

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

KURT WEILL

BERTOLT BRECHT

ELISABETH
HAUPTMANN



MOËT & CHANDON

L'ABUS D'ALCOOL EST DANGEREUX POUR LA SANTÉ, À CONSOMMER AVEC MODÉRATION.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

KURT WEILL

BERTOLT BRECHT

ELISABETH
HAUPTMANN

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

D'APRÈS *THE BEGGAR'S OPERA* DE JOHN GAY

DE BERTOLT BRECHT (1898 – 1956) (TEXTE)
ET KURT WEILL (1900 – 1950) (MUSIQUE)
AVEC LA COLLABORATION D'ELISABETH HAUPTMANN
(1897 – 1973)

PIÈCE AVEC MUSIQUE, EN UN PRÉLUDE ET HUIT TABLEAUX,
CRÉÉE LE 31 AOÛT 1928 AU THEATER AM SCHIFFBAUERDAMM, BERLIN
NOUVELLE TRADUCTION FRANÇAISE D'ALEXANDRE PATEAU
ET NOUVELLE CHANSON INÉDITE *PAUV' MADAM PEACHUM* (1937), TEXTE D'YVETTE GUILBERT,
ADAPTÉ PAR ALEXANDRE PATEAU

Direction musicale
Maxime Pascal*
Adaptation et mise en scène
Thomas Ostermeier
Scénographie
Magda Willi
Costumes
Florence von Gerkan
Lumière
Urs Schönebaum
Dramaturgie & Collaboration artistique
Elisa Leroy
Chorégraphie
Johanna Lemke
Vidéo
Sébastien Dupouey
Son
Florent Derex

Assistant à la direction musicale
Alphonse Cemin*
Chef de chant
Vincent Leterme
Assistante à la mise en scène
Dagmar Pischel
Assistante aux décors
Ulla Willis
Assistante aux costumes
Mina Purešić
Assistant à la vidéo
Romain Tanguy
Assistante au son
Koré Préaud
Consultante dramaturgique diversité
Noémi Michel

Troupe de la Comédie-Française

Celia Peachum
Véronique Vella
Jenny
Elsa Lepoivre
Jonathan Jeremiah
Peachum
Christian Hecq
Robert, homme de Macheath et Smith
Nicolas Lormeau
Brown
Benjamin Lavernhe
Macheath
Birane Ba
Lucy
Clairna Clavaron
Polly Peachum
Marie Oppert
Filch et Saul, homme de Macheath
Sefa Yeboah
Matthias, homme de Macheath
Jordan Rezgui

Et
Jacob, homme de Macheath
Cédric Eeckhout

Chœur amateur
Passerelles
Chef de chœur
Philippe Franceschi

Orchestre
Le Balcon

Nouvelle production du Festival d'Aix-en-Provence et de la Comédie-Française

Les décors et les costumes de la Troupe ont été réalisés par les ateliers de la Comédie-Française. Les costumes du chœur ont été réalisés par les ateliers du Festival d'Aix-en-Provence.

Kurt Weill : Die Dreigroschenoper (Kurt Weill Edition - Nouvelle édition critique) Hinton / Harsh © L'Arche Éditeur, 2023 © Sous la licence de Kurt Weill Foundation for Music Inc.

THÉÂTRE DE L'ARCHEVÊCHÉ

4, 5, 7, 10, 12, 14, 18, 20, 22, 24 juillet 2023 à 22h

Spectacle en français surtitré en français et en anglais
2h sans entracte

Diffusé en direct le 12 juillet à 22h sur ARTE Concert

arte
CONCERT

en différé sur ARTE **arte**

et le 10 juillet à 20h sur France Musique



PRÉLUDE

Londres, quartier de Soho. Parmi les clochards, pickpockets et autres prostituées, la chanteuse de complaintes égrène les crimes de l'insaisissable Macheath, surnommé Mac-la-Lame.

ACTE I

Tableau 1. Jonathan Peachum, qui contrôle toute la mendicité londonienne grâce à son entreprise « L'Ami du Mendigot », accueille un postulant clochard tout en se plaignant de la dureté des temps pour son *business* : la pitié, ça n'est plus ce que c'était. Celia Peachum de même, qui doit laver les nippes des clochards, alors qu'elle ne rêve que roses et pois de senteur. Tous deux s'inquiètent des poussées de sensualité de leur fille Polly, et du mystérieux prétendant balafre qui lui tourne autour : la perdre serait préjudiciable à leurs affaires. Et justement, ils découvrent qu'elle vient de découcher.

Tableau 2. Dans une écurie en plein cœur de Soho, Mac-la-Lame est sur le point d'épouser Polly, qui aurait préféré un lieu plus convenable. Les hommes de Mackie présentent leurs hommages aux fiancés. Mackie leur rappelle les bonnes manières que l'on doit avoir devant « une dame ». Pour égayer le banquet, les quatre bandits

entonnent sans conviction un petit couplet ; Polly leur montre l'exemple en interprétant une chanson de flibustière. Survient Tiger Brown, chef de la police de Londres et néanmoins convié à la noce en tant qu'intime de Mackie, depuis le bon vieux temps passé ensemble à l'armée. Les bandits entament un chœur nuptial puis laissent les deux tourtereaux roucouler sous la lune de Soho.

Tableau 3. Les Peachum apprennent horrifiés de la bouche de leur fille qu'elle s'est mariée. Qui plus est à un malfrat. Leur respectabilité est mise à mal. Malgré les menaces, Polly reste inflexible. Le couple foment de livrer l'impétrant à la police pour qu'il soit pendu. Mais voilà : ce malfrat n'est autre que le fameux Mac-la-Lame et le shérif Brown, son obligé. On se désole sur le peu de fiabilité du genre humain et la dureté du monde.

ACTE II

Tableau 4. Mis en garde par Polly, et comprenant que Brown ne le couvrira pas éternellement, Mackie projette de se mettre quelque temps au vert. Pas de chance : le couronnement imminent de la reine promettait les coups les plus juteux. Mackie explique à Polly comment faire tourner ses affaires en son absence. Ils se disent adieu.

Celia Peachum parie de son côté que, malgré le danger, ses petites habitudes sexuelles ramèneront Mackie chez les prostituées, qu'elle s'emploie donc à soudoyer.

Tableau 5. Elle a vu juste : comme tous les jeudis, Mackie est chez Jenny, qui lui prédit un avenir sombre. De fait, à peine ont-ils chanté leur relation passée – du genre amour vache – que la police est là et lui passe les menottes. Madame Peachum exulte.

Tableau 6. Le sort que connaît Mackie fend l'âme de son vieil ami Brown. Il ne sait pas que sa propre fille Lucy s'est fiancée avec le coureur impénitent. La voici justement qui pénètre dans la geôle pour lui reprocher son supposé mariage avec Polly. Et que paraît également cette dernière, pleine d'inquiétude et de rancœur. Les deux femmes se toisent, s'injurient, se battent pour être reconnue comme la légitime. Celia Peachum sépare les combattantes et ramène Polly à la maison. Malgré sa rancœur contre l'infidélité de Macheath, Lucy aide Mackie à s'évader – mettant Brown dans une situation bien délicate. Peachum menace le shérif de perturber le couronnement si Mackie n'est pas remis au trou.

ACTE III

Tableau 7. Tandis que Peachum rassemble son armée de mendiants, Jenny réclame à Madame Peachum son salaire pour avoir livré Mackie. Celle-ci refuse car Mackie est en fuite ; Jenny est bien placée pour le savoir puisqu'il a fini sa nuit chez elle. Brown et Peachum s'affrontent : l'un menace de boucler toute cette faune interlope une bonne fois pour toute ; l'autre de faire vivre un enfer au représentant de l'ordre. Le shérif capitule et fait arrêter Mackie, à nouveau livré par Jenny, tiraillée entre la nostalgie de son ancien amour et son désir de vengeance.

Tableau 8. Le sort de Mackie est scellé. Brown, Polly, les Peachum, ses hommes, Jenny : tout le monde défile dans la geôle du condamné, avec force larmes et pas mal d'hypocrisie. Celui-ci chante son épitaphe et demande pardon à ses congénères. Au moment où il doit être pendu, coup de théâtre : la reine décide de gracier Mackie, lui offrant un château et une rente pour qu'il puisse y couler des jours heureux avec Polly. À l'opéra, les choses peuvent finir ainsi. Mais pas d'illusion : ça n'arrive jamais dans la vraie vie.

Qui ne connaît la complainte de Mac-la-Lame, cette rengaine qui pénètre en nous avec la douceur d'une lame de rasoir bien affûtée ? Après *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, donné au Grand Théâtre de Provence en 2019, le Théâtre de l'Archevêché accueille cette année la troupe de la Comédie-Française et Thomas Ostermeier pour l'autre tube mondialement célèbre de Bertolt Brecht et Kurt Weill en collaboration avec Elisabeth Hauptmann : *L'opéra de quat'sous*. Revue anarchiste bariolée, collage grinçant de chansons entêtantes et de rythmes dansants inspirés du jazz et de formes populaires, cette parodie d'opéra dynamite un genre réputé bourgeois à l'heure de l'essor des musiques de masse ; elle décrit en termes satiriques la république de Weimar, période de confusion morale qui n'est pas sans annoncer la nôtre. Avec Maxime Pascal à la tête des multi-instrumentistes virtuoses de l'ensemble Le Balcon, c'est la version de la création – plus percutante et conforme à la volonté de Weill – qui est redonnée pour la première fois à la scène, augmentée de quelques pages inédites, dans une nouvelle traduction conçue en étroite concertation avec l'équipe artistique.

UN SUCCÈS DE SCANDALE JAMAIS DÉMENTI

L'opéra de quat'sous est la première collaboration d'importance de Brecht et Weill,

après une ébauche de *Mahagonny*. À cette époque, Brecht s'est déjà taillé une solide réputation en tant que poète et dramaturge pacifiste et anarchiste ; Weill a d'abord fait sienne une conception exigeante de la musique transmise par son maître Ferruccio Busoni, avant de découvrir à la faveur d'un spectacle pour enfants l'impact que peut avoir sur un large auditoire un langage musico-théâtral plus directement accessible. Parti en quête d'un nouveau public – le même que le disque et la radio sont en train de conquérir –, il décide de mettre les formes de la musique populaire au service d'un ambitieux projet de rénovation de l'opéra. *L'opéra de quat'sous* est créé le 31 août 1928 au Theater am Schiffbauerdamm de Berlin, futur siège du Berliner Ensemble, avec Lotte Lenya, l'épouse de Weill, dans le rôle de Jenny. Alimenté par le scandale, le succès est fulgurant, tant en Allemagne – où ce sera l'œuvre du XX^e siècle la plus jouée – qu'à travers l'Europe : traduite en dix-huit langues, elle aurait été donnée plus de dix mille fois en cinq ans. La sortie sur les écrans du film de Georg Wilhelm Pabst en 1931, tourné simultanément en allemand et en français avec deux distributions distinctes, renforce encore cette notoriété. Mais l'arrivée au pouvoir des nazis, qui voient dans cette œuvre la quintessence de « l'art dégénéré » produit par le « judéo-bolchévisme » (Weill est juif et Brecht, désormais acquis au marxisme), rebat brutalement les cartes : après en avoir

perturbé maintes représentations, ils la vouent maintenant à l'autodafé. Les deux artistes s'exilent, d'abord en Europe, puis aux États-Unis. Brecht s'installe en Californie, travaillant même un temps pour Hollywood, avant d'être chassé par le maccarthysme vers l'Allemagne de l'Est ; après deux années en France, Weill entame avec succès une carrière à Broadway, tentant de concilier aspirations personnelles et concessions à l'industrie du divertissement.

UN CONTRE-OPÉRA SATIRIQUE

Brecht et Weill se sont fidèlement inspirés d'une œuvre satirique anglaise composée deux cents ans plus tôt, *L'Opéra du gueux* de John Gay (*The Beggar's Opera*, 1728), que leur a fait connaître et qu'a traduit pour eux Elisabeth Hauptmann, suite à une production donnée à Londres avec succès. Il s'agit d'un *opera ballad*, genre qui singe les conventions de l'*opera seria* händélien et s'appuie sur la forme populaire de la ballade pour opérer une virulente critique sociale : l'action se passe dans le milieu des malfrats et des prostituées et dénonce en termes mordants la corruption et l'immoralité qui règnent à tous les étages de la société. Brecht et Weill reprennent à leur compte la charge subversive de leur modèle, avec pour cibles l'opéra du XIX^e siècle et le type de société moderne, d'une grande violence socio-économique, issu de la révolution

industrielle et du capitalisme. Dans ses chansons (*songs*), Weill transfigure le genre de la rengaine ; mêlant dérision et désespoir, les trois finales conçus par Brecht dressent la « morale de l'histoire » au moyen de considérations d'une grande noirceur sur le genre humain. À la création, Weill s'était appuyé sur un effectif réduit d'instrumentistes polyvalents – le banjo et l'accordéon apportant une couleur particulière, à la croisée entre jazz et musiques populaires d'Europe centrale. Réputé pour sa plasticité et son inventivité, Le Balcon est l'ensemble idéal pour renouer avec cet esprit tout en le transposant : Maxime Pascal sollicite en effet des instruments électriques et électroniques – une modernisation que n'aurait pas reniée Weill, passionné par les nouvelles technologies du son.

LE DEVENIR D'UNE UTOPIE

S'il a peu porté Brecht à la scène, Thomas Ostermeier a grandi dans un environnement éducatif et culturel très marqué par son héritage. Il s'est d'ailleurs formé à l'Académie des arts dramatiques Ernst Busch de Berlin-Est – du nom d'un grand interprète de Brecht qui participa à la création de *L'opéra de quat'sous*. C'est la première fois qu'il aborde le genre de l'opéra, non sans réticence mais avec l'œuvre adéquate – lui qui convoque par ailleurs souvent la musique

dans ses spectacles. Son approche veut aller à rebours de deux clichés : d'abord un traitement naturaliste, qui met à mal « l'effet de distanciation » voulu par Brecht, censé maintenir en éveil l'esprit critique du spectateur ; ensuite l'apriori selon lequel il s'agirait d'une œuvre marxiste, alors qu'à l'époque, il est encore sous l'influence d'un nihilisme anarchiste de tradition française – comme le prouve la référence à la *Ballade des pendus* de François Villon dans « L'Épitaphe de Macheath ». L'intention d'Ostermeier est précisément de raconter le devenir de l'utopie marxiste au XX^e siècle, les espoirs et la désillusion qu'elle a engendrés – en 1928, le totalitarisme stalinien est déjà en place –, créant un désespoir politique qui ressemblerait fort au nôtre aujourd'hui. Pour ce faire, il mêle dans sa mise en scène des allusions aux avant-gardes engagées des années 1920 (agit-prop, constructivisme, dadaïsme) tout autant qu'à celles des années 1960-1980 (pop art, street art, glam-rock) ; cependant que les hommes de Macheath sont traités comme une bande de jeunes d'aujourd'hui.

UNE PRODUCTION ÉVÉNEMENT

Si cette production fait événement, c'est aussi parce qu'elle repose sur une nouvelle traduction réalisée pour l'occasion – alors que la précédente, avec ses qualités et ses défauts, dictait sa loi sur les scènes françaises depuis près de soixante-cinq ans. Grâce à un travail d'orfèvre l'amenant à jouer sur de multiples registres de langue, Alexandre Pateau a su retrouver l'alliage incomparable de poésie et de crudité qui fait tout l'attrait séducteur

de l'œuvre ; menant depuis les débuts de ce projet un dialogue fructueux avec l'équipe artistique, il a particulièrement soigné la prosodie des parties chantées afin de restituer le plus fidèlement possible l'esprit unique que Weill a insufflé à chacune d'entre elles.

C'est la troisième fois qu'Ostermeier monte un spectacle avec les comédiens du Français. Brecht et Weill voulaient que leur opéra d'un genre singulier soit interprété par des acteurs et non des chanteurs. Il a particulièrement soigné la distribution, qui mêle des profils variés, représentatifs de la diversité des talents réunis dans la troupe aujourd'hui. Ce premier partenariat entre le Festival d'Aix-en-Provence et la Comédie-Française est le signe que, pour les deux institutions, les temps changent, impliquant un élargissement du périmètre du lyrique, une extension de l'interdisciplinarité.

Timothée Picard, dramaturge et conseiller artistique du Festival d'Aix-en-Provence

« ON A DANS L'IDÉE QUE WEILL PRATIQUE UN REGISTRE ESSENTIELLEMENT LÉGER, ALORS QUE SA MUSIQUE EST D'UNE NOIRCEUR ET D'UNE PROFONDEUR INFINIES – JUSQU'AU TRAGIQUE. »

Entretien avec Maxime Pascal, directeur musical



En préambule, pouvez-vous nous rappeler les circonstances qui ont présidé à la fondation de l'ensemble Le Balcon et ses grands principes en termes de fonctionnement et de répertoire ?

Maxime Pascal : Ce qui caractérise le plus fortement la démarche du Balcon, créé sur un modèle hérité de l'Ensemble Intercontemporain ou du London Sinfonietta, c'est la manière dont l'ensemble a fait évoluer la notion de *géométrie variable* inhérente à ce type de formations dans deux directions en même temps. D'abord, sur les questions de sonorisation et de diffusion du son mais aussi d'électronique : dès le départ, nous avons intégré au noyau même du Balcon les artistes ingénieurs du son, les réalisateurs informatique, de même que les musiciens électroniques (clavier électronique, guitare électrique, etc.). Ensuite ce principe de géométrie variable s'est également appliqué aux œuvres lyriques et à la musique scénique elles-mêmes : très tôt, vidéastes, danseurs, chanteurs et costumiers ont gravité autour de notre galaxie, se sont agglomérés pour faire troupe. En résumé : le principe qui veut que l'équipe de mise en scène et de création change tout le temps au gré des œuvres et des réalisations scéniques a été intégré et internalisé dès le départ.

