

Dossier de présentation

BÉRÉNICE

DE JEAN RACINE (texte intégral)

MISE EN SCÈNE ROBIN RENUCCI

CRÉATION LE 9 JUILLET 2019



ΠΑΡΕ ΠΟ

OSTRVM

Tré Teaux
de
FRANCE

Centre dramatique national

 île de France

Direction *Robin Renucci*

Distribution

Avec

TARIQ BETTAHAR

Arsace

THOMAS FITTERER

Paulin

SOLENN GOIX*

Bérénice

JULIEN LÉONELLI*

Antiochus

SYLVAIN MÉALLET*

Titus

AMÉLIE ORANGER

Phénice

HENRI PAYET

Rutile

**comédiens permanents des Tréteaux de France*

Metteur en scène

ROBIN RENUCCI

1

Scénographie et lumière

SAMUEL PONCET

Costumes

JEAN-BERNARD SCOTTO

Collaborateur pour la dramaturgie

NICOLAS KERSZENBAUM

Assistante à la mise en scène

KARINE ASSATHIANY

Production

TRÉTEAUX DE FRANCE – CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL

Action financée par la Région Île-de-France

CONTACT

Jenny Suarez

Responsable de diffusion et des productions

jenny.suarez@treteauxdefrance.com

06 62 46 70 72

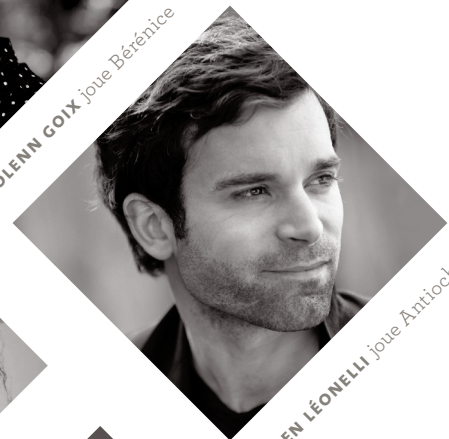
Les comédiens des Tréteaux de France



HENRI PAVET joue Rutile



SOLENN GOIX joue Bérénice



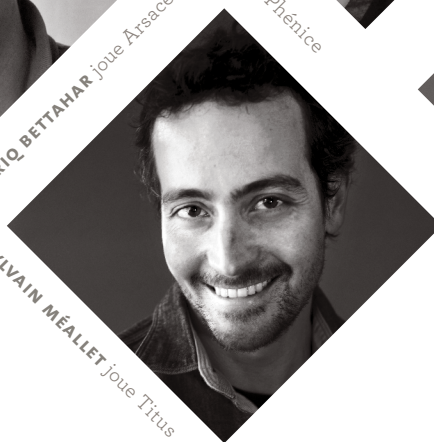
JULIEN LÉONELLI joue Antiochus



TARIQ BETTAHAR joue Arsace



AMÉLIE ORANGER joue Phénice



SYLVAIN MÉALLET joue Titus



THOMAS FITTERER joue Paulin

Le projet des Tréteaux de France

L'élévation par l'art et par sa pratique est l'objectif de notre projet. Le langage en est le centre. Il véhicule le sens et l'émotion. Les Tréteaux de France ont pour mission la création dramatique, la diffusion ou la rencontre des œuvres et des publics et enfin, la formation des amateurs et des professionnels.

Notre engagement est d'offrir à tous, le même spectacle partout en France et dans les mêmes conditions techniques.

Bérénice par Les Tréteaux de France

Après deux mises en scène dédiées aux auteurs contemporains : Karel Čapek / *La Guerre des Salamandres* et Jerry Sterner / *L'Auteur* d'après *Other people's money*, Robin Renucci revient au répertoire classique en explorant pour la première fois en tant que metteur en scène la tragédie racinienne. Présentée dans son intégralité, *Bérénice* sera précédée en guise de prologue d'un texte de Nicolas Kerszenbaum. Sous la forme d'un générique déclamé en alexandrin, le contexte et les personnages seront introduits et conduiront progressivement le spectateur dans l'univers de la langue et de la rythmique de Racine.

3

Sans décor, les spectateurs font face aux comédiens pour entrer au plus près du désespoir de *Bérénice*, de ses illusions perdues, de Titus qui devra abandonner son amour d'enfance pour accomplir son devoir, d'Antiochus chevalier éconduit, confident impuissant.

La maîtrise de l'alexandrin de Robin Renucci permet aux comédiens toute l'incandescence de la tragédie des sentiments qui se joue devant nous. Nous sommes face à trois jeunes gens qui vont grandir à travers leur amour de jeunesse, passer de l'enfance au monde adulte, du sentiment à la parole, des paroles à l'action.

Spécialement conçu pour aller à la rencontre du public, jouer partout simplement, Les Tréteaux de France vous proposent un retour aux sources du théâtre : le verbe, les acteurs et le jeu. Un espace quadri-frontal pour que les spectateurs soient au cœur de l'action.

