésie. Le mysticisme étrange de Jeanne d'Arc se retrouve chez l'héroïne de Brecht. Elle appartient au groupe des Chapeaux noirs (qui représente l'Armée du Salut) et prononce souvent des discours empreints de religiosité, mais efficaces. Elle veut savoir, c'est-à-dire faire la lumière sur les causes des souffrances endurées par les ouvriers. Elle a des visions et des rêves qui l'obligent à se confronter à la réalité, cette réalité représentant l'épreuve de la descente aux enfers : elle affronte donc l'ombre du monde. Comme Jeanne d'Arc réussissant à approcher Charles VII, le roi de France, Jeanne Dark rencontre Pierpont Mauler, le roi de la viande. Elle le convainc temporairement de changer ses méthodes, mais face à la révolte des ouvriers réprimée dans le sang, il triomphera. Jeanne est partagée entre son idéalisme et son désir d'action, elle hésite trop longtemps à recourir à la violence et sera sacrifiée. Elle incarne une figure de la pureté et de l'idéalisme puisque sa recherche de la vérité ira jusqu'à lui faire accepter la déchéance et l'extrême pauvreté.

Le rêve de Jeanne :

Troisième descente de Jeanne dans les bas-fonds. Neige
Près des abattoirs. Jeanne. Avec elle : Gloom et Madame Luckerniddle.

JEANNE

Écoutez ce qu'une nuit j'ai rêvé,
Il y a sept jours de cela :
C'était un champ pas très grand
Trop petit même pour l'ombre d'un arbuste,
Encaissé entre de gigantesques maisons,
Et j'ai vu une mare de gens, je ne sais combien,
Plus nombreux en tout cas que tous les moineaux
Qui auraient pu tenir dans un endroit aussi réduit,
D'une masse si dense que le champ
S'arrondissait et se soulevait au milieu,
Et cette masse se mettait à déborder
Se retenant un instant,
Mouvement agité de pulsations ;
Puis il y eut un mot lancé de je ne sais où,
Je ne sais ce qu'il disait,
Et cette masse se mit alors à s'écouler.
Et je vis des cortèges, des rues,
Certaines m'étaient connues,
Chicago ! Vous !
Je vous voyais avancer et je me voyais aussi.
Je me voyais marcher devant, en silence
Démarche guerrière, front ensanglanté,
Lançant des mots aux accents belliqueux
Dans une langue que je ne connaissais pas,
Tandis que de nombreux cortèges envahissaient les rues.
Et moi j'étais devant, multiple,
En tête des nombreux cortèges :
Jeune et vieille, sanglotant et jurant,
Enfin hors de moi ! La vertu et l'effroi !
Changeant tout ce que mon pied touchait
Provoquant d'innombrables destructions,
Influençant de façon visible le cours des planètes
Mais modifiant aussi profondément l'aspect
Des rues familières, celles que nous connaissions.
Le cortège avançait et moi avec,
Protégés par la neige des assauts ennemis
Rendus transparents par la faim,
N'offrant aucune cible,
Inaccessibles parce que nulle part chez nous,
Inaccessibles au moindre tourment
Car habitués à tous. Ainsi avançait le cortège,
Quittant cette place intenable, pour la changer
Contre n'importe quelle autre.
Voilà ce que j'ai rêvé !
Aujourd'hui j'en comprends le sens.
Avant l'aube, nous partirons de ces abattoirs
Pour aller dans la ville de Chicago
Aux premières lueurs du jour
Montrer toute l'ampleur de notre misère
Sur la place publique,
Apostrophant tout ce qui a visage humain.
Ce qui adviendra ensuite, je n'en sais rien.

Jeanne a rompu avec les Chapeaux noirs car elle a chassé les industriels de la viande de leur local. Elle est à la rue, a de nouveau rencontré Pierpont Mauler et refusé l'argent qu'il lui offrait car elle veut qu'il aide les ouvriers, pas seulement elle. Dans ce rêve, Jeanne exprime son désir de participer à la lutte des ouvriers pour leur émancipation et l'amélioration de leurs conditions de travail. Elle le raconte à deux personnages issus du monde ouvrier qui ne semblent pas prendre conscience de l'importance de la lutte ouvrière, mais qui finiront par être plus efficaces que Jeanne elle-même. Le texte pourrait être rapproché du destin même de Jeanne d'Arc.



© Soraya Hocine

UNE PARABOLE

La parabole est une figure de rhétorique qui consiste en un court récit qui utilise des événements du quotidien pour illustrer un enseignement, une morale ou une doctrine. Cela peut aussi être un récit allégorique qui permet de dispenser un enseignement moral ou religieux. Cette pièce de Brecht se présente davantage comme une « parabole » que comme une pièce « didactique » ou une « chronique ». Point d'enseignement religieux ici, Brecht est marxiste. On trouve cependant des références à des faits relatés dans la Bible ; par exemple, lorsque les Chapeaux noirs comptent leur argent car ils craignent d'être chassés de leur local pour loyer impayé, on lit la didascalie : *Les marchands chassés du temple*. Il s'agit plus pour Brecht de dénoncer la collusion entre les religieux et les grands patrons du reste, que de donner une leçon religieuse. Cela dit, il y a bien une réflexion sur la religion et son rôle social dans la pièce.

La pièce peut également être lue comme une « fable morale » dans le sens où l'histoire utilise les événements pour illustrer un cheminement et une vérité. Elle offre à la compréhension un fait qui doit servir à la démonstration d'une vérité d'un autre ordre que ce fait lui-même, avec laquelle elle a une relation à saisir. Elle montre que l'accès au monde des vérités doit se faire par une voie politique, après avoir perdu ses illusions. Elle demande donc, dans la réception, un effort subjectif, un mouvement, une participation, avec en tête la certitude qu'il y a bien une vérité « à saisir », quelque chose à « relier ». L'écoute passive et le constat aporétique demandent à être dépassés. Ceci peut orienter la lecture d'une pièce dont l'ambiguïté et la fin, très noire, perdent parfois les commentateurs.