Que représentait pour vous *L'opéra de quat'sous* avant de prendre part à ce projet ?

Maxime Pascal : Je ne connaissais pas l'œuvre si bien que cela. Mais qui peut vraiment dire qu'il connaît bien *Quat'sous* ? Je m'en suis rendu compte : tout le monde le pense, parce que certains airs semblent familiers ; mais en fait, c'est rarement le cas. Quand Pierre Audi m'a proposé de prendre part au projet, j'ai d'abord été surpris : comme je n'en avais pas une idée précise, je ne m'attendais pas à me voir proposer ce répertoire-là. Alors qu'en fait, c'est exactement le type de projet dont Le Balcon est coutumier. Je pense que Pierre Audi a eu la bonne intuition : il n'y a pas de hasard. Et que Le Balcon est particulièrement adéquat.

Dès lors, pouvez-vous nous en dire davantage sur ces aprioris – pas forcément négatifs : les images toutes faites – que vous formulez au sujet de l'œuvre, et qui se sont reconfigurés quand vous avez commencé à entrer dans le projet ?

Maxime Pascal : On rattache un peu trop vite Kurt Weill au cabaret et au jazz. J'ai l'impression que, dans l'imaginaire collectif, *Quat'sous*, c'est pour une large part le jazz qui arrive en Europe à la fin des années 1920. Alors que, franchement, les racines du langage de Weill sont très différentes. Quand j'ai ouvert la partition, ce qui m'a sauté aux yeux, c'étaient surtout les liens avec la musique de Mahler, avec toute la Seconde École de Vienne – le parlé-chanté de Kurt Weill n'est pas très loin du *Pierrot lunaire* de Schönberg – et surtout les traditions de musique de rue d'Europe centrale et orientale.

L'incursion du jazz, en fait, ne se manifeste qu'en surface. Même l'instrumentarium, les percussions : ce n'est pas du tout une écriture de « batterie jazz » de ces années-là. On a bien davantage affaire à une écriture du type *Histoire du soldat* de Stravinski – et encore. S'y exprime vraiment quelque chose de l'ordre du théâtre de tréteaux et de la musique de rue propre à l'Europe de l'entre-deux-guerres. Weill dit certes écrire *sur* un rythme de boston ou de foxtrot et, bien sûr, de blues pour telle ou telle complainte ; mais c'est un peu comme lorsque Debussy ou Messiaen se sont dits inspirés par les traditions orientales

sans les connaître vraiment. Au fond, l'influence du jazz n'existe chez Weill encore que par bribes et sous une forme très embryonnaire.

L'œuvre a été créée par un petit ensemble de multi-instrumentistes : comment allez-vous renouer avec l'esprit sinon la lettre du contexte de création ?

Maxime Pascal : C'est très simple et en même temps très particulier : l'œuvre a été conçue pour six ou sept instrumentistes jouant de plusieurs instruments. C'est-à-dire qu'à la création, un musicien jouait à la fois les parties de trombone et de contrebasse ; un autre, la guitare, le violoncelle, le banjo et la guitare hawaïenne ; un autre encore se partageait les parties de trompette 2 et de percussions ; et un saxophoniste jouait de la flûte, de la clarinette ou du basson. Le principe du « multi-instrumentisme » régnait en maître.

Il faut se rappeler que cela fonctionnera de la sorte également à Broadway ! La partition originale de *West Side Story* – c'est fascinant –, ce sont des musiciens qui jouent de quatre, cinq, parfois six instruments dans la soirée : ils sont cinq ou six, et ils jouent de tout ! Mais si l'on veut donner *L'opéra de quat'sous* en faisant entendre tous les instruments notés sur la partition, qui plus est avec des artistes qui en jouent très bien, alors il faut en réalité une vingtaine de musiciens. Au risque de perdre alors complètement l'essence de l'œuvre : son côté minimaliste, façon théâtre de rue.

J'ai donc voulu creuser cette piste du « multi-instrumentisme », mais en partant de ce que savaient faire les membres du Balcon qui, pour certains, peuvent en effet jouer de plusieurs instruments. Par ailleurs, une partie de l'instrumentarium voulu par Weill vise à évoquer la musique populaire : en particulier le banjo, le bandonéon, les saxophones, etc. Et comme les parties de guitare et de clavier sont très importantes, une de mes premières intuitions a été de faire évoluer cet instrumentarium vers un équivalent contemporain : guitare et basse électriques, clavier électronique, etc. L'œuvre en laisse la possibilité : les parties de guitare sont notées de manière suffisamment ouverte pour pouvoir y amener l'électricité. Du coup, notre guitariste Giani Caserotto se retrouve à jouer de la guitare électrique, hawaïenne, du banjo, etc. ; et notre contrebassiste

Simon Drappier joue aussi de la basse électrique, pour ne citer que ces deux exemples.

Un autre principe est que je cherche à obtenir une couleur proche des fanfares d'Europe centrale, celle des musiques de Goran Bregović pour les films de Kusturića, par exemple : lui, il réunit sa guitare électrique, la contrebasse en « pizz », bien sûr, parfois son ordinateur pour des effets électroniques et, tout autour, des instruments aux sonorités gitanes comme les *tenor horns*. J'ai donc commencé par réunir un instrumentarium d'époque pour ce qui concerne les cornets, les trompettes, le piano – c'est vraiment un piano des années 1930 –, les percussions – qui sont des années 1920 –, et cela donne une couleur qui nous rapproche de l'esprit de la création. À quoi s'ajoutent quelques instruments qui apportent ce côté « Europe centrale » et « orientale » comme le *tenor horn*. On a même deux balalaïkas – dont une balalaïka contrebasse – pour avoir un côté très « cordes pincées ».

Pour autant, l'œuvre n'est pas réarrangée : on prend les parties séparées qui sont celles de l'orchestre et, comme cela avait été fait à l'époque, on les redistribue aux musiciens que l'on a sous la main. Il est évident que c'est ainsi que Weill a procédé à l'époque : la ligne était écrite et, ensuite, il a distribué les instruments. On essaie de retrouver ce geste quasi improvisé.

Au fond, on procède un peu comme on le fait quand on réunit le continuo d'un opéra baroque – dans le langage comme dans l'instrumentarium et la manière de distribuer les rôles. Et on rejoint d'ailleurs par là le modèle baroque qui a inspiré Weill et Brecht pour *L'opéra de quat'sous* – et que l'on entend dans l'ouverture, par exemple. Avec le piano, la guitare, la basse et la percussion, il y a bien un continuo dans l'œuvre de Kurt Weill et on a les prémices de ce que va être le « groupe » en comédie musicale – ce noyau que l'on appelle *band*. D'ailleurs, il est amusant de voir à quel point le continuo dans l'opéra baroque et classique et le *band* en comédie musicale, c'est à peu près la même chose.

Vous avez affaire à des comédiens-chanteurs aux compétences et aux profils vocaux divers : comment la distribution a-t-elle été constituée de ce point de vue ? Et comment accompagnerez-vous leur travail ? Vers quelle sorte d'interprétation et d'incarnation voudriez-vous les mener, en dialogue avec Thomas Ostermeier ?

Maxime Pascal : Je cherche une homogénéité constante entre le parlé et le chanté : que le continuum soit toujours souple. On travaille beaucoup là-dessus : pour faire en sorte que les comédiens, même quand ils chantent, soient toujours en train de déclamer. On ne se rend pas compte mais cela demande un travail sur chaque mot. Je les arrête sur chaque mot, chaque phrase : « Cette note-là, elle est trop chantée ; fais-la comme si tu la déclamais », etc. Il s'agit en effet de trouver la synthèse parfaite entre les deux registres, et ce, à petite comme à grande échelle. C'est pour cela que j'ai organisé avec eux des séances de lecture : pour qu'ils puissent se rendre compte de ce qu'allait être le parcours de leur voix du début à la fin de la représentation.

Certains phénomènes sont apparus alors, comme par exemple l'ambitus des chansons et l'impact qu'il pouvait avoir sur les parties déclamées : en effet, les chansons peuvent avoir des passages extrêmement aigus ou graves ; toutefois, quand on passe aux parties déclamées, l'ambitus spectral se réduit considérablement. Le risque est que cela prenne un côté « cartoon de Tex Avery », avec des décalages entre les placements de la voix parlée et de la voix chantée qui peuvent être dérangeants pour le spectateur et fatiguer le chanteur ou, au contraire, des effets parfois étranges et involontairement comiques qu'une voix peut avoir sur l'autre. Comme quand, par exemple, la voix parlée monte de quelques degrés entre avant et après l'air, du fait de la tessiture de ce dernier. Il faut donc trouver une cohérence entre les deux : que tel interprète, quand il parle, donne déjà à entendre ce que sera sa voix quand il chante et habituer l'oreille du spectateur et vice-versa. On cherche alors un degré de précision dans le parlé-chanté qui, au fond, n'est pas éloigné de celui de *Wozzeck* – même si, dans *Quat'sous*, il n'est pas noté. Je leur ai également parlé des six degrés de *Sprechgesang* notés par Berg dans *Lulu* : nous n'en sommes évidemment pas là, mais nous travaillons dans une perspective vraiment comparable.

Après, il faudra encore y ajouter le travail avec les micros. C'est passionnant ; je suis vraiment très heureux de pouvoir concevoir avec tous les artistes un projet acoustique complet ; et cela, Thomas l'a parfaitement senti : c'est pour cela qu'il me laisse intervenir sur les parties jouées. Tout le monde a compris que je suis garant de l'objet acoustique dans son ensemble : de l'homogénéité, de la cohérence... De la poésie aussi : que cela parle à l'oreille de l'auditeur !

À en croire un célèbre échange de Weill avec un important organe de presse de l'époque, il semble que *L'opéra de quat'sous* soit venu à point nommé résoudre en son temps une certaine crise de l'opéra : quelle était cette crise et comment l'œuvre y répond-elle selon vous ? Et peut-on dire que la situation que connaît l'opéra un siècle plus tard est semblable, et donc que la réponse apportée par Weill, Brecht et Hauptmann est toujours à sa manière d'actualité ?

Maxime Pascal : Sur le plan esthétique, l'œuvre apporte à l'opéra – qui ne sait pas encore trop vers quoi aller, après une phase de postromantisme embourgeoisé – une réponse minimaliste radicale. Le minimalisme trouve en effet ses racines dans ces années-là ; un peu avant aussi, avec Éric Satie. *L'opéra de quat'sous* est par ailleurs une œuvre très politique. Dans la « Chanson des canons », par exemple, il est dit quelque chose comme : « Les soldats meurent, les canons crachent mais l'armée recrute. » Parce que l'on est déjà en train de préparer la prochaine guerre. Brecht se montre féroce pacifiste et anti-colonialiste. Ou encore : « D'abord la graille - et la morale, après. » Weill et lui donnent une voix à ceux qui sont exploités, aliénés : on ne peut pas proposer un objet qui soit plus en réaction, plus diamétralement opposé à ce qui se produit de manière institutionnelle dans le monde de l'opéra à ce moment-là.

Et j'ai envie de dire que Thomas Ostermeier et Le Balcon leur donnent aujourd'hui un micro : la question de la voix et de sa sonorisation est déjà présente chez Weill, qui s'est passionné pour les débuts de la stéréophonie et de la microphonie. Il y a aussi cette idée de recourir au haut-parleur : que l'on peut amplifier la voix. Hier comme aujourd'hui, donner une voix à ceux qui sont

dans la misère ou exploités reste très subversif sur une scène d'opéra – pour peu que l'on évite toute forme d'esthétisation.

Est-ce selon la même logique que Le Balcon diversifie actuellement son répertoire – en allant notamment en direction de la comédie musicale ?

Maxime Pascal : Il est vrai que tous les spectacles que nous avons faits récemment ou avons en projet, jusqu'à *Licht* de Stockhausen ou *La Petite Boutique des horreurs* compris, engagent, d'une façon ou d'une autre, une évolution ou une transformation de l'opéra. Peut-être d'ailleurs que Kurt Weill, symétriquement à Berg, a réussi ce qu'a esquissé Schönberg avec des œuvres regardant du côté du cabaret comme les *Brettli-Lieder* ou le *Pierrot lunaire*.

Kurt Weill est un vrai compositeur de musique écrite, c'est pour cela que j'évoque Schönberg : même quand il écrit de la chanson, il n'est pas chansonnier, il est compositeur.

Pouvez-vous expliquer ce que vous entendez par là ?

Maxime Pascal : Techniquement. Dans le langage, les formes, le langage harmonique. Je parlais de Mahler tout à l'heure ; je suis tombé des nues quand j'ai lu la partition et écouté l'œuvre *réellement*, pour la première fois : le son, les harmonies *pleurent* tout le temps. On a généralement dans l'idée que Weill pratique un registre essentiellement léger, alors que sa musique, tout comme celle de Satie, est d'une noirceur et d'une profondeur infinies – jusqu'au tragique. Il y a une espèce de couleur tragique permanente qui est au cœur de ce que l'acte d'écriture, tel qu'il s'est fixé depuis l'époque classique, peut faire naître. D'ailleurs, c'est l'acte d'écriture qui, toujours, s'exprime chez Weill : un acte sacré, comme chez Mahler et Schönberg. Le cœur de l'art de Kurt Weill, même à l'ère de l'essor du divertissement musical et de la culture de masse, reste d'écrire de la musique. Il n'est pas dans la notation et dans l'interprétation caractéristiques d'une tradition orale comme le serait un chansonnier. Les compositeurs ont ceci de viscéral qu'ils ne peuvent pas ne pas écrire. Ils répondent à un appel, c'est vital pour eux. Weill est de toute évidence l'un d'entre eux.

Pour terminer, Le Balcon et vous-même effectuez cette année vos débuts au Festival d'Aix-en-Provence qui fête ses 75 ans : qu'est-ce que cela représente pour vous ?

Maxime Pascal : Je trouve le choix de Pierre Audi de programmer *L'opéra de quat'sous* avec des comédiens et non des chanteurs dans ce temple de l'opéra qu'est le Festival d'Aix-en-Provence à la fois extrêmement juste et très courageux. C'est absolument révélateur du respect que le Festival a pour les œuvres et ce qu'elles exigent – quand bien même cela irait à l'encontre d'une certaine idée de l'opéra. Et cette forme d'intégrité qui, dans le cas présent, relève de la prise de risque – y compris par rapport à son image – demande un courage certain. D'autant que cette éthique est aussi une politique : c'est parce que c'est un opéra sur la misère qu'il exige non des voix d'opéra mais des voix « de la vraie vie » : donc respecter cela, c'est éviter toute esthétisation de cette misère. C'est en ce sens aussi que, pour incarner la foule revendicatrice, il a été décidé d'augmenter le plateau des comédiens d'un chœur d'amateurs recrutés *ad hoc* dans la région.

Dans le même ordre d'idée, je comprends qu'au regard de la période que nous traversons actuellement, Thomas nous pousse à interpréter également la deuxième strophe du chœur final : une dénonciation du fascisme ajoutée en 1948. L'œuvre originelle a été créée en 1928 : elle a la prescience évidente de la catastrophe qui va arriver en Allemagne. Or, sans vouloir jouer les Cassandra, l'époque actuelle donne de nombreux signes similaires, également « pré-catastrophiques ». Avec *Le Balcon*, nous avons l'habitude que nos projets soient très ancrés dans ce que l'on est en train de traverser ; mais pouvoir vivre et sentir cela depuis une grande institution comme le Festival d'Aix, c'est rare et fort !

Entretien réalisé par Timothée Picard le 30 mars 2023

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS PAR THOMAS OSTERMEIER

La création, en 1928, de *Die Dreigroschenoper* au Theater am Schiffbauerdamm de Berlin, eut lieu à l'occasion de la réouverture de ce théâtre sous la direction de Ernst Josef Aufricht. Cette œuvre est certainement celle qui a été la plus montée en Allemagne au XX^e siècle. Aujourd'hui encore, elle reste incontournable outre-Rhin.

Il faut d'emblée insister sur le fait qu'il s'agit d'une œuvre de Brecht d'avant sa lecture de Karl Marx. C'est donc une œuvre qui précède l'invention de la « méthode » qu'il a développée à partir de sa réflexion sur le théâtre épique ; c'est une œuvre d'avant son théâtre politique. Ce constat aura évidemment des effets sur notre mise en scène : elle se servira de cette pièce antérieure à notre image de Bertolt Brecht l'homme de théâtre marxiste, pour livrer une réflexion sur l'utopie d'un avenir plus humain et plus digne. Une réflexion que nous mènerons avec les instruments développés plus tard par Brecht, mais dont les traces sont déjà présentes dans *L'opéra de quat'sous*.

Chacun des trois actes de la pièce se termine par un grand finale. Dans chacun d'eux se révèle un certain regard politique, qui parle du monde et de l'ordre sociétal qui le structure. Et Brecht y exprime des positions très nihilistes.

Dans l'esprit de cette pièce, je retrouve un sentiment d'impuissance à changer le monde, ce même sentiment que nous éprouvons



aujourd'hui. Cette forme de pessimisme désespéré va de pair avec une forme de satire du monde de l'opéra.