Note d'intention

L'AMOUR

BÉRÉNICE

*Sur Titus et sur moi réglez votre conduite :
Je l'aime, je le fuis ; Titus m'aime, il me quitte.*

*Titus aime Bérénice. Bérénice aime Titus.
Antiochus aime Bérénice. Bérénice apprécie Antiochus.
Titus respecte Antiochus. Antiochus estime Titus.*

Titus ne pourra épouser pourtant Bérénice, et Bérénice ne pourra épouser Titus, et personne n'épousera finalement personne. Dans *Bérénice* de Racine, toute l'intrigue est déjà résolue dès le premier vers : chacun, sur scène comme dans le public, sait que le conflit ne saura se dénouer. Vespasien est mort, Titus accède au trône. Par une très solide règle, il ne pourra pas épouser une étrangère, et cette loi ne souffre aucune exception. Bérénice aime Titus qui l'adore en retour, l'a suivi de Palestine à Rome, mais Titus doit désormais cesser d'aimer : il ne peut abdiquer la charge d'empereur à laquelle la mort de son père l'oblige. C'est un rite de passage double et douloureux que Titus éprouve : à la fois succéder au père, et renoncer à l'amour. Quitter le monde de l'enfance, des possibles, pour entrer durablement dans les contraintes de l'âge adulte.

Mais *Bérénice* est moins un drame du pouvoir (le cabinet romain de Bérénice n'est pas le lieu de discussions politiques, d'atermoiements sur les conduites à suivre ou sur les perfidies stratégiques auxquelles se résoudre – Bérénice n'est pas Britannicus) qu'un drame de l'amour : c'est une longue lettre d'adieu qui ne parvient pas à s'écrire, et qui finalement s'énoncera, laissant trois êtres seuls et dévastés. Car l'amour dans *Bérénice* a cela de particulier qu'il s'écrit à trois.

La figure centrale de *Bérénice*, c'est Titus. C'est lui qui va accéder au trône, et doit accepter de renoncer à celle qu'il aime – mais si l'on compte (et c'est un peu fastidieux), on se rendra compte que les rôles d'Antiochus et de Bérénice sont pratiquement égaux en taille (respectivement 319 et 360 vers, Titus en ayant 492). Les autres personnages, à cette aune, existent à peine. Tout se passe ici comme si *Bérénice* détaillait autant l'impossibilité d'une histoire à trois qu'un drame de couple : et Racine de se faire ici le témoin d'une réalité bien moderne, celle qui veut qu'on n'aime jamais autant que lorsque que l'être aimé est déjà pris dans les rets d'un autre. C'est ce triangle amoureux que j'aimerais en particulier donner à voir : non seulement faire ressentir l'amour impossible de Titus et Bérénice, mais aussi le désir fou, irrationnel, que ce premier amour impossible provoque chez Antiochus, et qui l'irrigue intégralement. Un trio d'amoureux malheureux.

LA LANGUE

Ces amours, portées à leur paroxysme, font le succès de Racine. Au XVII^e siècle, à la cour de Versailles, on va écouter Racine pour pleurer. Aux sentiments de pitié et de terreur qui fondent la tragédie dans *La Poétique* d'Aristote, au sentiment d'admiration que leur adjoint Corneille, Racine ajoute une vertu chrétienne : la compassion. Soit une variante de la pitié où l'on pleure ensemble : c'est selon des valeurs partagées par tous les spectateurs que l'émotion circule dans le public. On pleure, car Racine touche à un substrat commun à toute l'humanité.

Et s'il y a larmes, ce n'est pas seulement par l'amour et la compassion que son impossibilité induit. C'est par un autre universel que Racine procède pour faire résonner le chant amoureux : celui de la langue. Par son œuvre, le poète Racine devient, sans le savoir, l'une des pierres sur lesquelles se construit la cathédrale de la langue française, avec les futurs Molière, Hugo, Céline ou Proust. C'est cette langue-là, si particulière, si pleine de force délicate, que j'aimerais faire entendre pour, in fine, retrouver l'émotion puissante racinienne. Avec l'amour, la langue est l'autre creuset de nos humanités, et c'est elle qui retentira pour donner au drame racinien l'étendue de sa tristesse majestueuse.

Afin de familiariser les spectateurs à l'alexandrin racinien, j'ai demandé à Nicolas Kerszenbaum de rédiger une courte introduction en vers, à la manière de Racine, pour présenter la pièce – sorte de sas qui permet au spectateur non coutumier de s'immerger avant le début du spectacle dans le rythme si particulier des douze syllabes. Les spectateurs se voient conduits par les acteurs par groupe de six à leur siège, en écoutant cette courte introduction qui leur est adressée, intimement, comme à un tout petit groupe choisi.