© Soraya Hocine

UN CONTEXTE SOCIOLOGIQUE PRÉCIS

Bertolt Brecht a écrit *Sainte Jeanne des abattoirs* en 1930. L'Europe subissait de plein fouet les conséquences d'une crise économique. Le fascisme était déjà en place en Italie. En Allemagne, Hitler venait de faire plus de 18 % des voix aux élections. Exilé aux États Unis, Brecht situe sa pièce dans les abattoirs de Chicago où travaillent plus de cent mille ouvriers.

LES ABATTOIRS DE CHICAGO

Union Stock Yard & Transit Co., ou « The Yards », était le nom du quartier des abattoirs de Chicago ouverts en 1865. Aménagés sur un ancien terrain marécageux par des compagnies de chemin de fer, il se trouve dans le secteur communautaire de New City et fonctionna pendant 106 ans.

Avant la construction des Yards, les propriétaires de tavernes mettaient à disposition de leurs clients des pâtures pour les troupeaux en attente d'être vendus. En 1848, avec le développement du rail, on trouve des petits enclos éparpillés le long des voies ferrées. Plusieurs facteurs vont provoquer le regroupement de ces enclos : l'expansion du réseau ferroviaire vers l'ouest est à l'origine du fort développement commercial de Chicago, la ville devenant un pivot crucial entre l'Est et l'Ouest ; le blocage du Mississippi pendant la guerre civile qui empêchera le transport nord-sud des marchandises, et enfin l'arrivée massive de bétail et de grossistes en viandes à Chicago.

En 1864, pour regrouper les opérations, un consortium de neuf compagnies de chemins de fer fait l'acquisition d'1,3 km de terrains marécageux au sud de la ville pour 100 000 dollars. Les Union Stock Yards (littéralement les « parcs à bestiaux de l'union ») y seront construits et seront inaugurés le jour de Noël 1865. Les parcs sont connectés aux lignes principales de la ville par 24 km de voies. Bientôt, le site d'1,52 km² comprend 2 300 enclos pour le bétail, des hôtels, saloons, restaurants, et des bureaux pour les marchands et courtiers.

Sous la direction de Timothy Blackstone, un des fondateurs et premier président de la Union Stock Yards and Transit Company, les Yards connaissent une croissance énorme, traitant 2 millions de têtes de bétail par an dès 1870.

Entre 1865 et 1900, c'est environ 400 millions d'animaux qui seront abattus sur le site.

En 1890, plus de 25 000 hommes, femmes, et enfants y sont employés, traitant 14 millions d'animaux par an. Les deux plus grandes entreprises réalisent alors un chiffre d'affaires annuel de 200 millions de dollars.

En 1900, 82 % de la viande consommée aux États-Unis y est produite. Le site s'étale alors sur 1,92 km² et comprend 80 km de routes et 210 km de voies ferrées dans son périmètre.

En 1921, 40 000 personnes travaillent sur le site, deux mille de ceux-ci travaillent directement pour l'Union Stock Yard & Transit Co., le reste travaillant pour les abattoirs, les usines de conditionnement, les grossistes.

À leur apogée, les Yards s'étendront sur 3 km² et 2 000 m³ d'eau seront pompés par jour de la Chicago River pour subvenir aux besoins. Le site rejette tellement de déchets au sud de la rivière qu'on surnomme cette partie « Bubbly Creek » (la « crique pétillante ») à cause des gaz provoqués par la décomposition du sang et des matières fécales. En 1900, la ville inversa définitivement le cours de la rivière pour éviter que la pollution ne se propage au Lac Michigan et contamine l'approvisionnement en eau potable de Chicago. Au milieu du XX^e siècle, l'industrie commença à se décentraliser et l'activité diminua, les derniers enclos et abattoir furent fermés en 1971. Aujourd'hui, un parc industriel occupe le site.

La création de la chaîne d'assemblage est imputée à Ford en 1913, à Detroit, pour augmenter la productivité de ses usines automobiles. Il semble pourtant que les abattoirs de Chicago auraient créé bien avant Ford ce procédé.

Piste pédagogique

On peut lire le document suivant qui explique le processus d'abattage à Chicago :

<http://www.annales.org/gc/2003/gc73/peau-celle75-88.pdf>

Piste pédagogique

On peut montrer des images de ces chaînes d'abattoirs sur le site suivant :

https://www.google.fr/search?q=abattoirs+d+chicago&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjmhNf7mJ3KAhUTyBoKHTc5B_MQsAQIjw&biw=1210&bih=888

LA CRISE ÉCONOMIQUE

LE MONDE DE LA VIANDE

Dans ce monde de l'industrie agro-alimentaire tous les tenants de la chaîne de production sont représentés dans la pièce : le grand patron, Pierpont Mauler, les courtiers à travers le personnage de Slift, les industriels de la viande (Graham, Criddle, Meyers, Lennox), les fabricants de conserve, les spéculateurs, etc. Tout ce petit monde s'agite, s'inquiète et cherche surtout à faire le plus de profits possibles. On comprend dès la première scène que Mauler, en accord avec ses associés new-yorkais, va faire chuter les prix de la viande en se retirant, sous prétexte qu'il n'a pas supporté les couinements d'un animal qu'on abattait. Il s'agit en réalité de réorganiser la filière à coups de magouilles, de délits d'initiés et autres OPA, et certains en sortiront enrichis, on le devine très vite. Brecht décrit un monde violent et brutal, infernal au sens propre avec la présence du sang des bêtes ou de celui des ouvriers blessés par les machines de dépeçage.

Piste pédagogique

Pour montrer à quel point le sujet a des résonances avec l'actualité, on pourra faire travailler les élèves sur les dernières crises de l'agro-alimentaire, de la « vache folle » à « l'affaire Spanghero ».