Pour façonner l'environnement esthétique de notre production, nous avons lorgné, avec la scénographe Magda Willi et le vidéaste Sébastien Dupouey, du côté de ce qui se faisait de plus intéressant et de plus novateur à partir des années 1917-1918 sur les scènes de théâtre russes, avec des artistes comme Meyerhold ou Maïakovski, le constructivisme, les créations de Lissitzky, une esthétique du collage. Au moyen de la vidéo, nous voulons évoquer non seulement l'utopie communiste qui gagna toute l'Europe au cours des années 1920 – ainsi que Brecht, à la toute fin de la décennie et à partir du début de la décennie suivante, à travers l'esthétique d'avant-garde qui a éclos à ce moment-là –, mais aussi la fin de cette utopie, sa chute. En 1928, l'utopie communiste est déjà contredite par la terreur stalinienne. Alors que *L'opéra de quat'sous* est situé par la plupart des mises en scène dans un monde de mendiants et de criminels romantisé, le plus souvent à Londres, dans un XIX^e siècle imaginaire, nous aimerions renouer avec les traditions esthétiques et politiques des événements qui précèdent et nourrissent la création de la pièce en 1928.

L'opéra de quat'sous est une œuvre polymorphe. Il existe plusieurs versions de cette pièce : celle qui fut créée en 1928, et celle de 1931, revue et complétée par Brecht en 1948, en réaction aux crimes du régime fasciste en Allemagne, ultime version dans laquelle le grand poète charge ses *songs* d'une analyse politique nouvelle. Nous avons fait le choix de nous fonder sur la version première de 1928, qui est la plus ramassée, la plus directe – en gardant toujours un œil sur les modifications apportées par Brecht lui-même.

La pièce se passe à Londres, dans un univers sombre dont les personnages appartiennent tous, d'une manière ou d'une autre, au monde du crime. Face au grand bandit Macheath, Jonathan Jeremiah Peachum s'enrichit en louant les rues de la capitale aux mendiants. Sa fille Polly va épouser Macheath en secret, alors que ce dernier est déjà marié avec Lucy, la fille du chef de la police Brown, un vieil ami de Macheath. C'est pourtant ce même Brown qui, sous le chantage de Peachum furieux, va trahir Macheath, lequel, à son tour, est

victime de ses « petites habitudes » : au lieu de fuir Londres pour sauver sa peau, il retourne dans les bras de la prostituée Jenny comme tous les juidis.

Macheath ne poursuit pas d'objectifs politiques. Son problème est plutôt de réussir à dissimuler ses conquêtes amoureuses aux autres femmes qu'il courtise. Et au lieu de porter un jugement moral sur ses personnages ou de crédibiliser leurs enjeux mélodramatiques, Brecht donne à voir un monde dans lequel les criminels aisés singent le mode de vie bourgeois des spectatrices et des spectateurs, en dénonçant l'hypocrisie du jugement moral de ces derniers, dans le célèbre « Deuxième finale de quat'sous » : « D'abord la graille – et la morale, après. »

Les auditions menées avec Maxime Pascal nous ont offert des moments magnifiques, et travailler avec lui est une expérience formidable, à la mesure de la chance merveilleuse que nous avons de travailler à nouveau avec la troupe de la Comédie-Française. Cela fait quelques années déjà que Pierre Audi m'a proposé de mettre en scène un opéra, et j'avais refusé jusqu'à ce jour. La seule œuvre avec laquelle je pouvais envisager cette nouvelle entreprise, c'était une œuvre de Bertolt Brecht et Kurt Weill, ou encore Hanns Eisler.

J'aime beaucoup la musique de Kurt Weill, mais je dois aussi avouer que cette pièce me tient tout particulièrement à cœur pour une autre raison : j'ai fait mes études à l'École Ernst Busch, dans l'Est de Berlin ; or Ernst Busch a chanté dans la création mondiale de *L'opéra de quat'sous*. C'était un grand acteur-chanteur brechtien. Même si j'ai monté peu de pièces de Bertolt Brecht, j'ai donc été formé, dès mes débuts, à ce qu'on appelle le théâtre brechtien. Je pense que *L'opéra de quat'sous* est l'œuvre parfaite pour que cette collaboration longtemps désirée se réalise enfin avec la présentation de cette œuvre pour la première fois au Festival d'Aix-en-Provence avec la troupe de la Comédie-Française.

Propos recueillis par Christian Longchamp et Elisa Leroy

LE RÉALISME DE MONSIEUR PEACHUM, OU COMMENT JOUER LES CLASSIQUES AUJOURD'HUI ? L'OPÉRA DE QUAT'SOUS AU PRÉSENT

Elisa Leroy

LES CLASSIQUES MORTS-VIVANTS

Ce que Thomas Ostermeier et Bertolt Brecht ont en commun, c'est tout d'abord un certain pessimisme face à ce que peut le théâtre à leur époque respective. Mettre en scène un classique, comme s'y attache le directeur de la Schaubühne avec *L'opéra de quat'sous* aujourd'hui, presque un siècle après la première de la pièce au Theater am Schiffbauerdamm en 1928, leur semblait à tous deux problématique avant tout. En réponse à une enquête lancée par la revue *Börsen-Courier* en 1926, Brecht écrit le petit essai « Comment jouer les classiques aujourd'hui ? » L'introduction du texte joue avec une métaphore pour le moins macabre : « Quand, à une époque pas trop pourrie, une chose jadis pas trop pourrie commence à pourrir, on voit tous les vivants s'acharner à la pourrir si possible encore plus, pour l'enterrer le plus rapidement possible. » Les classiques, donc : rien que de la pourriture rampant vers la tombe, et dont le processus de décomposition est encore accéléré par les gens de théâtre eux-mêmes, qui, ce faisant, préparent leur propre sépulture : « On a fait des inventions, et je suis sûr qu'ils

continueront à en faire. Mais ça a le mérite d'être intéressant, les inventions qu'on fait sur des branches en train de fléchir. Car quand on est assis sur une branche qui fléchit, on n'a plus qu'à inventer la scie. Quoi qu'on en pense, à la fin ce sera toujours une scie, et ces gens ont beau tenter de se contenir comme ils veulent, leur désir secret est trop irrésistible : ils se rendent brusquement compte qu'ils ont commencé à scier leur propre branche.² » En 1999, juste après sa nomination en tant que membre de la direction artistique de la Schaubühne, Thomas Ostermeier écrit « Le théâtre à l'ère de son accélération ». L'essai fait écho à la métaphore choisie par Brecht : « L'éternel retour des classiques morts-vivants ne remplit pas ce devoir, et leur résurrection n'arrive que trop rarement³. » Pour Ostermeier aussi, donc, ranimer les classiques qui, tels des zombies, hantent les théâtres, voilà une entreprise rarement couronnée de succès. Pour autant, ce pessimisme ne signifie pas que la mise en scène des classiques était peine perdue, qu'il fallait invariablement se tourner vers de nouveaux récits, de nouvelles formes.

Dans son essai, Brecht nous donne lui-même la clé pour appréhender les classiques que deviendront ses œuvres. Le dramaturge

2 Extraits traduits par Alexandre Pateau

3 Thomas Ostermeier : « Le théâtre à l'ère de son accélération », dans *Le Théâtre et la Peur*, éd. Georges Banu, Arles, Actes Sud, 2016, p. 49.

exige non pas l'invention, qui mène trop souvent à une « expérimentation totalement inepte », mais d'adopter un nouveau *Gesichtspunkt*, un point de vue politique « pour qu'une pièce classique nous donne un peu plus qu'un joli bain de souvenirs. » Ces points de vue, nous dit Brecht, « on pouvait uniquement les tirer de la production contemporaine ». Mettre en scène *L'opéra de quat'sous* aujourd'hui, c'est relever le défi de répondre à l'exigence de Brecht face aux classiques, et envisager celui-ci même d'un point de vue nouveau. Ce point de vue politique, on ne le retrouve pas uniquement dans une réflexion sur l'actualité des enjeux sociaux et politiques que traite la pièce ; il se fait également et principalement jour dans les formes de jeu que la pièce impose. *L'opéra de quat'sous* nous enseigne que c'est dans la forme que réside la capacité du théâtre, sinon de changer le monde, en tous cas de montrer la possibilité du changement, au lieu d'affirmer le monde tel qu'il se présente à nous.

LE RÉALISME DE MONSIEUR PEACHUM

Jonathan Jeremiah Peachum en sait long sur le théâtre. Or, de même que le théâtre tend à produire chez le spectateur sinon une sensation, du moins de l'empathie, « [son] business [à Peachum] consiste à éveiller la pitié chez les humains. Oh, il en existe,

des moyens de les ébranler, quelques-uns, mais ce qui est terrible, c'est qu'ils s'usent en un rien de temps. Car l'humain possède l'effroyable faculté de se rendre insensible pour ainsi dire sur commande. » Dans sa boutique, il a donc rassemblé nombre d'« équipements » pour mendiants, costumes de théâtre qui ne sont pas dessinés et créés pour chaque spectacle individuel, mais « recyclés », tirés de la vie elle-même : Filch, un jeune homme qui a connu des jours meilleurs, doit changer d'équipement. Pourquoi ? « Parce que personne ne croira jamais en ta propre misère, mon fils. Si t'as mal au bide et que tu le clames haut et fort, la seule réaction que t'obtiendras, c'est du dégoût. » Le réalisme d'un Peachum consiste donc à intervertir la réalité et la représentation, jusqu'à ce qu'elles se mêlent inextricablement dans le monde qui est la scène de son spectacle de mendiants.

Peachum n'est pas le seul à s'y connaître en méthodologie de théâtre. Macheath, mafieux de son état, et chef d'une bande de malfaiteurs qui salissent leurs mains tandis que leur boss efface toute preuve de sa culpabilité, se distingue de l'authentique requin, puisque sa lame, à lui, reste invisible. En s'associant aux membres les plus puissants de la société respectable, tel le chef de la police Brown, il s'assure que son casier à Scotland Yard reste vierge. Son mariage

1 « Wie soll man heute Klassiker spielen ? », texte publié dans le *Börsen-Courier* du 25 décembre 1926, en réponse à une enquête lancée par ce journal pour faire écho à une série de représentations de pièces dites « classiques ».
Les textes de Bertolt Brecht cités dans ce texte ont été traduits par Alexandre Pateau.

avec Polly, la fille de Peachum, montre qu'il cherche à s'élever en s'appropriant tous les symboles de la vie bourgeoise. Comme Brecht le dit dans ses « Remarques sur *L'opéra de quat'sous* », le rapport entre Macheath et le bourgeois qu'il aimerait représenter dicte la manière dont Macheath doit être joué : « Le bandit Macheath doit être représenté par le comédien comme un personnage bourgeois. Le goût de la bourgeoisie pour les bandits s'explique par cette erreur : un bandit ne peut être un bourgeois. Or, cette erreur a pour mère une autre erreur : un bourgeois ne saurait être un bandit. » Gants blancs et apparence séduisante, le bandit Mac-la-Lame ne tente donc pas de singer le bourgeois – c'est lui-même, qui ne parvient pas à renoncer à ses vieilles habitudes du jeudi après-midi, le plus (petit-)bourgeois de tous. Celia Peachum a vu juste : « Tu peux me croire, Jenny, même si tout Londres était à ses trousses, Macheath est pas du genre à abandonner ses petites habitudes pour si peu. » C'est précisément ces habitudes si conventionnelles que Macheath paiera cher : incapable de renoncer à sa visite hebdomadaire au bordel de Jenny, c'est là que la police saura le cueillir.

De la même manière, le business spectaculaire de Peachum et la mise en scène de la grande bourgeoisie offerte par Macheath se soustraient à la distinction (trop) facile entre artifice et authenticité. Tous deux proposent un nouveau rapport entre la réalité et la représentation. Selon Brecht, la vérité à découvrir dans la pièce réside non pas dans le jeu des apparences qui

cachent des réalités différentes et opposées, mais dans leur rapport contradictoire et mouvant. Son réalisme ne saurait être une représentation figée ou un style historique de mise en scène – c'est un positionnement face au monde, aussi de par sa présentation au public par le biais du jeu des acteurs, dans le moment présent de chaque représentation.

COMÉDIEN ET SPECTATEUR

Peachum le fait valoir face à Filch : la caractéristique essentielle d'un jeu d'acteur susceptible d'encourager la réflexion sur ce qui est représenté, un jugement critique, c'est un rapport acteur / personnage qui admette de la distance. Dans ses « Remarques », Brecht donne quelques signes aux comédiens, qui sont encore loin de la méthode du jeu épique qu'il développera pleinement bien plus tard :

« Pour ce qui est de la transmission du matériau, il ne faut pas dire au comédien de jouer sur la sensibilité et l'empathie ; un échange doit au contraire avoir lieu entre le spectateur et le comédien, et malgré toute l'étrangeté et toute la distance qui les séparent, le comédien s'adresse en fin de compte directement au spectateur. »

Dans la mise en scène de Thomas Ostermeier, le principe du stand-up tente de renvoyer à ce style de jeu peachumien, comme un boomerang entre la scène et la salle, accentué par la présence de la musique et du chant, dans cette pièce en particulier. Cette forme répond à une exigence que Thomas

Ostermeier prononce pour tout théâtre réaliste engagé, qui doit prendre « en considération la situation basique du théâtre : un comédien se tient debout sur une scène et raconte, à travers son personnage, une histoire au public⁴. » Loin donc d'un naturalisme qui reste emprisonné derrière un quatrième mur imaginaire, pour présenter le spectateur avec un objet « authentique » particulièrement apte à susciter l'empathie, *L'opéra de quat'sous* invite à un réalisme qui passe précisément par l'événement du spectacle dans le moment présent. Le réalisme, chez Brecht comme chez Ostermeier, ne se joue pas entre une réalité et sa représentation, ni dans le rapport entre un acteur et le personnage qu'il incarne, mais entre le comédien et le spectateur dans le moment même de la représentation.

C'est en cette certaine idée du réalisme que Brecht et Ostermeier se rejoignent. Dans ses écrits sur le réalisme au théâtre, Thomas Ostermeier ne manque jamais de citer Brecht comme source d'inspiration. « Le réalisme, selon Ostermeier, n'est pas la simple représentation du monde tel qu'on le voit. C'est un regard sur le monde, une attitude qui appelle aux changements, née d'une douleur et d'une blessure [...]. L'attitude du réalisme est de tenter de transmettre le monde tel qu'il est et non tel qu'il se présente à nous, d'essayer de saisir les réalités et de les reconfigurer, de leur donner forme⁵. » Ce que l'acteur doit montrer, c'est donc autre chose que ce qu'il est – mais en révélant ce processus lui-même, pour

montrer que les situations de *L'opéra de quat'sous* ne sont jamais des situations univoques et individuelles ; et que de fait, les principaux motifs de la théorie postromantique du sujet éclairé, l'amour et la morale, s'avèrent sans cesse être des leurres qui recèlent la réalité d'une société violente et classiste.

Ainsi le mariage de Polly avec Macheath, loin d'être « le plus beau jour de [leur] existence », promet-il une progression sociale pour Mackie et un gain de liberté pour Polly ; pour Peachum, il représente moins un désenchantement affectif – pourquoi sa fille ne lui fait-elle pas confiance ? – qu'une catastrophe économique : « Tu crois peut-être que notre saloperie de boutique tournerait encore une semaine si cette vermine de clientèle avait plus que nos jambes à reluquer ? », reproche-t-il à sa femme. Les personnages féminins de la pièce révèlent les mêmes contradictions que leur contrepartie masculine, et mettent particulièrement en relief la continuité de certains aspects de la condition sociale et économique de la femme. Polly, Jenny, Celia et Lucy vivent dans un monde où leur propre corps est leur unique ressource, soumises qu'elles sont à une situation de dépendance totale par rapport aux hommes, et ce monde ne leur offre donc, comme moyen de subsistance, que le mariage ou la prostitution. Là aussi, au lieu d'une distinction morale, *L'opéra de quat'sous* met en avant la persistance des rapports de pouvoir entre hommes et femmes à travers les classes sociales. Et finalement, ce sont les femmes qui portent un regard vraiment lucide sur leur condition : Celia

⁴ Thomas Ostermeier : « Le théâtre à l'ère de son accélération », *op. cit.*, p. 55.

⁵ *Ibid.*, p. 52.

Peachum, qui a depuis longtemps cessé de croire à la « foutue rengaine » « Est-ce que tu sens mon cœur qui bat ? », est bien d'accord avec son mari quand celui-ci affirme que leur fille vit une illusion : « Ça vit dans la crasse et v'là que ça voudrait péter dans la soie. » L'inverse, pourtant, est également vrai : Jenny, qui se prostitue, et dont Mackie était jadis le mac, nous présente non sans sincérité « cette vie, / Dans le bordel où nous étions établis », comme une utopie romantique. Polly saisit quant à elle la première possibilité d'atteindre une autonomie économique lorsque Macheath lui confie la gestion de son business. Et quand il est emprisonné, elle lui refuse sans ciller l'aide tant attendue : « Non, je n'ai rien. Au revoir, Mackie, prends bien soin de toi et ne m'oublie pas ! » *L'opéra de quat'sous* ne permet aucune « romantisation » de ces logiques systémiques. À plusieurs reprises, les personnages – ou les comédiens ? – commentent et accusent le jugement moral que pourraient porter sur eux les spectateurs. Et c'est certainement à eux que s'adresse le premier couplet du « Deuxième finale de quat'sous » :

*Vous qui nous dictez la bonne conduite
Et pourfendez le crime et le péché,
Donnez-nous d'abord à griller, ensuite
Vous parlerez, mais d'abord, faut cracher.
Vous aimez votre panse et notre obéissance !
Retenez bien ces mots, et soyez prêts :
Vous aurez beau retourner ça dans tous les sens,
D'abord la graille – et la morale, après.
Les pauvres en ont assez d'avoir des prunes,
Ils vont se tailler leur part de votre fortune.*

Cette strophe, chantée par Mackie, semble étrangement détachée de son rôle, lui qui aspire tant à l'intégration dans la société bourgeoise. Ce n'est là qu'un exemple de la manière dont les *songs* de *Quat'sous* contribuent à l'effet dialectique de l'œuvre : ici, ce sont les comédiens qui prennent le pas sur les personnages et confrontent le spectateur au « point de vue » intégré à l'œuvre, qu'il appartient non seulement aux artistes sur et derrière la scène, mais au public de trouver chaque soir.