5

ÊTRE TRAVERSÉ

La langue est donc l'enjeu majeur sur lequel je travaillerai. Cette langue racinienne n'est pas une langue de personnages – elle ne définit pas des intentions. Elle est le commun qui traverse les acteurs, qui les fait vibrer comme des cordes tendues, et permet au spectateur de résonner avec eux. Je travaille dans *Bérénice* non pas tant à créer des rôles pour les acteurs, mais à faire entendre ce que cette langue dit d'universel dans notre rapport à l'amour, et comment elle meut, presque à leurs corps défendants, ceux qui la disent. Il ne s'agira pas tant pour les acteurs de jouer que de sentir quelque chose qui n'est pas soi, mais que le spectateur pourra percevoir. Il s'agira d'être joué par cet état qui passent par les mots de Racine, par ce matériau qu'on appelle le texte. Il sera question pour les acteurs de se laisser agir par une langue qui, par conséquent, ne dit pas seulement *Bérénice*, mais l'amour, son grand poème, aujourd'hui, et qui, ainsi, pourra parvenir à toutes les générations de 2019 et d'après, générations plus jeunes, plus vieilles. Avec l'amour, on n'en finit jamais.

Pour faire entendre cette traversée des acteurs par la langue racinienne, je propose un dispositif scénique très simple, détaillé plus loin dans le dossier : un dispositif quadri-frontal sur trois rangs, quatre bancs, un tapis, avec des comédiens qui ne quittent jamais le plateau. Lorsqu'un comédien parle, la langue qui surgit de sa bouche traverse alors tous les autres corps des acteurs au vu du public – et chaque visage sur scène devient un gros plan sur lequel chaque spectateur s'attarde pour faire écho au texte racinien, et s'emparer de l'émotion que la langue nourrit.

Les comédiens avec qui je travaille pour cette *Bérénice* sont des comédiens jeunes. Ils dégagent une simplicité, une fragilité bien loin de la pompe classique – ils permettent à chacun dans le public de faire sienne la langue de Racine. Langue soudain redevenue simple, portée par des corps fragiles dans l'urgence absolue de dire le plus précisément et poétiquement possible les brûlures de l'amour.

La tragédie chez Racine

LA REPRÉSENTATION D'UNE TRAGÉDIE EN 1670

Pour imaginer les représentations d'une tragédie en 1670, il faut se figurer que c'est autant un geste esthétique qu'une cérémonie sociale : au niveau des décors, la richesse du palais à l'antique doit être ostentatoire. Mais, ce qui se donne à voir, c'est surtout le spectacle des regards croisés : sur scène, en plus des comédiens, on peut voir des musiciens (parfois logés en fond de salle), et surtout des spectateurs de qualité assis sur des bancs. Ces bancs ne seront supprimés qu'en 1759. Les spectateurs font donc partie du spectacle : on peut aisément voir leurs réactions comme on peut juger de leur intérêt. Souvent composées de jeunes mondains, les « banquettes de théâtre » sont turbulentes, et les regards de leurs occupants se tournent aussi vers la salle et les loges, où sont les femmes et la noblesse. Si on doit résumer la spatialisation du public : sur les bancs et dans les loges se regroupent le public de qualité. Le parterre est quant à lui mélangé et ne cesse de parler (en 1680, la mode est de siffler ; l'usage du parterre est d'apostropher les comédiens et de multiplier les bons Bérénice).

En ce qui concerne l'éclairage, on utilise la lumière solaire, puisque les représentations ont lieu entre 14h et 16h. Les lustres n'arrivent qu'en 1641. Ils permettent qu'on joue le soir, mais la salle est toujours plus illuminée que la scène. L'éclairage en rampe est en outre très réduit (les chandelles fument et les bougies sont trop chères). Le maquillage des comédiens est dès lors extrêmement prononcé afin qu'on les distingue.

LES CONCEPTS À L'ŒUVRE DANS LA TRAGÉDIE EN 1670

La dramaturgie classique repose sur un principe simple : une situation inextricable et fatale au sein de laquelle des passions contraires se heurtent. L'issue étant connue d'avance, toute l'attention se porte sur la progression logique de l'action, réduite à quelques péripéties ou coups de théâtre qui réaniment régulièrement l'illusion des personnages sur leurs propre destin. Mais la tragédie est avant tout parole, texte dit, et non action représentée. Tout passe donc par la parole, même les actions les plus violentes généralement rapportées par des messagers ou des confidents.

L'amour domine la tragédie. C'est, avec l'ambition, la passion essentielle qui meut les personnages.

Et, ces notions posées, les motifs tragiques que la tragédie développe se confondent avec ceux qui concernent la cité du XVII^e siècle : la tragédie interroge les notions de pouvoir en cours sous le règne de Louis XIV.

Il convient de ne pas confondre tragédie et notion de tragique (qui ne se voit théorisée que bien plus tard, a posteriori, au XIX^e siècle) : la tragédie, telle qu'elle apparaît sous l'Ancien Régime et dans les œuvres de Racine, se rapproche d'un rite, d'une cérémonie qui met en question l'homme et le monde. La question y est d'y mettre en scène des individus aux prises avec l'amour, avec les liens fraternels et avec les passions, au sein d'un discours tenu, d'une expérience de langage, dans une fiction théâtralisée de mise en crise. La cérémonie devient alors la représentation de la déraison de l'espèce exemplifiée sur scène, sacralisée par l'expérience tragique. Ce n'est pas un discours théorique, mais un exemple conflictuel, mettant l'homme en contradiction avec la société qu'il produit. La tragédie s'interroge sur les modes de gouvernement, sur la place du roi et sur la légitimité du souverain. Le théâtre programme ainsi le désordre et tente de le résoudre par le retour parfois impossible à la norme. Entre-temps, il y a eu remise en cause des notions majeures sur lesquelles repose la société, ce qui déstabilise le système.