© Denise Oliver-Ferro

Piste pédagogique

De même, le film *Margin Call* (*Marge de manœuvre*) écrit et réalisé par J. C. Chandor en 2011 illustre parfaitement les mécanismes de spéculation qui ont mené à la crise financière de 2008. Le cynisme que l'on voit à la fin de la pièce de Brecht, puisque finalement celui qui s'en sort le mieux est Mauler, se retrouve à la fin du film où le grand patron de la banque à l'origine d'une faillite mondiale dit qu'eux-mêmes, les banquiers, seront toujours ceux qui s'en sortiront. Le parallèle est assez saisissant.

LE MONDE OUVRIER

Face au groupe des patrons de la viande, et à Jeanne Dark, il y a un troisième groupe, le monde ouvrier. Il apporte un autre regard sur le travail aux abattoirs et sur ses conditions de vie.

Le cadre référentiel et théorique de la pièce est effectivement celui du marxisme. Face à la violence de l'exploitation capitaliste et du système étatique, le prolétariat se constitue, « dans la lutte », violente, comme classe révolutionnaire. Le modèle est celui de la guerre, du face à face, de l'antagonisme. La révolution, l'insurrection, la grève générale sont pensées comme les moments et lieux modèles de la subjectivation politique. La question est de savoir si ce cadre théorique a toujours consistance aujourd'hui, et donc si la pièce de Brecht, d'une manière ou d'une autre nous donne matière à penser la politique, aujourd'hui.

Sainte Jeanne des abattoirs est une pièce où la parole du chœur des ouvriers est d'affirmer ou prévenir que « rien ne se fait sans violence et sans votre action ». Une grève générale éclate, pilotée par les « dirigeants ouvriers ». D'un côté, Jeanne, qui se sent incapable d'une action « violente » et qui peine à s'inscrire dans une action collective, se retrouve à faire face aux conséquences de son renoncement : elle meurt déchirée par sa conscience malheureuse, hurlant ses regrets, ses remords, et sa haine de l'état du monde, sans pour autant avoir réussi à en changer ni la face ni le cours. D'un autre côté, la grève insurrectionnelle des ouvriers est réprimée dans le sang. La police tire sur les grévistes et les militants sont emprisonnés. L'échec est sévère.

Dans le Manifeste du parti communiste, Marx et Engels définissent, en 1847, les ouvriers et le prolétariat de trois manières :

1^{re} définition : l'ouvrier est le travailleur, celui « sans capital »

- Le prolétariat est la classe des « ouvriers modernes », ceux « qui ne vivent qu'en trouvant du travail, et qui n'en trouvent que si le travail accroît le capital »... « la classe des travailleurs modernes qui, n'ayant aucun moyen de production, sont obligés de vendre leur travail pour pouvoir vivre »...
- L'ouvrier « qui se vend au jour le jour » est « une marchandise », le travailleur « un simple accessoire de la machine », et les masses d'ouvriers des « soldats de l'industrie »... L'ouvrier qui subit l'exploitation du fabricant est aussi la « proie » du propriétaire, du boutiquier, de l'usurier...

2^e définition : les ouvriers sont pris dans l'histoire de la lutte des classes sociales, qui se simplifie à l'époque industrielle, dans l'affrontement de « deux camps ennemis »

- En opposition fondamentale avec la bourgeoisie (« c'est-à-dire le capital »), « les ouvriers modernes, les prolétaires » sont originaires de ses productions. Mais ce sont aussi les hommes qui manieront les armes qui la tueront... « sa lutte contre la bourgeoisie commence avec son existence même »...

- Le prolétariat « seul est une classe vraiment révolutionnaire » pour la raison que « toutes les classes qui, dans le passé, se sont emparées du pouvoir, cherchaient à consolider leur situation acquise en soumettant la société aux conditions qui assuraient leur revenu. »

3^e définition : les ouvriers sont porteurs de principes d'universalité. Cette définition se déduit de deux façons :

a – les ouvriers sont porteurs d'universel parce qu'ils sont d'une certaine manière « sans qualité »

- Les prolétaires ne peuvent s'emparer des forces productives sociales qu'en abolissant le mode d'appropriation qui leur est particulier, et par suite tout mode d'appropriation en vigueur jusqu'à nos jours. Les prolétaires n'ont rien à sauver qui leur appartienne : ils ont à détruire toutes garanties privées, toutes sécurités privées antérieures. »
- Le « prolétariat » se recrute dans toutes les couches de la population » paupérisée par la marche du capitalisme
- « Les ouvriers n'ont pas de patrie »
- Il n'a rien qui lui appartienne

b – Les ouvriers font de « défauts » des vertus au sens où leur absence de qualité les rend créateurs et vecteurs de pensées nouvelles, la négation peut se retourner en affirmation... Comme « on ne peut leur ôter ce qu'ils n'ont pas » :

- Les « sans distinction d'âge et de sexe » peuvent refonder les principes de l'égalité.
- Les « sans-patrie » peuvent formuler la nécessité d'une mise en perspective « internationale » des situations locales.
- Les « sans propriété » peuvent affirmer la nécessité du « communisme » comme nouvelle manière de « s'approprier les produits sociaux »
- Le « sans profit » de l'ancienne société peut désirer à sa place le « surgissement d'une association où le libre développement de chacun est la condition du libre développement de tous »

La figure de « l'ouvrier » a toujours été prise dans des modèles de représentation particuliers : « le prolétariat » représenté politiquement par « le Parti », « l'État socialiste », etc. Ces modèles classiques ont leurs illustrations dans la pièce.