UN RÉALISME TRANSFORMATEUR

L'opéra de quat'sous crée donc une distance entre acteurs et personnages, entre destin individuel et logique systémique, révélant ainsi les contradictions qu'il s'agit de surmonter et de camoufler dans le spectacle quotidien de la vie. Le réalisme, pris comme attitude qui demande un changement du monde tel qu'il est, implique le spectateur directement dans la représentation, en donnant à voir non pas des personnages vivants à répétition le même destin qui leur est réservé selon d'éternels grands classiques, mais des comédiens et des spectateurs en parfaite maîtrise de leurs actions. Ce pouvoir s'exprime non dans la trame de *L'opéra de quat'sous*, mais dans la forme qu'il appelle, et qui rejoint l'idée du réalisme selon Brecht et Ostermeier. Le drame, mis en scène dans une configuration par le biais de laquelle des acteurs s'adressent à des spectateurs pour leur raconter leur histoire, c'est la possibilité de mettre en lumière les contradictions de part et d'autre de la scène, et de susciter un étonnement, une

irritation. Car c'est finalement la tâche du spectateur que d'engendrer le changement dont le théâtre lui présente la possibilité.

Plus de trente ans après l'écriture de *L'opéra de quat'sous*, dans ses notes sur la dialectique au théâtre, Brecht écrit que « le public doit pouvoir, dans sa propension à la "co-affabulation", adopter le point de vue de la partie de la société la plus productive et la plus impatiente, la plus avide de changement⁶. » Brecht fonde alors un réalisme dialectique, qui esquivait la marque du naturalisme immobilisé dans ce qu'il appelle « *das Immerige* », ses « états immuables » : « Grâce aux représentations figées des naturalistes, ces états deviendraient éternels. » Le théâtre ne doit jamais se figer, que ce soit dans un moment historique depuis longtemps révolu – et hanter les scènes présentes comme un mort-vivant – ou en tentant de s'immobiliser dans une « toujours-itude » universelle et hors du temps. Le théâtre est lui-même changement permanent, et ce changement « ne peut advenir que si nous portons notre attention sur tout ce qui est éphémère, mouvant, conditionnel, en un mot sur les contradictions intrinsèques à tout état, et qui tendent à se transformer en d'autres états contradictoires⁷ ».

Dans la représentation des contradictions, le théâtre lui-même, tel le spectateur auquel

6 Bertolt Brecht : « Vom epischen zum dialektischen Theater », dans *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Band 23, Frankfurt, Suhrkamp, 1998, p. 301, trad. Alexandre Pateau.

7 Bertolt Brecht : « Notizen zur Dialektik auf dem Theater », dans *GBFA*, Band 23, Frankfurt, Suhrkamp, 1998, p. 299, trad. Alexandre Pateau.

s'adressent les personnages de *L'opéra de quat'sous*, doit faire en sorte de préserver la dialectique inhérente à un réalisme engagé : « Le théâtre doit se libérer du désir d'être toujours du bon côté, et doit faire face à la réalité. [...] Pour faire cette analyse, il doit de temps en temps supporter le réalisme, en racontant et re-racontant des histoires sur la cruauté du monde et sur ses victimes⁸. » La question serait donc plutôt : comment ne *plus* jouer les classiques d'un réalisme engagé – en attendant qu'enfin, les choses changent.

Elisa Leroy

Dramaturge auprès de Thomas Ostermeier pour *L'opéra de quat'sous*

8 Thomas Ostermeier : « Le théâtre à l'ère de son accélération », dans *Le Théâtre et la Peur*, op. cit., p. 51.

LA GRÂCE ET LES GRIFFES

Alexandre Pateau

Presque cent ans ont passé depuis la création de *L'opéra de quat'sous*, le 31 août 1928 à Berlin, et le vent libérateur qui a emporté le public du Theater am Schiffbauerdamm cet été-là continue de souffler avec la même force subversive, la même charge poétique et politique, la même agressivité salvatrice. Il y a fort à parier que le mélange explosif conçu par Bertolt Brecht et Kurt Weill trouvera, à la faveur de cette nouvelle mise en scène présentée au Festival d'Aix-en-Provence, un écho plus frappant encore, et plus urgent, au vu des bouleversements récents de notre monde.

L'année même de sa création, la pièce fut traduite dans plusieurs dizaines de langues ; on a dénombré pas moins de huit versions anglaises, auxquelles allaient s'ajouter de nouvelles moutures tout au long du XX^e siècle. De *L'opéra de quat'sous*, il n'existe pourtant que deux traductions « officielles » en français : une très belle première version due à André Mauprey, mise au point pour la célèbre adaptation cinématographique de Georg Wilhelm Pabst en 1930-1931, et la version classique de Jean-Claude Hémerly, parue à L'Arche en 1959 et revue en 1974. Si ce texte a été maintes fois adapté pour les besoins de la mise en scène, et si des retraductions officieuses ont vu le jour au gré des productions, nous nous trouvons face à un cas unique : celui d'une

œuvre majeure du théâtre mondial pour laquelle nous ne possédions jusqu'alors qu'une seule traduction publiée en volume. Et, pour les *songs*, les 20 numéros musicaux qui parsèment la pièce et en forment comme les points névralgiques, une seule partition avec texte français, la réduction piano-voix préparée par le même Hémerly en 1965 sur la base de sa première traduction.

Or, pour le dire avec l'écrivaine et traductrice Agnès Desarthe, force est de constater que les traductions vieillissent souvent plus vite que les œuvres. Les mérites du texte de Hémerly sont nombreux, il a conservé son charme d'antan, ses accents gouailleurs, ses trouvailles heureuses, géniales pour certaines – mais l'on peut aussi se réjouir de ce que *L'opéra de quat'sous* soit sur le point de connaître une nouvelle vie en langue française.

Dans un des poèmes aphoristiques dont il a secret, Brecht écrit en substance :

*Les mauvais craignent tes griffes
Les bons jouissent de ta grâce
J'aimerais qu'on dise
La même chose
De mes vers.*

Cette image, inspirée par une figurine chinoise de lion fabriquée avec des racines d'arbre à

thé, résume admirablement l'art poétique de Brecht, et elle semble avoir été forgée pour décrire ce qui fait le caractère unique de *L'opéra de quat'sous* : ici, la grâce et la férocité sont en perpétuelle tension, le tranchant du propos et le cru de la métaphore sont à chaque instant contrebalancés par la grâce absolue du vers et du rythme, cette alchimie brechtienne, inimitable, insurpassable, au creuset de laquelle les registres s'entrechoquent et s'interpénètrent, donnant un texte à la fois populaire et classique, épique, pensé aussi bien pour la lecture intime, dans le secret de la chambre, que pour le chant le plus universel et tonitruant. Cet éclat brechtien est à son tour rehaussé – et mis à distance – par la capiteuse musique de Weill, elle aussi alchimie unique distillant sa mélancolie ambiguë, ineffable dans le plus pur sens du mot.

La traductrice ou le traducteur qui a la chance d'aborder une œuvre si peu circonscrite en français se met à la tâche avec une exaltation mâtinée de crainte. Car si le texte théâtral de cette « pièce avec musique » présente un premier défi de taille pour la réécriture en français – les dialogues regorgent de jeux de mots, d'argotismes et de tournures étranges que même les locuteurs germanophones d'aujourd'hui ont du mal à cerner –, ce sont surtout les chansons de

L'opéra de quat'sous qui nécessitent un effort d'une intensité particulière.

Les *songs* composés par le duo Brecht/Weill l'ont été main dans la main, et ils ont jailli en seulement quelques semaines, voire quelques jours ; cette verdure se ressent dans chaque vers, chaque ligne mélodique. Tenter de traduire ces pièces, c'est accepter de se plier à des contraintes fortes, et multiples. On peut en dégager trois principales : il s'agit de traduire le propos de Brecht, le « contenu » de son texte, tout en le coulant dans le moule de la chanson, mais sans en adultérer la tonalité. Il faut, pour emprunter une autre expression à Brecht lui-même, « reproduire la posture, refaire le geste du poète » : on peut se donner le droit de modifier l'ordre des mots, des vers, on peut (on doit !) créer de nouveaux jeux de rimes, mais l'élan et l'effet qui président au poème doivent rester les mêmes. Ne jamais trop sacrifier le fond au profit de la forme, et inversement. Rester aimanté en permanence à ces deux champs d'énergie. Mais aussi, troisième contrainte : une fois la chanson mise au point, une fois la prosodie reconstituée pied par pied, et chantable, on doit s'assurer que le poème fait encore poème sur la page, qu'il est devenu chanson tout en restant poésie à lire. Cela implique une longue maturation, d'innombrables relectures, cent retouches minimes, un processus qui n'est peut-être

pas étranger à la sculpture : on ôte couche après couche, on affine le galbe – le rythme, l’image, la rime –, jusqu’à obtenir le précipité qui se rapproche le plus possible du joyau brechtien. On n’y parviendra jamais, bien entendu, car l’art de la traduction poétique est par essence imparfait. Mais l’on peut s’y essayer, avec patience, avec passion. Et quand on a la chance de pouvoir compter, comme conseillers et lecteurs, véritablement comme co-traducteurs, sur une équipe aussi exceptionnelle que celle de Thomas Ostermeier et de l’ensemble de Maxime Pascal, Le Balcon, on se prend à croire que le texte donnera à sentir, par un nouvel agencement de couleurs, l’esprit et la verve inentamés de Bertolt Brecht et Kurt Weill.

J’ai vécu longtemps dans *L’opéra de quat’sous*. En plongeant dans les bas-fonds de Londres – mais des bas-fonds qui, comme dans *Pelléas*, sont toujours éclairés par la lune... –, en me frottant de très près aux Peachum, à Mackie, à Jenny, j’ai d’emblée été saisi par ce qu’on a appelé la « fièvre de quat’sous », le fol engouement auquel Berlin succomba en 1928 et qui ne s’est jamais vraiment éteint. Cette fièvre, j’ai tenté de la raviver en traduisant, et je souhaite que toutes celles et tous ceux qui verront ce spectacle en sortent contaminés.

Alexandre Pateau

Bertolt Brecht, *L’opéra de quat’sous*, nouvelle édition et nouvelle traduction complète du texte original de 1928 par Alexandre Pateau, disponible chez L’Arche Éditeur.

DÉCLARATIONS DE BERTOLT BRECHT SUR L’OPÉRA DE QUAT’SOUS

INTRODUCTION À « L’OPÉRA DE QUAT’SOUS »

L’opéra de quat’sous, joué sous le titre de *The Beggar’s Opera* dans tous les théâtres anglais sans interruption depuis deux siècles, dépeint le milieu des banlieues criminelles de Londres, Soho et Whitechapel, lesquelles, aujourd’hui comme il y a deux cents ans, sont le refuge des couches les plus pauvres et pas toujours les plus limpidées de la population londonienne. Monsieur Jonathan Peachum a trouvé un moyen original de tirer un capital de cette misère : il transforme, en les dotant de différents accessoires, des gens sains en estropiés, et les envoie mendier pour faire son beurre grâce à la pitié des classes fortunées. Mais ce n’est pas du tout par méchanceté innée. « Je suis dans le monde en position de légitime défense », tel est le principe qui le pousse, quel que soit ce qu’il entreprend, à agir avec la plus grande détermination. Il n’a qu’un adversaire sérieux dans les milieux interlopes de Londres, et c’est un jeune gentleman nommé Macheath, la coqueluche de ces dames. Après avoir séduit Polly, la fille de Peachum, Macheath l’a épousée d’une manière totalement grotesque dans une écurie. Quand Peachum apprend que sa fille s’est mariée – et ce mariage le chagrine moins pour des raisons morales que sociales –, il décide de mener contre Macheath et sa bande de malfrats un combat à mort, dont les péripéties forment le contenu de *L’opéra de quat’sous*. Mais à la fin, et ce n’est pas une image, Macheath échappe d’un cheveu à la pendaison, et toute l’affaire se finit bien, dans un grand finale d’opéra quelque peu parodique.

L’Opéra du gueux a été donné pour la première fois au Lincoln’s Inn Theatre, en 1728. Son titre ne signifie pas, comme certains traducteurs l’ont cru, « *L’Opéra des gueux* », c’est-à-dire un opéra qui montre des gueux, mais bien « *L’Opéra du gueux* », c’est-à-dire un opéra pour gueux. Écrit à l’invitation du grand Jonathan Swift, *The Beggar’s Opera* était un travestissement de Händel, et, selon les récits de l’époque, son succès fut prodigieux en ce sens qu’il contribua à ruiner le théâtre de Händel. Comme nous n’avons pas, à l’heure actuelle, de forme

aussi importante à parodier que l'opéra händélien, toute intention de parodier a été abandonnée : la musique est entièrement nouvelle. En revanche, les circonstances sociologiques du *Beggar's Opera* sont loin de manquer aux humains que nous sommes : nous avons, comme il y a deux cents ans, un modèle de société en vertu duquel presque toutes les couches de la population tiennent compte – mais elles le font de mille manières – de principes moraux, en vivant non pas *dans* la morale, mais, bien entendu, *par* la morale. Du point de vue formel, *L'opéra de quat'sous* présente le type classique d'un opéra : il contient à la fois les éléments de l'opéra et ceux du théâtre.

— Écrite à l'occasion de la création du 31 août 1928 au Theater am Schiffbauerdamm de Berlin, cette introduction fut publiée pour la première fois le 8 septembre 1928 dans les *Programmes du théâtre Volksbühne*.

Je ne comprends rien à l'opérette et on ferait mieux de n'investir aucun effort artistique là-dedans.

En ce qui concerne *L'opéra de quat'sous*, c'est plutôt – ce n'est peut-être que ça – une tentative de lutter contre l'abrutissement total et définitif de *l'opéra*. L'opéra me semble bien plus bête, plus éloigné de la réalité et d'un esprit bien moins élevé que l'opérette.

— Texte écrit début 1929, publié pour la première fois en février 1929 dans la revue berlinoise *Die Scene*. Brecht répond en ces termes à une enquête menée par la rédaction sur la « crise de l'opérette ». Kurt Weill y participera également ; sa réponse a hélas été perdue.

REMARQUES SUR L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

La lecture des pièces de théâtre

[...]

L'opéra de quat'sous a pour objet les représentations bourgeoises, mais il ne les traite pas seulement comme contenu, en les représentant sur scène ; il les traite aussi par la manière dont il les représente sur scène. C'est donc une sorte d'exposé sur ce que le spectateur souhaite voir de la vie quand il va au théâtre. Mais comme le spectateur voit aussi certaines choses qu'il souhaiterait ne pas voir, comme il voit par conséquent ses désirs non seulement représentés, mais aussi critiqués (il ne se voit pas en tant que sujet, mais en tant qu'objet), il est fondamentalement capable d'attribuer au théâtre une nouvelle fonction. Or, comme le théâtre lui-même oppose une résistance à la transformation de son fonctionnement, il est bon que le spectateur lise des pièces dont le but n'est pas seulement d'être montrées au théâtre, mais aussi de transformer le théâtre : qu'il les lise par méfiance envers lui. Nous avons aujourd'hui une primauté absolue du théâtre sur la littérature dramatique. La primauté de l'appareil théâtral équivaut à la primauté des moyens de production. L'appareil théâtral résiste à sa transformation pour d'autres buts en modifiant immédiatement l'œuvre théâtrale dès qu'elle vient à lui, ce qui fait que l'œuvre ne reste aucunement un corps étranger au sein du théâtre – sauf là où la pièce s'anéantit elle-même. La nécessité de bien jouer la nouvelle école théâtrale – et cette nécessité est plus importante pour le théâtre que pour cette école elle-même – est amoindrie par le fait que le théâtre peut *tout* jouer : il « enthâte » tout. Il est évident que cette primauté a des raisons économiques. [...]

— Rédigés en 1930, ces lignes extraites des « Remarques sur *L'opéra de quat'sous* » sont placées à la fin du texte de la pièce tel qu'il a été publié par Brecht dans le 3^e cahier de ses *Essais*, paru en 1931. Brecht les a donc rédigées non pas à l'occasion de la création berlinoise de 1928, mais en guise de commentaires ultérieurs sur son opéra, à une époque où il approfondissait sa théorie du théâtre épique et didactique.

© L'Arche Éditeur 2023. Écrits de Bertolt Brecht sur *L'opéra de quat'sous* extraits du volume *L'opéra de quat'sous* suivi d'autres textes de Bertolt Brecht, traduit de l'allemand par Alexandre Pateau.

Cher Monsieur Weill !

Le succès sensationnel de *L'opéra de quat'sous*, qui transforme en succès commercial une œuvre d'un style entièrement neuf et ouvrant des voies nouvelles, vient confirmer de la plus réjouissante manière les prédictions exprimées à maintes reprises par notre journal. La nouvelle « opérette opératique » populaire, qui tire les bonnes conséquences des circonstances artistiques et sociales du moment, a été réussie de manière exemplaire.

Vous qui avez apporté à nos déductions sociologiques et esthétiques une justification évidente par votre création concrète et votre brillant succès, accepteriez-vous d'exprimer également dans nos pages vos opinions théoriques sur la voie qui est ainsi frayée ?

Cher Anbruch !