TRAGÉDIE ET POLITIQUE EN 1670 – LA ROYAUTE DE DROIT DIVIN

La souveraineté du roi de France, durant treize siècles, réside dans la légitimité héréditaire et dans le mandat qu'il reçoit de Dieu. Le pouvoir du roi relève d'un ordre transcendant qu'il doit servir et réaliser. Le roi est l'héritier de sa fonction, et par nature, sacré, reconnu par Dieu. Le roi n'est pas une personne physique, suivie par d'autres personnes physiques, mais une lignée dans son entier.

Dans *Bérénice*, Titus succède à Vespasien : il n'a donc aucune latitude pour échapper à sa fonction, sous peine de devenir tyran ou simple particulier. *Bérénice* se situe donc dans l'espace restreint, dans la virgule, qui sépare la première proposition « le roi est mort » de la seconde « vive le roi ». C'est dans cet espace de cinq actes que Titus doit faire le deuil de son statut de prince pour embrasser le statut de roi.

Titus n'a d'autre choix que de devenir tyran ou roi légitime selon qu'il épousera Bérénice ou qu'il ira vers Rome ou le Sénat. Bérénice lui permettra de devenir un véritable souverain, un agneau sacrifié, un prince sacerdotal qui abandonne son amour pour sa charge mystique. Jamais comme chez *Bérénice*, Racine ne le laisse jouer avec la tentation de la tyrannie. Il convient d'opposer Titus au Néron de *Britannicus*, le tyran mû par ses passions, passion de dominer et passion amoureuse. Titus est mû par la nécessité impérieuse de la loi, Néron par ses propres désirs.

LA TRAGÉDIE RACINIENNE ET BÉRÉNICE

Sept jours (21 novembre, 28 novembre 1670) séparent la première représentation de *Tite et Bérénice* de Corneille, de *Bérénice* de Racine. Chez Corneille, Tite est déjà empereur et Bérénice est partie. L'univers du prince galant a éclaté pour laisser place à celui du souverain. Racine, quant à lui, tente une nouvelle expérience pour chacune de ses pièces, et, pour Bérénice, c'est celle de l'ultime simplicité. Noter que Racine est moins un homme de théâtre qu'un homme de carrière, qui délaissera le théâtre quand Louis XIV lui proposera de contribuer à sa gloire en devenant historiographe – statut bien plus enviable que celui de poète dramatique.

Racine, dans sa préface parle pour *Bérénice* de « tristesse majestueuse » : les termes combinent les pleurs, le chagrin absolu et violent (c'est le sens au XVII^e siècle de tristesse), et la majesté, celle des rois, celle qui fonde, produit et justifie leur pouvoir.

Dans *Bérénice*, la tragédie est un long retardement. D'emblée, Titus est déjà contraint, et toute l'intrigue consiste à savoir quand et comment il annoncera à Bérénice leur séparation. La loi de l'empire de ne pas épouser de reine étrangère est un arrêt irrémédiable. Titus passe du rôle de fils au rôle de père. Il sacrifie sa position adolescente, ses rêves, ses amours tendres, au principe généalogique. Le fils devient père à la mort du père absolu, le prince devient roi à la mort du roi.

Titus est en état de majesté à la fin de la pièce : transfiguré parce qu'il a choisi de faire de son règne un sacerdoce, sans attachement au monde, malgré tout l'amour qu'il portait à Bérénice. Titus, dans la pièce, a déjà quitté, loin de toute faiblesse, l'univers dissolu de sa jeunesse pour se convertir à l'amour. C'est un premier passage. Mais il faut maintenant accepter d'être souverain puisque Vespasien est mort, et renoncer à l'amour. C'est le second passage. Contrairement à la tradition historique, Bérénice n'est pas chez Racine une vieille maîtresse compagne de débauches qu'on abandonne quand on accède à l'empire. Bérénice, chez Racine, n'a pas d'âge. Elle est abstraite : elle devient ce passage, le moment et le mode d'accession à la légitimité et peut-être au salut, par le rachat qu'elle figure. Elle est l'agneau sacrifié.

Car Titus, selon le droit français de Racine, ne peut ni refuser sa charge, ni abdiquer. Titus doit faire le sacrifice des plaisirs pour entrer dans la sacralité. Il devra régner sans passion, sans amour, sans galanterie, sans liberté : c'est ainsi seulement qu'un bon roi succédera à l'ancien père-roi.

L'Orient est ce lieu rêvé où l'espace d'un instant Titus rêve de fuir – mais c'est un lieu de pastorale.