Source : dossier de production de la compagnie Interstices



© Soraya Hocine

POUR UNE MISE EN SCÈNE

MISE EN SCÈNE : PRINCIPE DIRECTEUR

L'univers de la pièce est chargé d'images qui évoquent tout à la fois un tableau de Goya, une vision dantesque de l'enfer sur terre, un film baroque de Peter Greenaway. Je pense que la mise en scène devra donc s'attacher à mettre en valeur la dimension de conte que revêt cette pièce. Mais la mise en scène devra aussi construire la mise à distance d'une vision du monde du travail et d'un discours sur la « réalité » de la vie des ouvriers perçue uniquement comme « existence souffrante ». Cette vision et ce discours, que partagent Jeanne, Snyder, autant que Mauler, restent une mise en forme pensable du réel sous le registre de l'impuissance ou du conservatisme. Marx reproche à ceux qui exercent cette forme de critique de ne servir qu'un seul discours celui d'un « évangélisme social ». La mise en scène pourrait aussi questionner les modèles religieux de l'esthétique « baroque » avec laquelle le monde capitaliste, par un discours ambigu sur la « réalité », se met en scène lui-même comme horizon indépassable. Le symbole de cette autofiction étant « le discours de Pierpont Mauler sur l'absolue nécessité du capitalisme et de la religion » dans lequel il se représente sous les traits d'un Hamlet dont l'enjeu serait « d'être ou ne pas être », ou sous les traits d'un comédien qui sait « mentir vrai ». La perspective critique, dont la mise en scène se fera l'outil, devrait ainsi signaler les biais par lesquels, encore aujourd'hui, ce discours prend l'apparence d'un discours de vérité par ses effets tautologiques, et comment la religion et ses effets englobants de méta-logique, encore aujourd'hui, peut apparaître à certains comme la seule voie de dégagement de cet horizon bouché par une infinité de mises en abyme. Pour l'équipe artistique comme pour le public, du moins j'en ai le souhait, la pièce serait alors l'outil d'une méditation sur la notion de vérité et l'instrument d'une réflexion et d'une expérimentation sur le sens de l'action politique.

Pour accéder à cette dimension « méditative », je travaillerai avec les acteurs à mettre en valeur la dimension poétique du texte de Brecht en tenant à distance ses aspects réalistes. Les longs monologues des protagonistes et la scansion rythmée de la langue des chœurs et de certains dialogues devraient nous aider à toucher cette dimension.

SCÉNOGRAPHIE : PROJET

J'envisage un dispositif fait de rideaux et voiles successifs. Autant de tableaux / autant de voiles d'illusions contre lesquels Jeanne vient jouer son martyre comme dans un mystère du Moyen-Âge transposé à l'ère de l'écran et de l'image filmée. Ces rideaux, ces voiles pourraient disparaître selon divers dispositifs techniques liés à de la machinerie de plateau (voiles déchirés, voiles envolés, voiles tombés, roulés, aspirés, superposés...). Ils pourraient servir d'écrans de projection vidéo pour figurer divers décors à partir d'images documentaires (abattoirs, usines). Pourraient aussi y être projetés les rêves et visions de Jeanne. Les images, par le biais d'archives, pourraient créer une mise en perspective historique. Ces rideaux permettraient aussi de traiter certains mouvements de groupes et divers chœurs, ainsi que de faire jouer par des projections vidéos les flux continus d'informations qui ponctuent la pièce (via les annonces des crieurs de journaux) comme les informations sur les flux boursiers. Le travail de la scénographie demande donc un temps conséquent de réalisation vidéo et de montage, et une dramaturgie des images.

Marie Lamachère



© Denise Oliver-Ferro

ANNEXES

ÉQUIPE ARTISTIQUE

FRANCK BESSON

Formé aux techniques d'éclairage du spectacle vivant à l'Institut Supérieur des Techniques du Spectacle d'Avignon, il tourne en France et à l'étranger avec des metteurs en scène reconnus : George Lavaudant, Josef Nadj et Philippe Genty. Très vite, il pratique l'accompagnement artistique à travers la régie générale de production (avec Jean Lambert-wild de 1998 à 2005), et à travers la création des lumières et la régie générale, notamment avec Bruno Meyssat (depuis 1995) et Delphine Gaud (depuis 1996).

Actuellement, il crée régulièrement les lumières des spectacles des artistes : Bruno Meyssat (Théâtres du Shaman), Nicolas Sallens (Théâtre Inutile), Marie-Anne Michel (Carpe Diem) et Delphine Gaud (La Trisande). Parallèlement, il assure la régie générale, en création et en tournée, de productions théâtrales et chorégraphiques. Depuis 1997, il collabore plus particulièrement avec la chorégraphe Delphine Gaud, au sein de La Trisande, compagnie de Danse Contemporaine qu'ils ont fondée ensemble. En 2005, ils ouvrent un lieu, Les Ailes de Bernard, studio de danse consacré à la recherche et à la pédagogie. Dans ce cadre, il rencontre Andrew de Lotbinière Harwood et Chris Aiken, qu'il accompagne en lumières lors de spectacles de composition instantanée.

CLEMENT BONNEFOND

Au cours de sa formation de luthier, il rencontre Clément Gleyze qui lui propose de découvrir le collectif du C.A.C.A (Collectif d'Actions Carnavalesques Ambulant) pour une réunion de préparation carnavalesque. C'est ainsi qu'il fit la rencontre de Damien Valéro, Anaïs Vaillant ainsi que tout le collectif constitué pour une bonne partie du groupe Grail'Oli, groupe de musique carnavalesque en grande partie occitane et très influencé par le Brésil. Il apprend les percussions brésiliennes. Il apprend la batterie au JAM à Montpellier. Il participe avec Damien Valéro à un projet de création collective autour de la pièce de Sean O'Casey : *Les Tambours du Père Ned*. Il rencontre alors de nouveaux artistes dont Émilie Dreyer-Dufer. Il s'inscrit en musicologie à la faculté Paul Valéry, et participe au projet *Sous l'Étoile*, mis en scène par Emilie Dreyer-Dufer. Il apprend également le violon traditionnel en 2013 en rencontrant la bande de violons cévenols la Col'Ophane, participe au projet de chants polyphoniques occitans *Les Barrutlaires*.