Je vous remercie de votre lettre et aimerais vous dire quelques mots de la voie que Brecht et moi avons ouverte avec cette œuvre, une voie que nous souhaitons continuer d'explorer.

Vous évoquez dans votre lettre la signification sociologique de *L'opéra de quat'sous*. Et de fait, le succès de notre pièce prouve que la création et la mise en œuvre de ce nouveau genre sont arrivées au bon moment pour l'art, mais aussi que le public semblait pour ainsi dire attendre une remise à neuf d'un type de théâtre qu'il apprécie. J'ignore si le genre que nous avons créé est appelé à remplacer l'opérette. Maintenant que même le vieux Goethe nous est réapparu sous la forme d'un ténor d'opérette, pourquoi toute une série de personnalités historiques, ou du moins princières, ne devraient-elles pas pousser elles aussi leur hurlement tragique à la fin du deuxième acte ? Cela viendra tout seul, et je ne crois absolument pas que se libère ici un espace qu'il s'agirait de combler. Ce qui est beaucoup plus important pour nous tous, c'est le fait que pour la première fois, nous avons réussi à atteindre une industrie commerciale qui était jusqu'alors réservée à une tout autre sorte de musiciens et d'écrivains. Avec *L'opéra de quat'sous*, nous touchons un public qui ne

nous connaissait pas, ou qui, en tout cas, ne nous croyait pas capables d'intéresser un auditoire s'étendant bien au-delà du seul cercle du public mélomane.

Vu sous cet angle, *L'opéra de quat'sous* s'insère dans un mouvement qui parle à presque tous les jeunes musiciens d'aujourd'hui. La mission de l'art pour l'art, l'abandon du principe artistique individualiste, les essais faits dans la musique de film, le rattachement au courant de la jeunesse musicale, la simplification des moyens d'expression musicaux, intimement liée à tout cela – voilà différents jalons sur la même voie.

Seul l'opéra s'enferme dans sa *splendid isolation*. Le public de l'opéra est toujours constitué d'un groupe fermé de personnes qui semblent se tenir à l'écart du vaste public des théâtres. Et l'on continue de traiter l'« opéra » et le « théâtre » comme deux termes totalement séparés l'un de l'autre. On continue, dans les nouveaux opéras, de pratiquer une dramaturgie, de parler une langue, de traiter des sujets qui seraient proprement impensables sur la scène des théâtres d'aujourd'hui. Et l'on continue d'entendre : « C'est peut-être bon pour le théâtre, mais pas pour l'opéra ! » L'opéra était à l'origine un art aristocratique, et tout ce que l'on nomme « tradition de l'opéra » ne fait que souligner le caractère fondamental de ce type d'art profondément ancré dans un certain type de société. Mais aujourd'hui, dans le monde entier, il n'existe plus aucune forme d'art qui soit liée à une posture sociale aussi forte, et c'est surtout le théâtre qui a emprunté avec détermination une direction que l'on peut qualifier de constructive sur le plan social. Si le cadre de l'opéra est trop faible pour supporter un tel rapprochement avec le théâtre de notre temps, il faudra donc faire exploser ce cadre.

Seule cette image permet de comprendre que le caractère fondamental de presque tous les essais vraiment valables d'opéra entrepris au cours des dernières années s'est avéré purement destructeur. Dans *L'opéra de quat'sous*, une nouvelle construction a déjà été possible, car ici, possibilité nous était donnée de tout recommencer depuis le début. Ce que nous avons voulu créer, c'est le type original de l'opéra. Face à chaque œuvre scénique comportant de la musique, la question se pose toujours : comment la musique, mais surtout : comment le chant est-il envisageable au théâtre ? Question qui, dans cette œuvre, a été résolue de la manière la plus primaire. J'avais une intrigue réaliste, j'ai donc dû créer la musique

en opposition avec cette intrigue, car je crois la musique incapable de toute possibilité de produire des effets réalistes. C'est ainsi que l'intrigue était tantôt interrompue pour faire de la musique, tantôt portée consciemment à un point où il fallait tout bonnement que quelqu'un se mette à chanter. À quoi il faut ajouter que cette pièce nous donnait l'occasion de faire du concept même d'« opéra » l'objet d'un spectacle théâtral. Dès le début de la pièce, on dit bien au spectateur : « Ce soir, vous allez voir un opéra pour clochards. Comme un opéra aussi somptueux ne peut exister que dans un rêve de clochard, mais comme il devait être assez *cheap* pour que les clochards puissent aussi se le payer, on l'a appelé *L'opéra de quat'sous*. » C'est aussi pour cette raison que le dernier « Finale de quat'sous » n'est pas du tout une parodie : ici, le concept d'« opéra » a été directement utilisé comme le moyen de résolution d'un conflit, c'est-à-dire comme un élément nécessaire à l'intrigue, et il devait donc être conçu dans sa forme la plus pure et la plus originelle. Ce retour à une forme primitive d'opéra supposait une simplification importante du langage musical. Il fallait écrire une musique qui puisse être chantée par des comédiens, c'est-à-dire par des chanteurs amateurs. Mais ce qui est d'abord apparu comme une restriction s'est révélé, au cours du travail, un incroyable enrichissement. Et c'est la mise en œuvre d'un sens mélodique évident et tangible qui a permis d'atteindre ce qui a pu être atteint grâce à *L'opéra de quat'sous* : la création d'un nouveau genre de théâtre musical.

Votre dévoué,
Kurt Weill

— Cette lettre de Kurt Weill a été publiée en janvier 1929 dans le onzième numéro de la revue *Musikblätter des Anbruch* [Les feuilles musicales de l'Aube], consacrée à la « musique moderne » et paraissant à Vienne. Ce texte, le plus important que Weill ait jamais écrit sur son œuvre, est souvent publié sous le titre de « Correspondance sur *L'opéra de quat'sous* ».

« *Maintenant que même le vieux Goethe nous est réapparu sous la forme d'un ténor d'opérette* » : parallèlement à la première production de *L'opéra de quat'sous* au Theater am Schiffbauerdamm avait été créée, dans le bâtiment d'en face, au célèbre Admiralspalast, l'opérette de Franz Lehár *Friederike*, avec Richard Tauber dans le rôle de Johann Wolfgang von Goethe.

© Avec l'aimable autorisation de la Fondation Kurt Weill et d'Universal Edition A.G., Vienne. Les textes de Bertolt Brecht et Kurt Weill ont été traduits par Alexandre Pateau spécialement pour ce programme.

REMARQUES SUR LA RÉALITÉ DU « VIVRE ENSEMBLE » DES HOMMES : PLAIDOYER POUR UN THÉÂTRE RÉALISTE

Cette conférence prononcée par Thomas Ostermeier le 29 mars 2009 à Hambourg, devant les participants du Körber Studio Junge Regie (un festival annuel de douze conservatoires allemands qui présentent chacun une mise en scène) est publiée dans *Kräfte messen. Das Körber Studio Junge Regie* (Körber-Stiftung, 2009).

La notion de réalisme est tombée en discrédit ces dernières années, ou du moins elle est toujours source de débats à propos de ce qu'elle désigne au juste ; particulièrement dans une époque où seules passent pour « bienheureuses » les formes théâtrales performatives, postdramatiques ou déconstructivistes. Ce qui est gênant dans ce contexte, c'est surtout le fait que les mots clefs comme « naturalisme », « réalisme » ou « psychologie » soient régulièrement employés dans l'objectif de diffamer tel ou tel travail théâtral, ou de faire le tri entre ce qui est de l'avant-garde et ce qui est dépassé. Qu'est-ce que le réalisme, qu'est-ce que le naturalisme ? Brecht dit à ce propos : « Ce qui complique encore la situation c'est que, moins que jamais, la simple "reproduction de la réalité" ne dit quoi que ce soit sur cette réalité. Une photo des usines Krupp ou de l'AGF ne nous apprend pratiquement rien sur ces institutions. La réalité proprement dite a glissé dans son contenu fonctionnel. La réification des relations humaines, par exemple à l'usine, ne permet plus de les restituer. » En gros, cela voudrait dire que le naturalisme, ce serait la photographie de l'usine Krupp ; le réalisme, en revanche, raconterait comment les rapports et les structures de pouvoir se construisent à l'intérieur de l'usine. [...]

On peut naturellement affirmer que le théâtre réaliste implique immédiatement un théâtre politique. Mais le théâtre réaliste devrait s'exercer surtout à représenter la réalité du « vivre ensemble » humain. Et nous y voilà, dans le foyer ardent du conflit entre les partisans d'un théâtre performatif ou postdramatique, et ceux d'une autre vision de théâtre. De nombreux spectacles que je compterais dans

la première catégorie représentent un monde qui, à différents niveaux, ne fonctionne pas seulement au niveau du contenu et du sujet, mais aussi de la forme. Il me semble la plupart du temps que c'est comme si l'on voulait se reconforter réciproquement, à travers de tels spectacles, dans le fait que la réalité est insondable, qu'on doit capituler devant le flot d'informations, d'invitations à communiquer et devant l'impénétrabilité des processus politiques et de la responsabilité économique – une attitude face au monde et face à la réalité comme nous la connaissons tous depuis au moins deux décennies. À propos de ce cas, je parlerais carrément d'un réalisme capitaliste, car cette forme artistique ne fait rien d'autre que de confirmer la vision capitaliste du monde, et par là ne représente aucun danger pour la doctrine au pouvoir – tout comme jadis le réalisme socialiste dans les pays de l'Est.

Le capitalisme ne voit aucun problème dans le fait que les hommes se perçoivent comme des objets incapables d'agir et sans identité propre, et que cette image de l'homme soit reflétée sur scène, ou dans le fait de représenter sur le plateau un ordre social capitaliste, devant lequel les gens capitulent et dont ils endurent la cruauté. Bien sûr, cela reflète une expérience de la réalité qui devrait nous être familière. Mais cela mène aussi à un sentiment d'impuissance, pour ne pas dire de dépression, et il est évident que l'expérience que nous avons faite de potentiel de crise du capitalisme a aiguisé notre regard par rapport au fait que nous ne sommes pas encore arrivés dans le meilleur des mondes.

Thomas Ostermeier « Remarques sur la réalité du “vivre ensemble” des hommes : plaidoyer pour un théâtre réaliste », dans : *Le Théâtre et la Peur*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 60-69, traduit de l'allemand par Jitka Goriaux Pelechova.

KEN LOACH ET ÉDOUARD LOUIS, *DIALOGUE SUR L'ART ET LA POLITIQUE*

E.L. Je m'intéresse plutôt à la confrontation, c'est ce dont je parlais tout à l'heure ; comment faire en sorte que les lecteurs ou les lectrices se confrontent à la réalité qu'on leur montre ? Et qu'ils ne détournent pas le regard comme on le fait en croisant un SDF dans la rue ? C'est une question formelle autant que politique, peut-être une question avant tout esthétique d'ailleurs : si tout le monde a accès au réel, si tout le monde à peu près sait qu'il existe de la pauvreté, de la violence sociale, du racisme, comment faire pour que les gens s'y confrontent et que naisse en eux la volonté de changer cela ? Le temps où la littérature – ou les films – présentait une réalité que personne ne connaissait est presque totalement passé, même s'il reste des choses qu'on ignore bien sûr. [...] Maintenant, avec les nouveaux médias dont on parlait il y a un instant, les technologies, tout ou presque est visible. La question n'est donc plus de montrer, mais de confronter – je pense que c'est un basculement important : qu'est-ce que serait une esthétique de la confrontation ? [...] Pour ma part, je pense qu'il faudrait toujours entretenir une sorte de méfiance à l'égard de l'art, qui est l'envers du discours des dominants sur la nécessité de l'art dans nos sociétés. Car le plus souvent, dire ça, « nous avons besoin de l'art », ne sert qu'à réaffirmer indirectement son propre privilège, son propre accès et sa propre relation de classe à l'art, par opposition aux masses barbares qui ne s'y intéressent pas. Plus on sera dur et critique vis-à-vis de l'art, et meilleur sera l'art, vous ne croyez pas ? En vérité, l'histoire de l'art est l'histoire d'une polémique avec l'art, et c'est comme ça que les choses avancent. Le cinéma et la littérature ont exclu ou caricaturé les pauvres pendant si longtemps, et les Noirs, et les homosexuels ou les transgenres, à une époque où la bourgeoisie culturelle tenait déjà ses discours sur l'importance de l'art et sa capacité à nous rendre meilleurs.

Dialogue sur l'art et la politique © Presses Universitaires de France / Humensis, 2021

DI E BALLADE VOM ANGENEHMEN LEBEN 3



UBER DIE
UNSICHERHEIT
MENSCHLICHER
VERHALTNISSE

WE
WANT
BREAD

WANT
THE GOVERNMENT
PRODUCTS

LIVING



WE
ARE
THE
99%

coming soon

WE
ARE
THE
99%



TRABAJADORES
FRANCESES
EMIGRADOS
UNIDOS

trabalhadores
francêses
emigrantes
unidos

مآل اجنييون
وورنسون
مٹھڪر ورن

DENN
WUON
LEBT
DER
MENSCH

MAXIME PASCAL / DIRECTION MUSICALE

Maxime Pascal grandit à Carcassonne avant d'intégrer le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, où il étudie l'écriture, l'analyse musicale et l'orchestration. En 2008, avec cinq élèves du CNSMDP, il crée le collectif Le Balcon, regroupant un orchestre sonorisé et une troupe d'artistes pratiquant de multiples disciplines. Il entame une carrière internationale, conforté par un Premier Prix remporté au Concours de jeunes chefs d'orchestre du Festival de Salzbourg en 2014. Il fait ses débuts l'année suivante à l'Opéra national de Paris. Ces dernières années, il dirige plusieurs œuvres lyriques de notre temps : *La Métamorphose* de Michaël Levinas dans le cadre du Festival Manifeste 2015 de l'Ircam, *Ti vedo, ti sento, mi perdo* de Salvatore Sciarrino en 2017 et *Quartett* de Luca Francesconi en 2019 à la Scala de Milan, *Sleepless* de Peter Eötvös en 2021 au Staatsoper de Berlin et *Like Flesh* de Sivan Eldar en 2022 à l'Opéra de Lille. Il se consacre également à des opéras de répertoire comme *Pelléas et Mélisande* de Debussy au Staatsoper de Berlin, *Samson et Dalila* de Saint-Saëns et *Lulu* de Berg à l'Opéra-Théâtre Nikiikai de Tokyo. Il prend également la tête de grandes formations internationales dans des programmes symphoniques – récemment, l'Orchestre symphonique de Milan, l'Orchestre d'Helsingborg et l'Orchestre national du Capitole de Toulouse. En 2023, il dirige entre autres *Turandot* de Puccini au Staatsoper de Berlin, *Lulu* de Berg au Festival de Vienne, *La Passion grecque* de Martinů au Festival de Salzbourg, *Saint François d'Assise* de Messiaen au Festival Enescu de Bucarest et *Sonntag aus Licht* de Stockhausen à la Philharmonie de Paris, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.

THOMAS OSTERMEIER / ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE

Natif de Soltau, en Allemagne, Thomas Ostermeier grandit à Landshut, en Bavière. De 1992 à 1996, il étudie la mise en scène à l'École supérieure d'art dramatique Ernst Busch de Berlin. Il participe aux travaux de Manfred Karge à Weimar et du Berliner Ensemble en tant qu'assistant à la mise en scène et comédien. Son travail de fin d'étude, *Recherche Faust/Artaud*, lui vaut une vive reconnaissance de la part du monde théâtral allemand. À peine diplômé, il est nommé directeur artistique de la Baracke, scène associée au Deutsches Theater Berlin, où il aborde de nombreux auteurs contemporains. En 1999, il est sollicité en tant que metteur en scène et codirecteur artistique de la Schaubühne, institution dont il assume seul la direction artistique depuis 2009. Entre-temps, sa mise en scène de *Woyzeck* de Büchner au Festival d'Avignon en 2004 – édition dont il est artiste associé – le révèle aux yeux du public français. Ses mises en scène sont régulièrement couronnées de prix nationaux et internationaux. En 2010, il est nommé officier dans l'ordre des Arts et des Lettres et président du Conseil culturel franco-allemand, poste qu'il occupe jusqu'en 2018. En 2011, la Biennale de Venise le récompense d'un Lion d'or pour l'ensemble de sa



carrière. Devenu commandeur dans l'ordre des Arts et des Lettres en 2015, il est également distingué du titre de docteur *honoris causa* de l'Université de Kent l'année suivante et de l'Université de Göteborg en 2019. La même année, il reçoit le Molière de la meilleure mise en scène pour sa production de *La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez* de Shakespeare donnée à la Comédie-Française. Familier du Schauspielhaus de Hambourg, du Kammerspiele de Munich, du Burgtheater de Vienne, du Théâtre Vidy-Lausanne, du Théâtre dramatique royal de Stockholm et de la Comédie-Française à Paris, le metteur en scène allemand s'illustre récemment dans *Retour à Reims*, d'après Didier Eribon (2017 et 2021), *Au cœur de la violence* d'Édouard Louis (2018), *Nuit italienne* d'Ödön von Horváth (2018), *L'Abîme* de Maja Zade (2019), *Jeunesse sans Dieu* d'Ödön von Horváth (2019), *Qui a tué mon père* d'Édouard Louis (2020), *Vernon Subutex 1* de Virginie Despentes (2021), *CeDipe* de Maja Zade (2021), *Le Roi Lear* de Shakespeare (2022) et dernièrement, *La Mouette* d'Anton Tchekhov.