Un lieu qui n'existe pas. Où Bérénice s'exile ; où Antiochus s'apprête à régner. Le lieu où tout se passe, celui du cabinet sur scène, c'est Rome. Et Rome exclut l'amour.

Bérénice sait dès le départ que la froideur de Titus n'est pas seulement attribuable à la mort de Vespasien : elle connaît les lois romaines. On lui a promis de l'amour plus tôt, mais désormais, les promesses sont caduques : là encore, Rome n'est pas le lieu des pastorales, mais celui du pouvoir et donc des règles et de la tragédie. Bérénice croit à un monde galant, où ceux qui s'aiment peuvent à la fois vivre leur amour et accéder au pouvoir, comme si ce pouvoir n'avait pas ses règles propres.

Ce qu'elle veut devient, par la magie des mots et de la poésie, ce qu'elle croit, et ce qu'elle croit être vrai.

Bérénice et Antiochus, chacun à leur manière, sont d'un univers où les héros s'épousent et vivent heureux, hors des tentations du pouvoir et de la gloire, hors de la nécessité politique, et c'est l'une des raisons pour lesquelles ils fuient ou doivent partir en Orient, là où le rêve pastoral a encore cours. Bérénice fuit vers l'abstraction, vers un lieu irreprésentable dont le théâtre ne peut rendre compte, vers le lieu supposé de la souffrance infinie.

LA SINGULARITÉ RACINIENNE : RACINE ET LES PLEURS

Bérénice, considérée comme l'achèvement du classicisme, n'en est qu'une des tendances : la concision extrême, la rareté et ce type de simplicité n'est pas la règle du théâtre de cette époque.

C'est donc à une exception dans la dramaturgie de son époque que Racine se livre : juste l'annonce et la constatation d'un départ. Le discours tragique, le poème tragique amplifient cette simple action : se séparer. Racine concentre une tragédie où personne ne meurt et où l'émotion recherchée, le plaisir de spectateur, consiste à pleurer et à voir pleurer ceux qui déclament. La catastrophe dans *Bérénice* est déjà advenue avant la pièce : tout ce qui est dit n'est que l'effet de cette catastrophe initiale.

L'œuvre racinienne dans sa globalité est une rhapsodie de pièces très différentes qui, mises bout à bout, formeraient une suite d'essais autonomes dans le genre tragique, tous différents et tous cousus ensemble. Pourtant, ce qui ne quitte plus Racine depuis *Andromaque*, c'est son image d'auteur galant : le public vient pleurer chez Racine. C'est sa compétence à émouvoir par le poème tragique qui le place en grand maître tragique, plus que toute autre chose. Racine, c'est la célébration collective de la douleur, une compassion organisée qui légitime l'exercice théâtral. Les larmes, à la fin de *Bérénice*, sont un moyen d'accéder à une souffrance particulière et à une connaissance par la douleur. La tragédie ouvre ainsi sur cette connaissance particulière que vivre dans le monde est une souffrance bien plus grande que mourir.

Devant la représentation des passions et des échecs humains, le spectateur est convié par Racine à abandonner le calcul, la raison sèche et implacable pour entrer dans le monde des larmes, pour s'émouvoir. Mais dans le même temps, il reste fasciné par la violence des passions.

Racine cherche ainsi la version chrétienne de la pitié : la compassion. C'est à dire le plaisir dans les larmes partagées. Quand Aristote mentionne la pitié et la terreur comme les deux sentiments offerts par la tragédie aux spectateurs (soit avoir peur pour les autres et avoir peur pour soi), quand Corneille y ajoute l'admiration, Racine y adjoint ce quatrième sentiment théâtral, la compassion.

NICOLAS KERSZENBAUM POUR ROBIN RENUCCI / LES TRÉTEAUX DE FRANCE

Sources : Christian Biet, François Régnault

Extrait du texte d'introduction de Nicolas Kerszenbaum

Nous sommes à Rome dans un siècle lointain.
Depuis huit jours déjà on pleure Vespasien.
Titus en est le fils, l'attendu successeur.
Rome attend fébrile son prochain empereur.

Car Rome a une loi qui ne peut s'ignorer,
fardeau intransigeant pour Titus sidéré :
l'empire ne peut s'offrir qu'à une romaine
Point d'étrangère ici, fut-elle grand reine.

Or Titus idolâtre une reine orientale,
Née en Palestine (terre brûlée, fatale),
du nom de Bérénice, attisant la colère
du sénat, des Romains, de leurs fils, de leurs pères.

Nous voici donc à Rome, où les cœurs se suspendent,
où les larmes s'épuisent, où les douleurs s'étendent,
où tout prédit tout bas qu'on ne saura trouver
une issue favorable à la brûlure d'aimer.

(...)