Passionné des musiques écrites occidentales (qu'il découvre à la faculté), il s'inscrit en 2013 au CRR de Montpellier en Orgue, Écriture, initiation à la direction de chœurs et chant choral. Il joue le rôle de Marko dans *Barbelo*, à propos de chiens et d'enfants de Biljana Srbljanovic mis en scène par Audrey Hoyuelos (membre des tambours du Père Ned). Aujourd'hui, Clément Bonnefond continue l'orgue, le chant choral avec l'Ensemble vocal du conservatoire, l'ensemble vocal Batera au répertoire du XX^e et XXI^e, l'écriture, l'analyse et la direction d'orchestre.

DELPHINE BROUARD

Après une formation de comédienne (auprès de Françoise Kanel) et des études d'art plastiques (diplôme de Créateur en communication et environnement publicitaire – Paris 1992), Delphine Brouard a travaillé auprès des peintres et scénographes Lucio Fanti, Roberto Platé, Titina Maselli, Jacques Gabel, Nicki Rieti, du plasticien Claude Lévêque, au théâtre et à l'opéra (Théâtre du Rond-point des Champs-Élysées, Théâtre de Gennevilliers, Théâtre de la Madeleine, Théâtre Antoine, MC 93 Bobigny, Quartz de Brest, Chorégie d'Orange, Opéra de Gand, de Lyon, de Marseille, la Scala, Marinsky, Opéra de Zagreb, Opéra Bastille). Depuis 1991, elle signe ses propres créations comme scénographe et costumière : dans des mises en scène de Olivier Coulon Jablonka, Guillaume Clayssen, Régis Hébette, Clément Hervieux Léger, Galin Stoev, Guy-Pierre Couleau, Gérard Desarthe. Au Conservatoire national d'art dramatique, elle travaille avec Mario Gonzales, Daniel Mesguich, Joël Jouanneau, Gérard Desarthe, Michel Fau, Laurent Natrella. En créant la scénographie de *Sainte Jeanne des Abattoirs* elle concrétise une rencontre avec Marie Lamarchère.

XAVIER BROSSARD

Après des études en langues étrangères, il suit les ateliers de théâtre à l'Actors Centre à Londres. En France c'est avec Yann-Joël Collin qu'il joue principalement (*Henry IV*, *Violences Reconstitution*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *La Mouette*). Il se tourne aussi vers la danse avec le chorégraphe Fabrice Ramalingom (*Touché*). Retenu pour l'École des maîtres en Italie il joue pour le metteur en scène lituanien Eimuntas Nekrosius. Il intervient régulièrement pour des

performances avec le plasticien Benjamin Sabatier (IBK), Nicolas Darrot ou encore Julien Bismuth. Au cinéma il a pu jouer entre autres pour Luc Besson dans *Malavita* tourné en anglais, dans le premier film de Nael Marandin *La Marcheuse* ainsi que pour le film de Christian Carion *En mai fais ce qu'il te plaît* à nouveau en anglais. Auteur de la performance *Top Management*, une réflexion sur le langage fait d'anglicismes, une performance jouée entre autres au festival Zoofest à Montréal, elle sera ensuite transposée à la radio pour France Culture sous le titre *6 minutes montre en main*.

SALIF CISSE

Commence le théâtre en 2011 lors d'un atelier théâtre au Lycée Jacques Brel de la Courneuve. Il entre en 2013 au conservatoire du 1^{er} arrondissement et intègre la Troupe Babel en 2014, composée d'anciens élèves de l'atelier théâtre et joue dans la création *Erre eux Erre*. En 2015, il joue dans *Projet Réel*, création d'Elise Chatauret. Il participe également en tant qu'acteur et auteur à des courts métrages dans le cadre d'un atelier supervisé par la rappeuse Casey.

ÉMILIE DREYER-DUFER

Rencontre la compagnie Interstices lors d'un stage qu'elle effectue en 2014. Elle suivra les artistes pendant toute une résidence dans un lycée de Mende et s'initie à la réalisation de plusieurs petits films documentaires. Cette expérience l'emmènera à écrire son mémoire de fin d'études théâtral sur le sujet des résidences d'artistes en milieu scolaire. Pendant son cursus en arts du spectacle à la faculté de lettres Paul Valéry, elle rencontre Damien Valéro, artiste permanent dans la compagnie, avec qui elle partagera de nombreux projets, *Les Tambours du Père Ned* de S. O'Casey (2012), *Les Citrouilles* d'Alain Badiou (2011), *L'importance d'être d'accord* de Bertold Brecht (2010). Ensemble, ils ont pu bénéficier de plusieurs interventions de la metteuse en scène Marie José Malis et de l'écrivain Alain Badiou. Émilie Dreyer-Dufer est aussi musicienne et membre de plusieurs groupes de musique dont Lo Barrut (chant polyphonique et poésie occitane). Parallèlement à ses études et encore aujourd'hui, elle travaille en tant que technicienne lumière dans une salle de concert à Montpellier. Son parcours l'emmène à explorer plusieurs casquettes dans le domaine du spectacle vivant : metteuse en scène, comédienne, organisatrice d'événements culturels, intervenante en milieu scolaire, technicienne, musicienne...