MAGDA WILLI / SCÉNOGRAPHIE

Née à Zurich, Magda Willi étudie la scénographie et les arts du costume au St. Martins College of Art and Design de Londres. En 2004, elle s'installe à Berlin où elle réside et travaille désormais. Ses premiers travaux sont pour la Schaubühne de Berlin, où elle est sollicitée de 2005 à 2008 en tant que décoratrice et costumière, notamment pour Thomas Ostermeier et Benedict Andrews. Entre 2013 et 2017, elle est scénographe au Théâtre Maxime-Gorki de Berlin. Elle mène depuis lors une carrière de scénographe indépendante et est invitée à l'Opéra de Munich, à l'Opéra national de Lyon, au Deutsches Theater de Berlin, à l'Opéra de Göteborg, à l'Opéra de Vienne, au Staatsschauspiel de Dresde, au Schauspielhaus de Bochum, au Schauspielhaus de Hambourg et au Théâtre de Bâle. En 2015, elle reçoit le Swiss Design Award pour les décors d'*Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams réalisés pour Benedict Andrews au Young Vic Theatre de Londres – production reprise au St. Ann's Warehouse à New York en 2016. Invitée à trois reprises au Berliner Theatertreffen, elle collabore avec les metteurs en scène Roger Vontobel pour *Don Carlos* de Verdi, Nurkan Erpulat pour son *Verrücktes Blut* co-écrit avec Jens Hillje, et Yael Ronen pour son *Common Ground*. Ses collaborations récentes la placent aux côtés des metteurs en scène Simon McBurney, Marius von Mayenburg, Sebastian Nübling et Kate Hewitt.

FLORENCE VON GERKAN / COSTUMES

Née à Hambourg, Florence von Gerkan étudie à la Hochschule der Künste de Berlin. Elle devient costumière indépendante pour le théâtre, l'opéra et le ballet, travaillant avec des institutions et festivals du monde entier, tels que le Thalia Theater à Hambourg, la Schaubühne à Berlin, le Théâtre Vidy-Lausanne, le Festival de Bayreuth, le Basler Theater, l'Opernhaus Zürich, le Staatstheater de Stuttgart, la Scala de Milan, le Covent Garden à Londres, le Wiener Staatsoper, le Théâtre royal de Madrid, le Metropolitan Opera à New York, le Festspielhaus Baden-Baden, la Ruhrtriennale 2012-2014, le Staatsoper Berlin, ou encore le Bayerische Staatsoper à Munich. Elle collabore, entre autres, avec Jürgen Flimm, Wilfried Minks, Erich Wonder, Andrea Breth, Cesare Lievi, Peter Mussbach, Tatjana Gürbaca, Thomas Langhoff, Daniel Schmid, ainsi que Thomas Hengelbrock. Florence von Gerkan coopère régulièrement avec le compositeur et metteur en scène Heiner Goebbels, dont la dernière production, *Liberté d'Action*, a été présentée au Théâtre du Châtelet à Paris en 2022. Elle est également liée à Pierre Audi



à travers *Theatre of the World*, une collaboration pour l'Opéra national des Pays-Bas en 2016 ; ainsi qu'au peintre Georg Baselitz avec *Parsifal* en 2019. Pour Thomas Ostermeier, elle a conçu les costumes de *Richard III* et de *Bella Figura*, créés en 2015 au Festival d'Avignon et à la Schaubühne de Berlin. Depuis 2003, Florence von Gerkan est également enseignante, responsable de la filière Costumes à l'Université des arts de Berlin.

URS SCHÖNEBAUM / LUMIÈRE

Urs Schönebaum étudie la photographie à Munich. Entre 1995 et 1998, il travaille avec Max Keller pour le département lumière des Kammerspiele de Munich. Il y est assistant metteur en scène, de même qu'au Grand Théâtre de Genève et au Lincoln Center de New York. En 2000, il entame une carrière d'éclairagiste pour l'opéra, le théâtre, la danse, ainsi que pour des installations et des performances. Il participe à plus de 200 productions sur les grandes scènes internationales aux côtés de metteurs en scène comme Pierre Audi, Claus Guth, Laurent Pelly, Sidi Larbi Cherkaoui, Damien Jalet, Sacha Waltz, Thomas Ostermeier, La Fura dels Baus et Michael Haneke. Il collabore longtemps avec Robert Wilson. Il signe l'éclairage pour des projets artistiques de Vanessa Beecroft, Anselm Kiefer, Dan Graham, Taryn Simon, Soundwalk Collective, William Kentridge et Marina Abramović. Depuis 2012, il œuvre comme scénographe et metteur en scène. Il signe les décors, la lumière et la mise en scène des opéras *Jetzt et Happy* de Mathis Nitschke, ainsi que de *What Next?* d'Elliott Carter à l'Opéra national de Montpellier, et du deuxième acte de *La Walkyrie* au Staatsoper de Stuttgart. Il réalise également les décors et la lumière pour *Bomarzo* d'Alberto Ginastera au Théâtre royal de Madrid, pour le cycle d'opéras *Aus Licht* de Stockhausen au Holland Festival d'Amsterdam, pour *L'Apocalypse arabe* de Samir Odeh-Tamimi et Etel Adnan au Festival d'Aix-en-Provence en 2021, *Mother Gilgamesh* au Klangwolke 22 à Linz et pour le cycle d'opéra *Bastarda* à La Monnaie de Bruxelles.

ELISA LEROY / DRAMATURGIE & COLLABORATION ARTISTIQUE

Née à Paris de parents franco-allemands, Elisa Leroy étudie la littérature comparée, la philosophie et la littérature anglaise à l'Université Louis-et-Maximilien de Munich et à l'Université de Californie à Berkeley. Son travail de maîtrise sur les conceptions du langage dans *Le Roi Lear* de Shakespeare reçoit le Prix Martin Lehnert de la Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Elle débute sa collaboration avec Thomas Ostermeier en tant qu'interprète et assistante à la mise en scène sur son premier spectacle francophone, *Les Revenants* d'après Ibsen, créé en 2013 au Théâtre Vidy-Lausanne. Entre juillet 2014 et juillet 2016, elle est son assistante à la direction artistique à la Schaubühne, et sa collaboratrice sur *La Mouette* de Tchekhov à Lausanne. Elle signe pour lui, également assistante à la mise en scène, la dramaturgie de *La Nuit des rois* ou *Tout ce que vous voulez* de Shakespeare, produit à la Comédie-Française en 2018, puis celle du *Roi Lear* en 2022. Après avoir soutenu sa thèse de doctorat sur *Hamlet* dans la mise en scène contemporaine en Allemagne, elle rejoint la direction artistique de la Schaubühne en tant que dramaturge à l'automne 2021. En 2022, elle est sollicitée par la metteuse en scène Sarah Kohm pour la dramaturgie d'*A Girl's Story* d'après Annie Ernaux. Depuis septembre 2023, elle est directrice artistique du Studio de la Schaubühne.



JOHANNA LEMKE / CHORÉGRAPHIE

Née à Berlin, Johanna Lemke étudie la danse dans sa ville natale et à Amsterdam après avoir passé sa jeunesse entre Berlin-Ouest et la Lituanie. Elle fait ses premiers pas sur les scènes nationales et internationales dès l'âge de sept ans. À Berlin, elle se produit notamment au Schillertheater, au Staatsoper, à la Schaubühne, à la Volksbühne, à la Sophiensaele, au Dock11 et dans des lieux plus atypiques comme la Martin-Graupius-Bau, le musée de la Communication, l'Académie des arts et l'aéroport de Tempelhof. Son travail chorégraphique est soutenu à deux reprises ces dernières années, par le Dock11 et par le Fonds Darstellende Künste. Le collectif d'artistes Team Volume, dans lequel elle s'investit de façon déterminante depuis trois saisons, est également récompensé pour le développement du programme innovant TheaterBox en faveur d'une expérience d'un théâtre plus connecté, collaboratif et privé. Johanna Lemke est sollicitée en tant que chorégraphe, performeuse et danseuse pour des projets artistiques variés liés au cinéma, à la musique, à la danse et au théâtre. Chorégraphe, elle est associée aux mises en scène de Rebekka David, Falk Richter, Thomas Ostermeier, Katie Mitchell et Wojtek Klemm. Danseuse et interprète, elle collabore avec Boris Charmatz et sa compagnie Terrain ainsi qu'avec le Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch. Elle est également aux côtés de Constanza Macras, Jeremy Shaw, la compagnie Club Guy & Roni, Jens van Daele, Sultans Court, Felix Ruckert, Tino Sehgal, Isa Melsheimer, Frank Willens, Justin F. Kennedy et Emma W. Howes, Helgi Jonsson, Robert Lippok, Bernadette La Hengst et Nora Abdel-Maksoud. Depuis 2017, elle entretient une étroite collaboration artistique avec Jacob Stoy. Elle se produit par ailleurs dans deux performances radiophoniques, anime des ateliers de performance et chante dans le groupe Roomservice.



SÉBASTIEN DUPOUEY / VIDÉO

Diplômé de l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris et installé depuis 2008 à Berlin, l'artiste vidéo, scénographe et réalisateur français Sébastien Dupouey crée des installations visuelles et scéniques pour le théâtre, l'opéra, la scène musicale et divers musées européens. Outre ses collaborations avec le metteur en scène Thomas Ostermeier, notamment pour *Le Roi Lear*, *Hamlet*, *Le Mariage de Maria Braun*, *Les Démons*, *Retour à Reims*, *Qui a tué mon père ?* et *Vernon Subutex 1*, il accompagne les créations d'artistes comme Falk Richter, Marius von Mayenburg, Simon McBurney, Stefan Pucher, Mikaël Serre, Germaine Acogny, Herbert Grönemeyer et Peter von Poehl. Il travaille pour la Schaubühne, le Gorki Theater et le Deutsche Oper de Berlin, le Théâtre de la Ville de Paris, le Festival d'Avignon, le Centre Pompidou, l'Opéra national de Lorraine, l'Opéra de Dijon, le Théâtre Vidy-Lausanne, la Ruhrtriennale, les Musées nationaux suisses, le Théâtre des Nations de Moscou, le Residenztheater et le Kammerspiele de Munich, le Théâtre dramatique royal de Stockholm (Dramaten) et le Burgtheater de Vienne. Il partage son travail dans des conférences et des ateliers d'arts visuels, notamment à l'Académie de théâtre de Shanghai, à l'Université des arts, à l'Université libre et à l'École supérieure d'art dramatique Ernst Busch de Berlin.



FLORENT DEREK / SON

Florent Derek suit des études scientifiques avant de se former aux métiers du son au sein du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. En 2008, il cofonde Le Balcon et dirige depuis la compagnie aux côtés de Maxime Pascal. Il se spécialise dans la sonorisation des musiques acoustiques et mixtes, et travaille sur les questions de projection sonore. Au gré des concerts, il est amené à penser toute sorte de dispositifs sonores immersifs. Cette notion, héritage de certains compositeurs de la seconde moitié du XX^e siècle, témoigne de l'importance de l'aspect proprement spatial de la composition, dont Le Balcon se fait un interprète assidu. Avec lui, l'ingénieur du son s'engage dans des spectacles issus d'un répertoire balayant toutes les périodes de l'histoire de la musique, avec une prédilection pour les œuvres des XX^e et XXI^e siècles. En 2013, il crée le label B Records, exclusivement dédié à des enregistrements *live*. Les sept années passées au Théâtre de l'Athénée avec Le Balcon lui donnent l'opportunité de produire de nombreux opéras et spectacles, parmi lesquels *Ariane à Naxos* de Richard Strauss, *Le Balcon* de Peter Eötvös, *La Métamorphose* de Michaël Levinas et *Jakob Lenz* de Wolfgang Rihm, ainsi que de nombreuses créations avec des compositeurs comme Arthur Lavandier, Pedro García-Velásquez et Sivan Eldar. Depuis 2018, il amorçe avec Le Balcon une mutation vers de plus grandes formes, avec la production de *Licht*, prévue sur dix ans, cycle de sept opéras de Stockhausen. Il réalise dans ce cadre la mise en espace sonore de l'œuvre, consistant en une suite de véritables fantômes spatiaux conçus et réalisés à l'époque par le compositeur lui-même, qu'il interprète avec les outils technologiques du présent. *Donnerstag* est créé en 2018 à l'Opéra Comique avant d'être repris au Southbank Centre de Londres. Il est suivi de *Samstag* en 2019, *Dienstag* en 2020 et *Freitag* en 2022, donné à la Philharmonie de Paris dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.

ALEXANDRE PATEAU / TRADUCTION FRANÇAISE

Depuis une quinzaine d'années, Alexandre Pateau œuvre en faveur de la transmission en français de textes poétiques et littéraires de langue allemande, avec une affinité particulière pour les correspondances entre mots et musique. Il traduit, pour le compte de nombreuses maisons d'édition francophones (Le Seuil, Actes Sud, Robert Laffont), des autrices et auteurs tels que Carolin Emcke, Rainer Maria Rilke ou Jan Wagner, dont le recueil *Les Variations de la citerne* (Actes Sud, 2019) a été récompensé en 2020 par le Prix de traduction poétique Nelly-Sachs et le Prix Max-Jacob. Dans le champ musical, il a adapté plusieurs cycles de lieder, dont *La Belle Meunière* de Franz Schubert et Wilhelm Müller pour le label b records, lié à l'ensemble Le Balcon. Il prépare, dans le sillage de la nouvelle édition complète de *L'opéra de quat'sous* à L'Arche, une traduction versifiée du *Petit Bréviaire de Bertolt Brecht*, à paraître chez le même éditeur. Il anime par ailleurs régulièrement des ateliers de traduction et des rencontres avec les auteurs qu'il contribue à faire (re)découvrir en langue française.



VÉRONIQUE VELLA / CELIA PEACHUM

Après une formation dans la classe libre du cours Florent, Véronique Vella entre à la Comédie-Française comme pensionnaire le 15 mars 1988, et en devient la 479^e sociétaire le 1^{er} janvier 1989. Sa carrière au Français est emmaillée de rencontres artistiques qui façonnent son art. Françoise Seigner la dirige dans *Esther* de Racine, Antoine Vitez dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, Valère Novarina dans sa pièce *L'Espace furieux* et Daniel Mesguich dans *La Tempête* de Shakespeare avant de lui confier le rôle d'Hermione dans *Andromaque* de Racine. De Molière, Véronique Vella joue dans *Monsieur de Pourceaugnac* par Pierre Mondy, *Le Misanthrope* et *Les Femmes savantes* par Simon Eine, *L'Avare* par Jean-Paul Roussillon, *Le Malade imaginaire* par Gildas Bourdet, *La Comtesse d'Escarbagnas* par Jacques Lassalle, *Tartuffe* par Marcel Bozonnet, *Les Précieuses ridicules* par Dan Jemmett ou encore *Le Bourgeois gentilhomme* par Valérie Lesort et Christian Hecq. Elle est également dirigée par Jean-Luc Boutté dans *Le roi s'amuse* de Hugo, Éric Vigner dans *Bajazet* de Racine, Lilo Baur dans *Le Mariage de Gogol*, *La Tête des autres* d'Aymé, *Après la pluie* de Belbel, Jérôme Deschamps dans *Un fil à la patte* de Feydeau, Julie Deliquet dans *Fanny et Alexandre* d'après Bergman, Éric Ruf dans *La Vie de Galilée* de Brecht, Maëlle Poésy dans *7 minutes* de Massini et Clément Hervieu-Léger dans *La Cerisaie* de Tchekhov. Très impliquée dans l'univers musical, elle initie en 1992 *Paris ! Cabaret !* puis monte *Cabaret érotique*, *René Guy Cadou, la cinquième saison* et participe aux cabarets *Boris Vian*, *Léo Ferré*, *Quatre femmes et un piano* et *L'Interlope (cabaret)*. Elle met en scène *Psyché* de Molière Salle Richelieu ainsi que trois adaptations, aux côtés de Raphaëlle Saudinos, de nouvelles de Marcel Aymé, *Le Loup*, *Le Cerf et le Chien* et *Le Chien* au Studio-Théâtre. Hors Comédie-Française, Véronique Vella monte *La Fausse Suivante* de Marivaux au Théâtre 14 et *La Carte de temps* de Marcel Aymé à l'Essaïon. Au cinéma, on a pu la voir dans *La Débandade* de Claude Berri et *Le Libertin* de Gabriel Aghion. Pour la saison 2022-2023 à la Comédie-Française, Véronique Vella signe en collaboration avec Raphaëlle Saudinos la mise en scène d'une nouvelle production, *Le Chien - Les Contes du chat perché* d'après Marcel Aymé. Véronique Vella est également à retrouver dans la reprise de *La Cerisaie* de Tchekhov mise en scène par Clément Hervieu-Léger.