Jean Racine



LA FERTÉ-MILON, 22 DÉCEMBRE 1639 – PARIS, 21 AVRIL 1699

Issu d'une famille de petits notables de la Ferté-Milon et tôt orphelin, Racine reçoit à Port-Royal son éducation littéraire et religieuse. Se détournant d'une carrière ecclésiastique, il entreprend, jeune, de faire une carrière des lettres, en privilégiant la poésie et le théâtre tragique. Après *La Thébàïde* en 1664, le succès d'*Alexandre le Grand*, en 1665, lui confère une solide réputation et lui apporte le soutien du jeune roi Louis XIV (1638 – 1715). *Andromaque*, en 1667, ouvre une décennie de grandes créations qui voit, à côté d'une unique comédie (*Les Plaideurs*, 1668), représentées sept tragédies : *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670), *Bajazet* (1672), *Mithridate* (1673), *Iphigénie* (1674) et *Phèdre* (1677).

Le succès populaire, les querelles critiques, l'appui du roi et les faveurs à la cour de Madame de Montespan entraînent une ascension sociale et économique fulgurante de l'auteur : élu à l'Académie française en 1672, anobli en 1674, Racine abandonne en 1677 le « métier de poésie » pour briguer le « glorieux emploi » d'historiographe du roi.

Devenu l'un des courtisans proches du Roi-Soleil, il ne délaisse son travail d'historien que pour donner, à la demande de Madame de Maintenon, deux tragédies bibliques aux jeunes filles de Saint-Cyr : *Esther* (1689) et *Athalie* (1691), et pour écrire en secret un *Abrégé de l'histoire de Port-Royal*, retrouvé et publié après sa mort.

Le vaste travail historique auquel il consacre la majeure partie de ses vingt dernières années, l'histoire de Louis XIV, disparaît entièrement dans l'incendie de la maison de son successeur, Valincour.

Biographies



ROBIN RENUCCI METTEUR EN SCÈNE

Comédien et metteur en scène. Il est élève à l'Atelier-École Charles Dullin à partir de 1975, avant de poursuivre sa formation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Il joue au théâtre sous la direction, entre autres de Marcel Bluwal, Roger Planchon, Patrice Chéreau, Antoine Vitez, Jean-Pierre Miquel, Lambert Wilson, Serge Lipszyc et Christian Schiaretti. Au cinéma, il tourne avec Christian de Chalonge, Michel Deville, Gérard Mordillat, Jean-Charles Tacchella, Claude Chabrol et bien d'autres. Il interprète de nombreux rôles pour la télévision, notamment celui d'un médecin de campagne dans la série *Un Village français*. En 2007, Robin Renucci réalise un premier long-métrage pour le cinéma *Sempre Vivu!* Fondateur et président de L'ARIA en Corse, il y organise depuis 1998 les Rencontres Internationales de Théâtre en Corse. Il est par ailleurs professeur au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Nommé directeur du Centre dramatique national Les Tréteaux de France en 2011, il signe les mises en scène de *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg en 2012, *Le Faiseur* de Balzac en 2015, *L'Auteur*, d'après *Other People's Money* de Jerry Sterner en 2016, *L'Enfance à l'œuvre* en création au Festival d'Avignon 2017, *La Guerre des salamandres* de Karel Capek créé au festival Villeneuve en scène en 2018. Il joue dans *L'Echange* de Claudel mis en scène par Christian Schiaretti en 2018 et prépare actuellement sa prochaine création, *Oblomov* d'après Gontcharov.



NICOLAS KERSZENBAUM COLLABORATEUR À LA DRAMATURGIE

Metteur en scène, auteur, il fonde en 2005 la compagnie Franchement, tu, avec laquelle il monte une quinzaine de créations. Son écriture scénique se développe à partir d'expériences propres; il adapte parallèlement des textes non théâtraux, romanesques (Grisélidis Réal, Vincent Message), poétiques (Luc Boltanski, Bernard Noël) ou théoriques (Jeanne Favret-Saada). Plus récemment, il crée *Deux Villes Fantômes*, au Teatro Bertolt Brecht de La Havane à Cuba (création nov. 2018); *Swann s'inclina poliment*, d'après Marcel Proust (lauréat Artcena, création 2017); *Défaite des Maîtres et Possesseurs*, d'après Vincent Message (création 2017); *Nouveau Héros* (création en 2014), une relecture du mythe d'*Hercule* inspirée de témoignages collectés à Sevrans et jouée 150 fois.

Il prépare la pièce *D'amour et d'eau fraîche* (création 2020, lauréat Villa Médicis Hors les Murs) et le monologue *Une Belle Inconnue* (création sept. 2019 au Théâtre de la Poudrerie de Sevrans, sur le thème de l'hospitalité). En 2020, il travaillera au Mexique et en Thaïlande pour deux créations théâtrales. Il est accompagné par les Tréteaux de France - CDN, avec qui il développe plusieurs projets : en 2017, il collabore avec Robin Renucci pour la dramaturgie et la mise en scène de *L'Enfance à l'œuvre*. Il écrit et met en scène en 2018 *Ping Pong ou de la vocation*. En 2019, il met en scène un portrait de territoire à Aubervilliers et signe la dramaturgie du *Bérénice* de Racine, mis en scène par Robin Renucci. Il est également associé à la Manekine, le théâtre de Pont-Sainte-Maxence (Oise). Sa compagnie, Franchement, tu, est conventionnée avec la DRAC Hauts-de-France, la région Hauts-de-France, le département de l'Oise. Il est diplômé d'un double cursus d'Études Théâtrales (maîtrise et DEA mentions TB) et d'Économie (ESSEC).