BAPTISTE DROUILLAC

Fruit de l'éducation populaire, Baptiste se forme à la musique et aux arts martiaux dès l'âge de 10 ans. Parallèlement à son entrée à la faculté de

droit, il découvre le théâtre à la Maison du théâtre et de la danse d'Épinay-sur-Seine avec Marie Chavelet, Sandrine Righeschi et Pierre Longuenesse. Master II de droit public en poche, il intègre en 2012 le Conservatoire national supérieur d'art dramatique. De ses rencontres les plus déterminantes... Anne Alvaro, Dominique Valadié, Nada Strancar, Xavier Gallais, Gilles David, Yvo Mentens pour le clown, Thierry Thieu Niang et Jean Marc Houlbecq pour la danse, Sylvie Deguy et Osvaldo Calo pour le chant, Pierre Aknine, François Rostain, Sebastien Depommier, Simon Bourgade, Camille Bernon, Antoine Joly et Bernard Sobel. Artiste protéiforme, il est à l'origine de la création de plusieurs spectacles de théâtre et danse, performances, et films en France, Belgique, Écosse ou encore au Mexique. Animateur et directeur de colonie de vacances, instructeur de karaté en milieux associatif et hospitalier, intervenant avec le théâtre en milieux défavorisés, Baptiste n'a jamais défait sa pratique et ses expériences d'un cheminement pédagogique et médiateur.

GILBERT GUILLAUMOND

Régisseur de la compagnie, créateur lumière, réalisateur, vidéaste Gilbert Guillaumond travaille avec la compagnie // Interstices depuis une dizaine d'années. Il a créé les lumières sur quasiment tous les spectacles de la compagnie et a participé à la conception et construction des décors des *Têtes-mortes* et d'*En attendant Godot*. Il assure aussi la régie de la tournée des pièces créées. Réalisateur, il a filmé une séquence vidéo de 3 h pour la pièce *En attendant Godot*, ainsi que réalisé les prises de vue pour le film documentaire sur la résidence de recherche de la compagnie au Collège Les Garrigues à Montpellier. Il réalise aussi ses propres films (pellicules et vidéos) : *Déjà là et d'avant* (2005-2006) et prépare un nouveau film. Régisseur et technicien de théâtre et danse, il travaille régulièrement dans plusieurs théâtres et festivals de sa région lyonnaise. Il travaille et a travaillé avec d'autres artistes et notamment avec les metteurs en scène Alain Béhar et Olivier Maurin, et avec la chorégraphe Maguy Marin. Il a participé très activement pendant plusieurs années, en tant que « soucieux », à l'expérience collective du lieu de fabrique Ramdam à Sainte-Foy-lès-Lyon.

RENAUD GOLO

A un parcours multiple. Violon, solfège et boxe anglaise (demi-finaliste du championnat de France 1981), boxe thaï, Beaux-arts de Lyon. Il est chanteur dans plusieurs formations rock et contemporaines (La Douzaine, Groupe Contre, Ensemble Gondwana...) et interprète au théâtre (notamment avec Catherine Marnas, François Tizon, Jude Anderson, Philippe Labaune), en

danse (avec Maguy Marin dans *Umwelt*), au cinéma. Auteur/concepteur, il a écrit livrets et textes pour les groupes musicaux, des films, et conçu plusieurs spectacles avec Denis Mariotte (*On pourrait croire à ce qu'on voit*). Scénographe, accessoiriste, compositeur, membre du collectif des soucieux qui oriente les choix de RAMDAM, lieu dédié à la création. Dans *Woyzeck*, il jouait le Docteur, et le Capitaine en alternance.

IRIS AND BRUNO

Est le nom du duo formé par le compositeur de musique contemporaine et électroacoustique Bruno Capelle et de la vocaliste, comédienne et artiste sonore Iris Lancery. Installés désormais en Lozère dans l'Aubrac, ils collaborent étroitement depuis quelques années à des projets artistiques et pédagogiques. Leurs créations ont pour vocation de faire vivre au public l'expérience du son au travers de concerts instrumentaux et électroacoustiques, d'installations onores, d'électrolectures, de conférences et d'ateliers portant sur l'expérimentation musicale, vocale, électronique, acoustique, d'objets sonores et la découverte de répertoire incluant musique contemporaine, électroacoustique et poésie sonore.

MICHAËL HALLOUIN

Est un des acteurs co-fondateurs du Théâtre de la Valse, compagnie créée en 1999 par des artistes issus de l'INSAS de Bruxelles et du conservatoire d'Orléans. Il y a mis en scène *La Vie et la mort du roi Richard II* et *Poursuite du vent* et y a joué, sous la direction de Charlotte Ranson, dans *Comme des Phénix sur le monde*, *La Chute des anges*, *Ratacire* (Errances). Il a aussi travaillé sous la direction de Wissam Arbache (*Le Château de Cène à la Scène*), Irina Dalle (*Music-Hall*), Olivier Py (*Au monde comme n'y étant pas*). Danseur, il a travaillé sur *Animal* de Mark Tompkins, *Soldats* et *Blanc* de Cécile Loyer. Il a fait, comme acteur et danseur, de nombreux stages avec Thierry Bédard, Élisabeth Chailloux, Michel Fau, Philippe Girard, Mark Tompkins et Frans Poelstra, Les frères Ben Haim, Mitsuyo Uesugi, Ko Murobushi, Karine Pontiers, Cécile Loyer, Mariko Aoyama, Gyohei Zaitzu. Il rencontre Marie Lamachère en 2005 avec *Une saison en enfer* de Rimbaud. Sous sa direction et pour la compagnie // Interstices, il a joué dans *Barbe-Bleue*, *l'opéra de l'homme amer* et *Bal perdu*, une danse macabre et interprétait le personnage de *Woyzeck* dans la dernière création éponyme. Dans *En attendant Godot*, il joue Pozzo, et interprète une mise en voix sur le texte *Sans*, issu du recueil *Têtes-mortes* de Beckett.