ELSA LEPOIVRE / JENNY

Après le Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Elsa Lepoivre est mise en scène par Emmanuel Demarcy-Mota, Jacques Lassalle et Marcel Bozonnet. Engagée à la Comédie-Française en 2003, elle en devient la 516^e sociétaire le 1^{er} janvier 2007. Elle joue entre autres sous la direction de Christophe Rauck dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, de Michel Vinaver dans sa pièce *L'Ordinaire*, d'Alain Françon dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni et *La Mer* de Bond, d'Omar Porras dans *Pedro et le commandeur* de Lope de Vega, de Galin Stoev dans *Tartuffe* de Molière, de Christiane Jatahy dans *La Règle du jeu* d'après Renoir, de Robert Carsen dans *La Tempête* de Shakespeare, de Lilo Baur dans *La Maison de Bernarda Alba* de García Lorca, de David Lescot dans sa pièce *Les Ondes magnétiques* et de Julie Deliquet dans *Fanny et Alexandre* d'après Bergman puis dans *Jean-Baptiste, Madeleine, Armande et les autres...* d'après Molière. Yoan Gasiorowski la sollicite pour *D'où rayonne la nuit (Molière-Lully, impromptu musical)* qu'il met en scène au Studio-Théâtre. Elle interprète le rôle-titre dans *Phèdre* de Racine par Michael Marmarinos



et dans *Lucrece Borgia* de Hugo par Denis Podalydès. Christophe Honoré lui confie le rôle d'Oriane dans *Le Côté de Guermantes* d'après Marcel Proust. Elsa Lepoivre participe au *Cabaret Boris Vian* imaginé par Serge Bagdassarian, qui la sollicite également pour *Mais quelle Comédie !*, revue musicale conçue avec Marina Hands. En 2016, elle reçoit le Molière de la meilleure comédienne pour son interprétation de la Baronne Von Essenbeck dans *Les Damnés* par Ivo van Hove, metteur en scène qu'elle retrouve pour *Électre / Oreste* d'Euripide. Elle tourne au cinéma avec Paul Vecchiali, Carine Tardieu, Valeria Bruni-Tedeschi et Christophe Honoré, et à la télévision dans la série *En thérapie*. Pour la saison 2022-2023 à la Comédie-Française, Elsa Lepoivre participe à de nouvelles productions : *Rien ne s'oppose à la nuit – fragments* – d'après Delphine de Vigan dans la mise en scène de Fabien Gorgeat, et *Le Chien – Les Contes du chat perché* d'après Marcel Aymé dans la mise en scène de Raphaëlle Saudinos et Véronique Vella. On la retrouve également dans ces deux reprises : *Jean-Baptiste, Madeleine, Armande et les autres...* d'après Molière et dans la mise en scène de Julie Deliquet, et *Le Côté de Guermantes* d'après Marcel Proust et dans la mise en scène de Christophe Honoré.

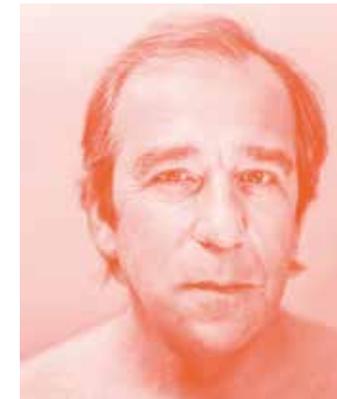
CHRISTIAN HECQ / JONATHAN JEREMIAH PEACHUM

Formé en tant que comédien à l'Institut national supérieur des arts du spectacle de Bruxelles, Christian Hecq reçoit en 1989 l'Éve du meilleur jeune acteur belge. Il travaille sous les directions d'Yves Beaunesne, Daniel Mesguich ou Jean-Michel Ribes avant de s'initier à l'art de la marionnette avec Philippe Genty et Mary Underwood. En 2000, il remporte le Molière de la révélation masculine pour *La main passe* de Feydeau par Gildas Bourdet. En 2008, il devient pensionnaire de la Comédie-Française avant d'être nommé 525^e sociétaire le 1^{er} janvier 2013. Il joue dans *Amphitryon* par Jacques Vintey, *Un chapeau de paille d'Italie* par Giorgio Barberio Corsetti, *Le Jeu de l'amour et du hasard* par Galin Stoev, *Les Rustres* par Jean-Louis Benoit, *Lucrece Borgia* par Denis Podalydès, *L'Hôtel du Libre-Échange* par Isabelle Nanty, *Le Malade imaginaire* par Claude Stratz, et *Le Mariage forcé* par Louis Arene. Son interprétation de Bouzin dans *Un fil à la patte* par Jérôme Deschamps lui vaut le Molière du comédien en 2011. Il récidive en 2020 pour son rôle dans *La Mouche*, spectacle conçu avec Valérie Lesort d'après la nouvelle de Langelaan. Ensemble, ils créent *20 000 lieues sous les mers* d'après Jules Verne au Théâtre du Vieux-Colombier, *Le Domino noir* d'Auber et *Ercole amante* de Cavalli à l'Opéra Comique, *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, Salle Richelieu de la Comédie-Française, et *Le Voyage de Gulliver* d'après Swift au Théâtre de l'Athénée. Au cinéma, Christian Hecq tourne avec Jaco Van Dormaël, Albert Dupontel, Danièle Thompson, Loraine Lévy et Jamel Debbouze. Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres, il fait son entrée dans *Le Petit Larousse* en 2017. Pour la saison 2022-2023 à la Comédie-Française, Christian Hecq participe à la nouvelle production *Portrait d'acteur* donnée au Studio.



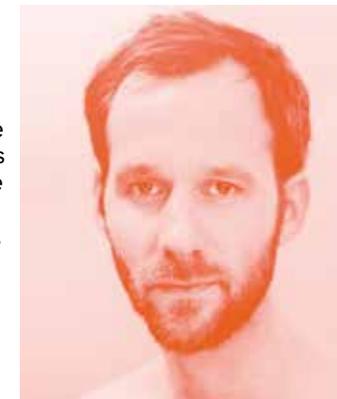
NICOLAS LORMEAU / ROBERT, HOMME DE MACHEATH ET SMITH

Après le Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, Nicolas Lormeau rejoint la troupe de la Comédie-Française en 1996 et en devient le 526^e sociétaire le 1^{er} janvier 2014. Il joue sous la direction de Jean-Pierre Miquel dans *Les Fausses Confidences* et *Le Legs* de Marivaux – auteur dont il joue *L'Heureux Stratagème* par Emmanuel Daumas –, de Jean-Louis Benoit dans *Les Rustres* de Goldoni et *Le Revizor* de Gogol, de Jacques Lassalle dans *Platonov* de Tchekhov, d'Omar Porras dans *Pedro et le commandeur* de Felix Lope de Vega, de Michel Vinaver dans sa pièce *L'Ordinaire*, de Katharina Thalbach dans *La Résistible Ascension d'Arthur Ui* de Brecht, de Lilo Baur dans *Le Mariage* de Gogol, *La Tête des autres* de Marcel Aymé, *La Puce à l'oreille* de Feydeau et *L'Avare* de Molière, et d'Éric Ruf dans *La Vie de Galilée* de Brecht. Il joue également sous la direction de Valérie Lesort et Christian Hecq dans *20 000 lieues sous les mers* d'après Jules Verne et *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, auteur qu'il retrouve régulièrement, notamment pour *Les Fourberies de Scapin* par Jean-Louis Benoit puis par Denis Podalydès, *Le Mariage forcé* par Andrzej Seweryn puis par Pierre Pradinas, *Le Malade imaginaire* par Claude Stratz, *Dom Juan* par Jacques Lassalle, *L'Avare* par Catherine Hiegel et *Le Misanthrope* par Clément Hervieu-Léger, qui l'a également dirigé dans *La Cerisaie* de Tchekhov. Serge Bagdassarian et Marina Hands l'ont distribué dans leur revue *Mais quelle Comédie !* Nicolas Lormeau a monté avec la Troupe *L'Âne et le Ruisseau* puis *Les Confessions d'un enfant du siècle* de Musset et *Hernani* de Hugo. Dans le cadre des seuls-en-scène *Singulis*, il conçoit et interprète en 2018 *Les Forçats de la route* d'Albert Londres. Pour la saison 2022-2023 à la Comédie-Française, Nicolas Lormeau participe à de nouvelles productions : *La Mort de Danton* de Büchner dans la mise en scène de Simon Delétang, *Le Chien – Les Contes du chat perché* d'après Marcel Aymé dans la mise en scène de Raphaëlle Saudinos et Véronique Vella. On le retrouve également dans les reprises suivantes : *La Vie de Galilée* de Brecht dans la mise en scène d'Éric Ruf, *La Cerisaie* de Tchekhov dans la mise en scène de Clément Hervieu-Léger, ou encore *La Puce à l'oreille* de Feydeau dans la mise en scène de Lilo Baur.



BENJAMIN LAVERNHE / BROWN

Après la Classe libre du cours Florent et le Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Benjamin Lavernhe interprète Benvolio dans *Roméo et Juliette* monté par Olivier Py en 2011. Pensionnaire de la Comédie-Française depuis 2012, il devient le 534^e sociétaire de la Troupe en janvier 2019. Il y débute avec *La Place Royale* de Corneille mise en scène par Anne-Laure Liégeois et multiplie les rôles du répertoire classique sous les directions de metteurs en scène tels qu'Alain Françon dans *Les Trois Sœurs* et *La Trilogie de la villégiature*, Dan Jemmett dans *La Tragédie d'Hamlet*, Jean-Pierre Vincent dans *Dom Juan*, Robert Carsen dans *La Tempête* ou Stéphane Braunschweig dans *Britannicus*. Maëlle Poésy le dirige dans *L'Ours*, Clément Hervieu-Léger dans *Le Misanthrope*, Giorgio Barberio Corsetti dans *Un chapeau de paille d'Italie*, Michael Marmarinos dans *Phèdre*, Muriel Mayette-Holtz dans *Le Songe d'une nuit d'été*, Ivo van Hove dans *Électre / Oreste*, Denis Podalydès dans *Lucrece Borgia* et *Les Fourberies de Scapin*, où il interprète le rôle-titre, Louis Arene dans *Le Mariage forcé*. Il participe également aux aventures musicales de Serge Bagdassarian pour *L'Interlope (Cabaret)* et de Stéphane Varupenne et Sébastien Pouderoux pour *Les Serge (Gainsbourg point barre)*. Au cinéma, Benjamin Lavernhe tourne entre autres avec Romain Lévy (*Radiostars*), Nicole Garcia (*Un beau*



dimanche), Éric Besnard (*Le Goût des merveilles* puis *Délicieux*), Éric Toledano et Olivier Nakache (*Le Sens de la fête*), Hugo Gélin (*Mon inconnue*), Laurent Tirard (*Le Discours*), Yvan Attal (*Les Choses humaines*), Wes Anderson (*The French Dispatch*), Caroline Vignal (*Antoinette dans les Cévennes*), et plus récemment Émilie Frèche (*Les Engagés*), Léopold Legrand (*Le Sixième Enfant*), Sylvain Desclais (*De grandes espérances*). Après *Jeanne du Barry* de Maïwenn, on le verra prochainement dans *Les Onze Vies de l'abbé Pierre* de Frédéric Tellier. Pour la saison 2022-2023 à la Comédie-Française, Benjamin Lavernhe participe à *La Dame de la mer* d'Henrik Ibsen, nouvelle production mise en scène par Géraldine Martineau, mais aussi aux reprises suivantes : *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov dans la mise en scène de Clément Hervieu-Léger et *Les Serge (Gainsbourg point barre)* dans une adaptation et mise en scène de Stéphane Varupenne et Sébastien Poudroux.

BIRANE BA / MACHEATH

Formé dans la Classe libre du cours Florent et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Birane Ba débute sur scène avec *Dom Juan* de Molière par Anne Coutureau et *Jamais seul* de Mohamed Rouabhi par Patrick Pineau. Engagé comme artiste auxiliaire à la Comédie-Française en 2018, il y interprète Octave dans *Les Fourberies de Scapin* de Molière par Denis Podalydès, ainsi que le rôle-titre dans *Bajazet* de Racine par Éric Ruf. Il devient pensionnaire de la Troupe en 2019 et se voit confier par Éric Ruf le rôle de Ludovico Marsili dans *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht. Lilo Baur le distribue dans *La Puce à l'oreille* de Feydeau et Jeanne Herry dans *Forums*, pièce écrite pour la Troupe par Patrick Goujon, Hélène Grémillon et Maël Piriou. Il interprète Hansel dans *Hansel et Gretel* de Rose d'après les frères Grimm par Rose Martine et participe à *D'où rayonne la nuit (Molière-Lully, impromptu musical)* de Yoann Gasirowski. Il joue au cinéma dans *La Prière*, film de Cédric Kahn sorti en 2017, ou encore dans *Je verrai toujours vos visages* de Jeanne Herry, et à la télévision dans les séries *Paris, etc.* de Zabou Breitman et *Les Sentinelles* de Jean-Philippe Amar. Pour la saison 2022-2023 à la Comédie-Française, Birane Ba participe à de nouvelles productions : *Gabriel* de George Sand dans une mise en scène de Laurent Delvert, et *Théorème / Je me sens un cœur à aimer toute la terre* d'Amine Adjina dans une mise en scène d'Amine Adjina et Émilie Prévosteau. On le retrouve également dans les reprises suivantes : *La Vie de Galilée* de Brecht dans la mise en scène d'Éric Ruf et *La Puce à l'oreille* de Feydeau dans la mise en scène de Lilo Baur.



CLAÏNA CLAVARON / LUCY

Formée au Conservatoire à rayonnement régional de Nice de 2015 à 2018 puis dans la Classe libre du cours Florent, Claïna Clavaron joue en 2018 sous la direction de Rudolphe Pignon dans *Jardinage humain* de Rodrigo García. L'année suivante, Jean-Pierre Garnier la dirige dans *Jeunesse(s)*, création collective de la Classe libre, puis dans *Les Enfants* de Lucas Samain. Emmanuel Daumas la met en scène dans *La Cousine Bette* d'Honoré de Balzac. Elle tourne également dans le moyen métrage de Julien Gaspar-Oliveri *Le Rêve de Milla*. Engagée en tant qu'artiste auxiliaire dans la troupe de la Comédie-Française en 2019, elle débute dans *Les Fourberies de Scapin* de Molière par Denis Podalydès, puis dans *Bajazet* de Racine par Éric Ruf. Elle devient pensionnaire de la Troupe en juin 2021 et joue ensuite dans *Hansel et Gretel* d'après les frères Grimm par Rose Martine et dans la mise en scène des *Démons* de Dostoïevski



par Guy Cassiers. Durant la saison Molière 2022, on la voit dans *D'où rayonne la nuit (Molière-Lully, impromptu musical)* de et par Yoann Gasirowski et dans *Le Crépuscule des singes* d'Alison Cosson et Louise Vignaud, mis en scène par Louise Vignaud. Pour la saison 2022-2023 à la Comédie-Française, Claïna Clavaron participe à de nouvelles productions : *Le Roi Lear* d'après Shakespeare dans une mise en scène de Thomas Ostermeier et *Théorème / Je me sens un cœur à aimer toute la terre* d'Amine Adjina dans une mise en scène d'Amine Adjina et Émilie Prévosteau.

MARIE OPPERT / POLLY PEACHUM

Après avoir débuté à 17 ans dans le rôle principal des *Parapluies de Cherbourg* de Michel Legrand au Théâtre du Châtelet aux côtés de Natalie Dessay, Marie Oppert poursuit ses études de théâtre musical au Marymount Manhattan College de New York, puis se forme au chant lyrique avec Chantal Mathias et intègre le conservatoire Darius Milhaud à Paris en art dramatique. Elle interprète notamment le rôle-titre de *Peau d'âne* au Théâtre Marigny, Maria dans *West Side Story* et Eliza Doolittle dans *My Fair Lady* au Zénith d'Orléans, Juliette dans *Roméo et Juliette* au Théâtre des Champs-Élysées, Johanna dans *Sweeney Todd* à l'Opéra de Reims, Aglaé Ivanovna dans *L'Idiot* de Dostoïevski au Festival Off d'Avignon puis au Théâtre 14, et les rôles de Miranda et Gonzalo dans *La Tempête* de Shakespeare par Sandrine Anglade en tournée sur les scènes françaises. Marie Oppert est régulièrement invitée à chanter en concert dans des salles telles que l'Opéra Comique, la Salle Pleyel, le Théâtre du Châtelet, L'Olympia, le Théâtre des Champs Élysées ou Le Grand Rex. Son premier album *Enchantée*, enregistré avec l'Orchestre national de Lille sous la direction de Nicholas Skilbeck, a paru en 2020. En 2021, Marie Oppert est nommée Révélation artiste lyrique aux Victoires de la Musique classique. L'année suivante, elle fait ses premiers pas au cinéma dans le long métrage *Ténor* de Claude Zidi Jr. Engagée en tant que pensionnaire de la Comédie-Française en avril 2022, elle interprète son premier rôle dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, mis en scène par Valérie Lesort et Christian Hecq Salle Richelieu. Pour la saison 2022-2023 à la Comédie-Française, Marie Oppert participe à *Théorème / Je me sens un cœur à aimer toute la terre* d'Amine Adjina, nouvelle production mise en scène par Amine Adjina et Émilie Prévosteau. On la retrouve également dans les reprises suivantes : *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht dans une mise en scène d'Éric Ruf, et *Les Serge (Gainsbourg point barre)* dans une adaptation et mise en scène de Stéphane Varupenne et Sébastien Poudroux.



Marie Oppert, artiste Kurt Weill / Lotte Lenya, est lauréate des concours Lotte Lenya 2017 et 2020. L'artiste Kurt Weill / Lotte Lenya est sélectionné(e) parmi les anciens ou actuels finalistes du concours annuel Lotte Lenya, un concours international de chant théâtral fondé en 1998 par la Fondation Kurt Weill pour la musique afin d'encourager les interprétations idiomatiques d'un large éventail de comédies musicales et d'opéras. [www.kwf.org/LLC]

SEFA YEBOAH / FILCH ET SAUL, HOMME DE MACHEATH

Après une année de formation dans la classe préparatoire de La Filature, Scène nationale de Mulhouse, Sefa Yeboah intègre l'école du Théâtre national de Strasbourg, où il suit les classes de Dominique Valadié, Jean-François Sivadier, Mathilde Delahaye et Mathieu Bauer, ainsi que celles de Loïc Touzé et Marc Proulx. En 2021, Blandine Savetier lui offre le rôle de Danton dans son spectacle *Nous entrerons dans la carrière d'après Le Siècle des Lumières* d'Alejo Carpentier. En 2022, il tourne dans *Supernova*, un court métrage de Leslie Lagier. Sefa Yeboah entre dans la troupe de la Comédie-Française en tant que pensionnaire le 9 mai 2023. Il interprète ses premiers rôles, Filch et Saul dit Saule-pleureur, dans *L'opéra de quat'sous*, texte de Bertolt Brecht et musique de Kurt Weill, mis en scène par Thomas Ostermeier, au Festival d'Aix-en-Provence en juillet puis à la Salle Richelieu à l'automne 2023.