Les comédiens des Tréteaux de France

SOUS LA DIRECTION DE ROBIN RENUCCI

Comédien.ne.s doté.e.s de sérieuses expériences pédagogiques, ils ont également pour mission d'aller à la rencontre du public par la pratique et l'action artistique dans le cadre d'ateliers et de stages, proposés à l'occasion des représentations des spectacles. Les comédien.ne.s adaptent le contenu de ces rencontres en fonction des participants (débutants, confirmés, professionnels, jeunes, adultes...) et des attentes des structures qui les accueillent. Il ne s'agit pas d'inculquer un savoir, mais de proposer notre savoir-faire pour goûter les facultés de discernement et de compréhension, renouer avec le plaisir du langage et de l'éloquence, entretenir et améliorer les outils engagés dans la production de toute pensée : l'intellect, la voix, le souffle, le corps.

« Les comédiens des Tréteaux de France, « les Rémouleurs » sont des artisans du langage, parlé comme gestuel. Ils ne sont pas dans une dynamique verticale et écrasante d'enseignement, mais sont animés du souci altruiste d'accompagner les individus, pour eux-mêmes et dans leur rapport au collectif, dans leur production de leviers d'exploration des trois facettes du langage : dire, lire, écrire. »



TARIQ BETTAHAR

Il découvre le théâtre adolescent et prend des cours au Théâtre des Quartiers d'Ivry, dirigé alors par Catherine Dasté qui lui propose son premier engagement dans *L'École des Femmes* de Molière. S'ensuivront de nombreuses pièces. Tariq Bettahar joue également plusieurs rôles au cinéma et à la télévision. Il crée sa compagnie, Shem's Compagnie, en 2008 et collabore depuis 2014 avec Robin Renucci aux Tréteaux de France.



THOMAS FITTERER

Il commence l'art dramatique aux côtés d'Emmanuel Demarcy-Mota puis de Brigitte Jaques au sein de l'option théâtre du Lycée Claude Monet. Il a été formé au conservatoire d'art dramatique du VI^e arrondissement où enseigne Bernadette Lesaché, puis il intègre l'ENSATT auprès de Bernard Sobel, Christian Schiaretti et Alain Françon. À sa sortie de l'école, il commence au TNP de Villeurbanne dans une mise en scène de Nada Strancar, travaille avec Giampaolo Gotti, puis co-fonde avec des élèves de l'ENSATT la compagnie La Nouvelle Fabrique à Lyon. Il collabore depuis 2013 avec Robin Renucci aux Tréteaux de France.

13



SOLENN GOIX

Après avoir suivi une formation de comédienne en 2004 au sein de la compagnie Jo Bithume à Angers, Solenn Goix enchaîne les stages de clown et de mime tout en jouant dans des cafés théâtres et en rue. En 2011, elle suit une formation de deux ans en Mime corporel dramatique à Barcelone. En 2013 elle joue avec la compagnie Ginko avant de rejoindre en 2015 les comédiens des Tréteaux de France. Elle joue actuellement dans *Ping Pong (de la vocation)* mis en scène par Nicoals Kerszenbaum, *Ce sera comme ça* mis en scène par Patrick Pineau et dans la dernière création de Robin Renucci, *La Guerre des Salamandres* d'après Karel Čapek. Elle sera Céleste dans *Céleste gronde*, prochaine création jeune public des Tréteaux de France, texte de Joséphine Chaffin mis en scène par Nadine Darmon et Marilyne Fontaine. Elle est comédienne permanente des Tréteaux de France depuis 2018.



JULIEN LEONELLI

Formé au théâtre à l'école Claude Mathieu, Julien Leonelli participe aux Rencontres internationales de théâtre en Corse (ARIA) dirigées par Robin Renucci, il travaille le clown aux côtés de Julien Cottureau, Vincent Rouche et Anne Cornu. Il collabore avec le Théâtre du Fracas, la Compagnie du Matamore et travaille sous la direction de Christophe Moyer, Valérie Suner, Nicolas Kerszenbaum, Johanny Bert. Il est comédien permanent des Tréteaux de France depuis 2018.



SYLVAIN MÉALLET

Formé au Cours Florent puis à l'école du Théâtre National de Chaillot, il a travaillé sous la direction de Pierre Vial, René Jauneau, Laurent Serrano, Serge Lipszyc, Stéphane Gallet, Bruno Cadillon, Alain Batis, Franck Berthier, Corinne Paccioni, Jean Yves Brignon, Matthieu Roy, Laurent Gutman et Sylvie Peyronnet. Il a également été assistant à la mise en scène sur plusieurs spectacles de Serge Lipszyc et de Robin Renucci et a par ailleurs tourné au cinéma avec ce dernier. Il est titulaire du diplôme d'état d'enseignement théâtral (DE). Coordinateur de la troupe depuis 2014, il est comédien permanent des Tréteaux de France depuis 2018.