MARIE LAMACHÈRE

Metteuse en scène, dramaturge, directrice artistique des // Interstices. Diplômée des universités

Paris X – Nanterre et Paul Valéry à Montpellier (DESS dramaturgie et mise en scène, et maîtrise de lettres modernes), elle s'est intéressée aux passerelles entre la danse et le théâtre. Elle a poursuivi ses recherches sur le jeu d'acteur en suivant des stages, avec notamment Jerzy Klesyk, Mark Tompkins, Alain Buffard, Ko Murobushi, Carlotta Ikeda, MM. Umewaka (Nô)... Elle a elle-même dirigé plusieurs stages et ateliers de jeu et dramaturgie en direction de professionnels, d'étudiants, ou d'acteurs et danseurs en formation au conservatoire de Montpellier et de Blois, au CCN de Rillieux-la-Pape. Elle intervient aussi parfois dans les collèges de la région Languedoc-Roussillon. De 1998 à 2004, elle a travaillé comme assistante à la mise en scène et actrice sur cinq spectacles de l'auteur et metteur en scène Alain Béhar (*Monochrome(s)*, *Par un Bout*, *Bord et Bout*, *Tangente*, *Sérénité des impasses*). De 2007 à 2009, elle travaille comme actrice et dramaturge avec Chantal Morel pour l'adaptation des *Possédés* d'après le roman de Dostoïevski, ainsi qu'avec Michaël Hallouin et le Théâtre de la Valse (*Richard II* de Shakespeare, *Poursuite du vent*). Elle jouait en 2011 dans *On ne sait comment* de Pirandello, mis en scène par Marie-José Malis. Avec // Interstices, qu'elle dirige, elle a réalisé sa première mise en scène en 2003 : *Paysage sous surveillance* de Heiner Müller. Elle a travaillé pendant quatre ans, en collaboration avec le poète et metteur en scène canadien Royds Fuentes-Imbert, pour la réalisation des *Faux Bals* (*Chant de la tête arrachée / Barbe-Bleue*, *l'opéra de l'homme amer*). En 2008, elle a présenté une adaptation de *La Douce* de Dostoïevski, sous le titre *Bal perdu, une danse macabre*. Elle jouait dans ces trois créations. En 2010 et 2011, en étroite collaboration avec le collège d'acteurs du Théâtre de la Valse, elle a consacré deux ans à la réalisation de plusieurs formes adaptées des fragments de *Woyzeck* de Georg Büchner. Depuis 2012, elle met en scène et conçoit les scénographies des différentes propositions sur les textes de Beckett et sur les *Têtes-vives*.

GILLES MASSON

Joue au théâtre sous la direction de Didier-Georges Gabily (*Don Juan* de Molière, *Gibiers du Temps* et *Chimère* de D.-G. Gabily), Christophe Perton (*La Chair empoisonnée* de F.-X. Kroetz), Bernard Sobel (*Napoléon ou Les cent jours de Grabbe*, *L'Otage* de Claudel, *Troilus et Cressida* de Shakespeare, *La Tragédie optimiste* de Vichnevsky), Dominique Pitoiset (*Othello*), Grégoire Ingold (*Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *La Récupération* de Kossi Efoui), Alain Béhar (10 spectacles écrits et mis en scène par Alain Béhar), Pascal Rambert, Gérard Desarthe (*Camille*), Sellig Nossam (*vague(s)*, *le papillon transparent*) et avec le collectif Organum (Locos,

Emma). Il tourne régulièrement pour le cinéma et la télévision. Gilles Masson est aussi scénographe, plasticien, photographe et auteur, et dirige aujourd'hui la compagnie Hybride avec la metteuse en scène Virginie Lacroix (ensemble aux côtés d'Alain Béhar ils ont créé en 93 L'USINE à Montreuil). Il interprétait le personnage du Capitaine dans *Woyzeck* et Vladimir dans *En attendant Godot*.

LAURÉLIE RIFFAULT

Est actrice et marionnettiste, co-fondatrice du Théâtre de la Valse. Elle a une formation d'actrice au conservatoire d'Orléans et à l'Institut national supérieur des arts du spectacle de Bruxelles, et de marionnettiste au Théâtre aux Mains Nues (Alain Recoing). Depuis 1999, elle est actrice et marionnettiste (création, manipulation) au sein du Théâtre de la Valse. Elle joue sous la direction de Nicolas Gousseff, Charlotte Ranson, Wissam Arbache. Elle pratique la danse par des stages réguliers : butô avec Ko Murobushi et Gyohei Zaitzu, improvisation avec Mark Tompkins et Alain Buffard, danse-contact au CCN d'Orléans. Depuis 2005, elle forme des marionnettistes au Théâtre aux Mains Nues à Paris, et encadre régulièrement des ateliers théâtre et marionnette pour enfants. Dans *Woyzeck*, elle interprétait le personnage de Marie. Elle interprète une mise en voix sur le texte *Bing*, issu du recueil *Têtes mortes*. Elle a aussi réalisé une performance : *Têtes-vives I*.

GÉRALD ROBERT-TISSOT

Après le conservatoire de Genève et divers cours de théâtre à Paris où il vit 10 ans, il complète sa formation d'acteur avec Stéphanie Loïk, Robert Cantarella, Joël Jouanneau, Stanislas Roquette etc. Il travaille avec plusieurs metteurs en scène (Anne Courel, Richard Brunel, Éric Massé, Guillaume Bailliart, Marion Guerrero, Frédéric Cellé, Philippe Goyard, Géraldine Bénichou, Renaud Lescuyer, Michel Belletante, Nino D'Introna, Jean Di Donato, Marie-Hélène Ruiz, Philippe Faure, Jean Chollet, Françoise Coupât, Françoise Maimone, Betty Berr, Véronique Timsit, Ricardo López Muñoz, Jean-Christian Grinevald, Germain Colombier, Jean-François Chatillon, Paule Annen) en jouant Brecht, García Lorca, Lope de Vega, Molière, Musset, Marivaux, Hugo, Labiche et de nombreux contemporains (M. Aubert, E. Grichkovets, L. Hamelin, S. Levey, E. Pallaro, D. Fo, E. Cormann, X. Durringer, M. Pelletier, R. Pinget, B-M. Koltès, C. Cros...). En 2015, il écrit et joue sa nouvelle création en cours *l'envie de dormir est une odeur*. Il monte en 2009 le projet *en même temps* d'Evguéni Grichkovets. Il écrit *Le ragaga, gaudriole balnéaire* (création en 1996 à Genève), adapte et met en scène *L'Honneur perdu de Katharina Blum* d'Heinrich Böll (création en 1999 à Lyon),

coécrit *Tout doit disparaître* (création à Lyon en 2000) ainsi que *La Dent du Léopard* (création au Cameroun en 2005). Il co-dirige la compagnie Théâtre D'OUBLE avec Jean-Marc Bailleux et réalise plusieurs spectacles soit comme « fabricant de projets » soit comme simple comédien. Il associe à ses activités de comédien celle de formateur en milieu scolaire et amateur avec la cie Ariadne notamment et faisait partie de La Fabrique, projet initié par Anne Courel à la direction du Théâtre Théo Argence à Saint-Priest (69). Il participe également à la formation de la Comédie de Valence auprès des étudiants en faculté de lettres modernes L1-L2-L3 et des lycéens en option-théâtre.

MAKITA SAMBA

À l'âge de 4 ans Makita passe une audition pour jouer le prince dans *Cendrillon* à l'école maternelle de Drancy. Il la réussit haut la main, mais malheureusement les rôles parlants sont réservés à ses camarades de grande section. Il ne jouera qu'une souris dans ce spectacle mais sa décision prise, il veut devenir comédien. Formé à la classe libre et au CNSAD (Cyril Anrep, Suzanne Marrot, Julie Recoing, Jean-Pierre Garnier, Daniel Mesguich, Michel Fau, Yann Joel Collin). Il travaille également avec le Collectif des Âmes Visibles, met en scène *Mein Kampf* (Farce) de George Tabori et joue Bastien Follavoine dans *On purge bébé* de Georges Feydeau. Récompensé par le prix Olga Horstig en 2012, il travaille ensuite avec Jean-Pierre Garnier dans *Fragments d'un pays lointain* et avec Hédi Tillet de Clermont Tonnerre dans *Gotha*. Parallèlement, il tient des rôles récurrents dans les séries *No limit* et *Candice Renoir* et participe au *Débarquement* mis en scène par Alex Lutz et Jean Dujardin. Après *À moi seule* de Frédéric Videau sorti en salles en 2011, vous pouvez le voir dans *Mon amie Victoria* de Jean-Paul Civeyrac. Actuellement en travail avec la Compagnie // Interstices pour *Sainte Jeanne des Abattoirs* mis en scène par Marie Lamachère.

ANAI S VAILLANT

Est ethnologue et musicienne. Depuis ses recherches sur l'usage de la tradition dans les mouvements alternatifs à Nice (1999-2003) et un doctorat sur la circulation musicale et l'exotisme entre le Brésil et la France (2013), elle réalise des ethnographies en Cévennes et en Provence au sein de l'association Clair de Terre (2010-2015). Membre fondatrice du TàD (association Terrain à Déminer) depuis 2002, elle est attachée à la pluridisciplinarité et à l'accessibilité des sciences sociales. Elle y intervient comme animatrice, comédienne, musicienne et participe à l'écriture de fanzines et créations sonores ou vidéos. Dès 2014, elle se produit avec la conférence gesticulée "Ethnoconf : cultures à toutes

les sauces”, une intervention solo alliant autobiographie, sciences sociales, et musique pour une réflexion sur les enjeux culturels et usages identitaires des cultures locales. Elle réalise une muséographie sonore avec Olivier Féraud et la Compagnie de la Hulotte (2013-2015) à partir des instruments de musique des collections du Museon Arlaten. Depuis 2015, elle co-anime avec Cyril Girard “Le Laboratoire OISIF du Pr Héron et du Dr Colombe”, de mini-conférences ethno-ornithologiques et humoristiques. Elle est également musicienne entre autres pour le bal avec l’Ostau Baleti Orquestra (2004-2009), pour la rue avec Grail’Oli (2007-2013) ou pour la scène avec Au Poil (depuis 2013). Régulièrement, elle enseigne l’ethnologie, organise des stages de collectage et anime des ateliers d’éducation populaire autour de la notion de tradition.

DAMIEN VALERO

Acteur, technicien plateau, chauffeur poids lourds. Né à Pézenas, diplômé d’un master d’études théâtrales et d’une licence d’occitan, il se forme au théâtre, surtout comme comédien, aux ateliers « Travaux pratiques » du Théâtre la Vignette de Montpellier entre 2006 et 2011. D’autre part il écrit, met en scène ou joue dans des pièces qui présentent, de façon franche ou dérivée, un lien avec la question de l’action politique et poétique, soit en interrogeant l’implication politique des acteurs du militantisme occitan, soit à travers des créations en langue d’oc : les spectacles « politico-écologic-oc » au sein de « La Compania cocha-vestit » (*Aigueta, Ont n’es ta planeta ?*) et en 2012 la création d’un travail collectif réunissant des étudiants et des chômeurs autour de la création des *Tambours du père Ned* de Sean O’casey. Il interprétait le personnage de Andrès dans *Woyzeck*. Il interprète une mise en voix sur le texte *D’un ouvrage abandonné*, issu du recueil *Têtes-Mortes* de Samuel Beckett. Dans *En attendant Godot*, il joue le jeune homme.

THIERRY VARENNE

A commencé sa carrière en tant que constructeur décor en 1982. Aujourd’hui il est régisseur général et peut également intervenir en tant que machiniste, constructeur décor ou régisseur plateau. Il accompagne les créations de Jean Lambert Wild depuis 2001. Il travaille régulièrement avec le Théâtre du Shaman, le Théâtre du Point du jour... Il était régisseur plateau sur *En attendant Godot*.



MC2: Grenoble

www.mc2grenoble.fr



4 rue Paul Claudel

CS 92448

38034 Grenoble Cedex 2