14



AMÉLIE ORANGER

Diplômée d'un Master en management culturel et communication trilingue à la Sorbonne, Amélie Oranger suit en parallèle une formation au conservatoire à Rayonnement Régional Marcel Dadi de Créteil. Elle jouera ses premières pièces de théâtre aux côtés des « Anciens de Barbusse », troupe amateur créée par des professeurs du collège Henri Barbusse à Alfortville et composée d'anciens élèves. Elle débutera aux Tréteaux de France en tant qu'assistante de production et jouera son premier rôle professionnel dans *Bérénice*.



HENRI PAYET

Diplômé de l'École normale d'instituteurs de Paris, Henri Payet suit une formation de danseur à l'École Charles Dullin où il devient professeur à partir de 1994. En tant que comédien, il joue sous la direction de René Jauneau, Régis Braun, Serge Lipszyc, Bruno Cadillon... En 2016 il est animateur du projet Prévert auprès des primaires et collèges de la ville de Sedan. Depuis 2014 il est comédien-formateur au Tréteaux de France.

Ateliers de pratiques artistiques

ATELIER DE LECTURE À VOIX HAUTE / LA SYNTAXE, LE VERS, L'ALEXANDRIN

Parce que lire à voix haute est un plaisir à partager, nous reviendrons avec vous sur les œuvres de Racine pour découvrir certaines techniques propres à la prise de parole en public.

La première partie de l'atelier sera consacrée à l'échauffement physique et au travail sur le souffle, afin de découvrir ou d'entretenir les outils nécessaires au placement de la voix et du corps. Sur un mode ludique, nous aborderons ensuite l'alexandrin à travers les règles syntaxiques et leur application dans l'art de la parole. Nous vous entraînerons à la découverte du rythme, des figures rhétoriques, des éléments phonétiques pour jouer avec la poétique du nombre, percevoir la valeur sensuelle et sensorielle de chaque syllabe et finalement trouver les multiples pulsations corporelles possibles pour dire un texte en vers. À partir de l'enseignement de Michel Bernardy, les grands axes du langage : la syntaxe, la métrique, la phonétique, le symbolique seront abordés.

Cet atelier propose un temps ludique autour des éléments qui constituent le vers : allier la syntaxe à la métrique et s'initier à un jeu qui engage le souffle, la voix, l'oreille et la pensée.

DURÉE 2H

NOMBRE DE PARTICIPANTS 15 PERSONNES POUR UN INTERVENANT

A PARTIR DE 14 ANS

ATELIER DE LA FORGE

Une initiation à la pratique théâtrale à travers un travail sur la voix, le mouvement, le souffle, par des jeux théâtraux et des improvisations... L'approche est chaque fois différente en fonction des publics rencontrés.

La pratique permet de réfléchir aux mille façons de dire un texte et d'en comprendre le sens, sans qu'il s'agisse d'explication de texte. L'engagement de tous les participants développe l'esprit d'équipe et d'ouverture.

DURÉE 2H

NOMBRE DE PARTICIPANTS 15 PERSONNES POUR UN COMÉDIEN

PUBLIC SCOLAIRE 2 COMÉDIENS PAR CLASSE

TOUT PUBLIC

PRO & CONTRA

Ces ateliers entrent dans le cadre d'une recherche des Tréteaux de France sur le lien entre théâtre et philosophie. Le principe est de donner des outils aux participants pour prendre part à un débat et développer un argumentaire, même pour défendre un point de vue qui n'est pas forcément le leur. Un sujet est donné par les comédiens qui vont inciter les participants à prendre la parole et à construire leur pensée.

DURÉE 3H

NOMBRE DE PARTICIPANTS 9 PERSONNES POUR UN COMÉDIEN

PUBLIC SCOLAIRE 4 COMÉDIENS PAR CLASSE

TOUT PUBLIC A PARTIR DU LYCÉE (POUR LES COLLÉGIENS 3^E MINIMUM)

Informations pratiques

CRÉATION LE 9 JUILLET 2019 AU « FESTIVAL AU VILLAGE » À BRIOUX-SUR-BOUTONNE (79)

En tournée à partir de juillet 2019

Durée **1 h 50**

À partir de **14 ans**

JAUGE

Dispositif quadri-frontal

150 spectateurs

CONDITIONS TECHNIQUES

Autonome techniquement

Dimension de l'espace jeu + spectateurs : 10 m x 12 m

Montage en 3 heures

CONTACT

Jenny Suarez

Responsable de diffusion et des productions

jenny.suarez@treteauxdefrance.com

06 62 46 70 72



Les Tréteaux de France
Centre dramatique national

2 rue de la Motte, 93300 Aubervilliers

troteauxdefrance.com

 facebook.com/troteauxdefrance

 [@troteauxfrance](https://twitter.com/troteauxfrance)