JORDAN REZGUI / MATTHIAS, HOMME DE MACHEATH

Jordan Rezgui est comédien, danseur et chanteur. Il débute le théâtre en 2009 avec l'association Les Enfants de la comédie sous la direction de Karin Catala. Il s'est également formé à la danse hip-hop à Montreuil avec Demba Sissoko, Foued Kadid, ou encore Messaoud Azerou pour la création du spectacle *Sans le savoir* présenté dans plusieurs villes en France depuis 2014. Durant sa scolarité, il approfondit sa formation théâtrale accompagné par Sophie Perrimond, avant d'intégrer en 2015 le Conservatoire départemental de Clamart où il découvre la danse contemporaine, le masque et la marionnette. Il entre ensuite au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris (promotion 2020), avec comme professeurs Gilles David, Nada Strancar et Emmanuel Daumas. Il travaille également avec Stéphane Braunschweig pour *Macbeth* de Shakespeare, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en 2018. Plus récemment il a travaillé sur deux créations : *Asmanti [Midi-Minuit]* de la chorégraphe Marina Gomes coproduit par le Centre chorégraphique national de Créteil en 2021, et *Incandescence* de et mis en scène par Ahmed Madani en 2020. Jordan Rezgui est engagé en tant qu'artiste auxiliaire de la troupe de la Comédie-Française à partir du 9 mai 2023. Il interprète son premier rôle, Matthias, dit Matt-la-Mitraille dans *L'opéra de quat'sous*, texte de Bertolt Brecht et musique de Kurt Weill, mis en scène par Thomas Ostermeier, au Festival d'Aix-en-Provence en juillet puis à la Salle Richelieu à l'automne 2023. Il est actuellement artiste intervenant avec ARTCENA et la MC93 dans plusieurs établissements scolaires à Paris et en banlieue parisienne.



CÉDRIC ECKHOUT / JACOB, HOMME DE MACHEATH

Acteur formé à l'Institut des arts de diffusion en Belgique, Cédric Eeckhout travaille depuis 2002 sur la plupart des scènes de Belgique et d'Europe, avec différents metteurs et metteuses en scènes et compagnies belges et étrangères. Lauréat du prix de l'Union des artistes belges 2001, il a été nommé au Prix du théâtre belge 2005 en tant que meilleur espoir masculin pour *La Mouette* d'Anton Tchekhov dans la mise en scène de Xavier Lukomski et pour *Hot House* d'Harold Pinter dans la mise en scène de Stéphane Fenochi. Il a reçu de nombreux autres prix dans différents festivals internationaux de courts métrages et a également participé à l'écriture de plusieurs projets théâtraux et cinématographiques. Au niveau européen, il a joué pour Anne-Cécile Vandalem, Falk Richter, Christiane Jatahy, Sanja Mitrović, Mikael Serre. *L'opéra de quat'sous* est sa troisième collaboration avec Thomas Ostermeier après *La Mouette* d'Anton Tchekhov et *Retour à Reims* d'après Didier Eribon. Au cinéma, il a travaillé avec Joachim Lafosse, Rithy Panh, Laurent Tirard, Édouard Deluc, Thomas Vinterberg, Martine Doyen... Lors de la saison 2020-2021 du Théâtre national de Belgique, Cédric Eeckhout crée *The Quest*, un spectacle sur sa situation familiale et privée en miroir de la construction de l'Europe et de sa crise actuelle, spectacle qui fera le tour de l'Europe. Il prépare pour la saison 2023-2024 un spectacle sur sa mère, *Héritage*, en collaboration avec celle-ci.



PASSERELLES / CHŒUR AMATEUR

Alexia Alberty	Léa Guedj
Ulysse Argoud-Perez	Cherifa Harzallah
Nora Fatiha Bendaouadj	Angélique Huguenin
Inès Brahem	Stan Leong Sang
Bernard Cartier	Adrien Montagne
Antonin Gondran	Fatou N'diaye
Michel Goujon	Magali Revoire
Romain Grosso	Philippe Saugrain

PHILIPPE FRANCESCHI / CHEF DE CHŒUR

Philippe Franceschi enseigne la direction de chœur et le chant choral à l'Université de Provence, au Centre de formation des musiciens intervenants d'Aix-en-Provence et au Conservatoire à rayonnement départemental des Alpes-de-Haute-Provence. Il dirige le groupe vocal Antequiem d'Aix-en-Provence et crée dans ce cadre plusieurs spectacles, notamment des réassemblages d'opéras baroques, avec une prédilection pour Charpentier, Lully ou Rameau. Il participe à de nombreuses créations de compositeurs comme Jug Marković, Mikel Urquiza, Alexandros Markéas, Lucien Guérinel, Robert Coinel, François Rossé, Maurice Ohana, Zad Moulitaka, notamment aux côtés de Roland Hayrabédian. Joueur de bratsch dans le trio Ardéal – Musiques de Transylvanie, et clarinetiste du groupe Aksak, spécialisé dans la musique des Balkans, il interprète le répertoire des musiques traditionnelles d'Europe de l'Est et participe à l'actualisation de ce répertoire par des interprétations et des compositions nouvelles. Depuis 2015, Philippe Franceschi est chef de chœur de EV'AMU (Ensemble vocal d'Aix-Marseille Université) et pédagogue pour les projets du service éducatif et socio-artistique Passerelles du Festival d'Aix-en-Provence : Festival Chorales académiques,



Le Monstre du Labyrinthe en 2015, *Ouverture[s]*, *Medinea* en 2016, *Odyssée n° 7*, *À voix nue*, avec Sonia Wieder-Atherton en 2017, *Orfeo & Majnun* en 2018, *Accents Balkans* en 2021 et *Les Voix de Silvacane* en 2022.

ORCHESTRE LE BALCON

Baptisé du titre de la pièce homonyme de Jean Genet, Le Balcon est fondé en 2008 par le chef d'orchestre Maxime Pascal, l'ingénieur du son Florent Derex, le pianiste et chef de chant Alphonse Cemin et les trois compositeurs Juan Pablo Carreño, Mathieu Costecalde et Pedro García-Velásquez. Il se métamorphose au gré des projets et des concerts, tant dans son effectif, son identité visuelle ou scénographique que dans son rapport à la sonorisation et à la musique électronique. En résidence à l'église Saint-Merry puis au Théâtre de l'Athénée, l'ensemble devient collectif, rassemblant un orchestre et une troupe d'artistes pluridisciplinaires. Il présente dès lors des œuvres issues d'un répertoire balayant toutes les périodes de l'histoire de la musique, avec une prédilection pour les œuvres des XX^e et XXI^e siècles. Il se distingue entre autres dans *Ariane à Naxos* de Richard Strauss, *Le Balcon* de Peter Eötvös et *La Métamorphose* de Michaël Levinas, ainsi que dans les créations du *Premier Meurtre* d'Arthur Lavandier et de *Like Flesh* de Sivan Eldar. Depuis 2018, il mène une politique de commande d'œuvres nouvelles et accueille des compositeurs en résidence avec le soutien de la Fondation Singer-Polignac. La même année, il démarre la production de *Licht* de Stockhausen, révélant progressivement les sept opus du cycle opératique. *Donnerstag* est créé en 2018 à l'Opéra Comique, repris au Southbank Centre de Londres. Il est suivi de *Samstag* en 2019, *Dienstag* en 2020 et *Freitag* en 2022. En 2023, l'ensemble présente entre autres *Saint François d'Assise* de Messiaen au Festival Enescu de Bucarest en version de concert avec vidéo de Nieto, et *Sonntag aus Licht* de Stockhausen à la Philharmonie de Paris dans une mise en espace de Ted Huffman. Depuis la saison 2022-2023, Le Balcon est artiste partenaire de l'Opéra de Lille où il a été invité très régulièrement depuis 2014. Le Balcon est soutenu par le ministère de la Culture, la Fondation d'entreprise Société Générale C'est vous l'avenir, la Ville de Paris et la Fondation Singer-Polignac.

SAXOPHONE SOPRANO,
ALTO, BARYTON
Valentine Michaud

TROMPETTE, CORNET,
BUGLE
Matthias Champon

BASSE ÉLECTRIQUE,
CONTREBASSE, BALALAJKA
BASSE
Simon Drappier

SAXOPHONE ALTO, TÉNOR
Antonin Pommel

TROMBONE, COR TÉNOR
Mathieu Adam

PIANO, HARMONIUM,
CÉLESTA, ORGUE
Alphonse Cemin

CLARINETTES
Iris Zerdoud

PERCUSSIONS
Pierre Michel

TROMPETTE, CORNET
Henri Deléger

GITARES, BANJO,
BALALAJKA PRIMA
Giani Caserotto

MERCI

Nous le savons, dans l'air brûlé d'Aix-en-Provence flotte tous les étés, depuis 75 ans, une musique qui « passe des oreilles aux cœurs ».

Main dans la main, en 1948, notre fondateur Gabriel Dussurget et une mécène marseillaise, Lily Pastré, décident de faire l'événement en créant, sous les étoiles, un festival d'opéra au cœur d'Aix-en-Provence.

Depuis ses origines donc, le mécénat tient la main du Festival, et lui permet de porter ses missions et d'aller plus avant dans l'excellence artistique et la découverte, dans l'accompagnement des jeunes artistes et l'accès de tous à cet art total qu'est l'opéra.

Être mécène, c'est vivre intensément le Festival et, cette année plus que jamais, en convoquant nos souvenirs, s'engager encore à nos côtés pour donner l'impulsion nécessaire aux 75 ans à venir.

*Toute une musique flottante
Passe des oreilles aux cœurs*

Victor Hugo, *Les Chansons des rues et des bois* (1865)

Mathias Coullaud
Directeur du mécénat et du développement
mathias.coullaud@festival-aix.com

PHILANTHROPIE INDIVIDUELLE

Le Festival doit sa création à la mobilisation de grands mécènes. Grâce à cet esprit de philanthropie, les mécènes sont toujours au cœur de son engagement et participent directement à la concrétisation de ses ambitions.

Afin d'accompagner le Festival dans l'ensemble de ses activités, des cercles thématiques ont été créés, rassemblant les mécènes qui le souhaitent en fonction de leurs aspirations et de leur sensibilité. Ils sont associés concrètement au processus de création artistique, de formation des jeunes musiciens et chanteurs, de sensibilisation des publics.

Ils sont ainsi au cœur du Festival et participent activement à sa raison d'être. Ils bénéficient de contreparties exclusives, en lien avec leur engagement.

Rejoignez-nous, votre soutien est essentiel !

– CLUB DES MÉCÈNES

Le Club des Mécènes rassemble plus de 200 philanthropes de toutes nationalités, passionnés et désireux de contribuer au rayonnement du Festival. Niveau de soutien à partir de 900€

– CERCLE LILY PASTRÉ

Créé en hommage à la comtesse Pastré, première grande mécène du Festival, ce cercle réunit de grands donateurs partageant la même passion pour l'art lyrique.

Niveau de soutien à partir de 25 000€

– CERCLE DES MÉCÈNES ASSOCIÉS

Chaque année, les Mécènes Associés accompagnent la genèse d'une production à travers chacune de ses étapes, à l'instar de véritables coproducteurs. Pour l'édition 2023, le Cercle des Mécènes Associés soutient la création de George Benjamin, *Picture a day like this*, en première mondiale.

Niveau de soutien à partir de 25 000€

– CERCLE INCISES POUR LA CRÉATION CONTEMPORAINE

Ce cercle permet à des philanthropes de soutenir la création contemporaine au Festival.

Niveau de soutien à partir de 5 000€

– CERCLE ETEL ADNAN POUR LA MÉDITERRANÉE

En lien avec l'histoire et l'identité méditerranéenne du Festival, ce cercle soutient l'expression et le dialogue entre les différentes esthétiques et cultures méditerranéennes.

Niveau de soutien à partir de 5 000€

– JEUNES MÉCÈNES

Sous le parrainage du jeune ténor Pene Pati, les jeunes mécènes contribuent à créer l'opéra de demain. Âgés de moins de 40 ans, ils bénéficient d'un lien unique avec le Festival et les jeunes artistes de l'Académie.

Niveau de soutien à partir de 300€

Tout don au Festival permet de bénéficier en France, en Europe, au Royaume-Uni et aux États-Unis, de la réduction fiscale propre à votre pays de résidence.

Le Fonds de dotation du Festival d'Aix permet de recevoir les legs, donations de biens, de titres, ou d'assurance-vie et autres libéralités. Contactez-nous pour toute information à ce sujet.

MERCI À TOUS NOS MÉCÈNES

CERCLE LILY PASTRÉ

ALINE FORIEL-DESTEZET

Grande Mécène d'exception des 75 ans du Festival d'Aix-en-Provence

ELIZABETH ET VINCENT MEYER

JEAN-FRANÇOIS DUBOS

AGNÈS ET ROBERT DAUSSUN

MARINA KELLEN FRENCH

MAJA HOFFMANN / LUMA FOUNDATION

JOSÉPHINE ET XAVIER MORENO

GRANDS MÉCÈNES

LAURENCE ET OONAGH BLACKALL

NABIL CHARTOUNI

NICOLAS D. CHAUVET

MARIE-CHRISTINE DUTHEILLET DE LAMOTHE

FONDATION EURYDICE

CAROLINE ET ÉRIC FREYMOND

GABRIELA ET BURKHARD GANTENBEIN

NOMI GHEZ ET MICHAEL S. SIEGAL

MARIE NUGENT-HEAD ET JAMES C. MARLAS

ARIANE ET LIONEL SAUVAGE

BÉATRICE ET CHRISTIAN SCHLUMBERGER

GERSON WAECHTER

Liste arrêtée au 16/05/2023

FONDATEURS

Galerie Lelong

M. et Mme André Hoffmann

M. et Mme Philippe et Zaza Jabre

M. William Kadouch-Chassaing

M. Peter Lane

M. Jean-Claude Langain

BIENFAITEURS

Baron et Baronne Jean-Pierre Berghmans

Mme Irène de Blanquet

Mme Sylvie Buhagiar

Mme Barbara Burtin

M. Walter Butler

M. Alan Cravitz et Mme Shashi Caudill

Mme Ariane Dandois

M. et Mme François Debiesse

Mme Christy Ferer

M. et Mme Anne et Alain Honnart

Baron et Baronne Daniel Janssen

Mme Ioana Labau

M. et Mme Ariane et Philippe Lardy Micheli

M. et Mme Pierre et Anne-Catherine Pringuet

M. et Mme Frédéric et Hélène Puzin

M. Alessandro Riva et M. Nicolas Bonnal

Howard & Sarah D. Solomon Foundation

M. et Mme Henri Stouff

M. et Mme Jean-Marc et Yué Teurquetil

M. et Mme Wolfgang et Anne Titze

M. Lorne Weil

DONATEURS

M. et Mme Mark Armour

M. et Mme François et Irina Bournerias

Mme Michèle Bailey et M. Ian Davis

M. Jean Cheval et Mme Georgia Makhlof

M. et Mme Pascal et Marie-Laure Fouache

M. et Mme Barden et Flavia Gale

Mme Yanne Hermelin

M. Alain Guy

M. Pascal Houzelot

Mme Sophie Kessler-Matière

M. Michael Lunt

Mme Sylvie Ouziel
M. Derek Smith
M. David Syed
M. Benoit van Langenhove de Bouvekercke

SOUTIENS

M. Jad Ariss
M. et Mme Thierry et Maryse Aulagnon
M. Claude Baj et M. Jan Schünemann
M. Constant Barbas et M. Nicholas van Eek
M. et Mme Jacques Bouhet
M. et Mme Clive et Héléne Butler
M. et Mme Bertrand Chardon
Mme Christelle Colin et M. Gen Oba
M. et Mme Laurence et Michèle Corash
M. Sylvain Deshors
M. et Mme Peter Espenhahn
M. et Mme Charles-Henri Filippi
M. Nicholas L.D. Firth
M. Pierre-Yves Gautier
M. Arnaud de Giovanni
M. et Mme Raphaël Kanza
M. et Mme Samy et Florence Kinge
M. et Mme Alain et Catherine Kokocinski
M. et Mme Jacques et Elizabeth Krief-Manardo
M. Jean-Paul Labourdette
Mme Danielle Lipman W. Boccara
Mme Anne Maus
M. Charles Pictet
M. Charles Stonehill

ACTIFS

M. Francis Ailhaud
Mme Cécile Albisser
M. et Mme François et Chiara Audibert
M. et Mme Jean-Paul et Michèle Bailly
Mme Patricia Barbizet
M. Bernard Barone
M. et Mme Christian Bauzerand
M. Patrick Bézier
M. Jean-François Bigay
Mme Joanne L. Bober
M. Jean-Marc Bosquet
M. Jean-Pierre Bouguier et Mme Claude Neveur
Mme Anne Bouverot et M. Nicolas Dupuis
M. Eric E. Bowles et Mme Kuri Torigoe
M. Jochen Brachmann

Mme Zoé Broggi*
M. et Mme Daniel Caclin
M. Alain Cerkevic
M. et Mme Christophe et Liliane Chalier
Mme Nayla Chidiac-Grizot
Mme Catherine Claret-Tournier
M. Pierre-Louis Dauzier
M. Jean Desfarges
M. Olivier Dubois
M. et Mme Jean-Pierre et Marie-Florence Duprieu
Mme Robyn Durie
M. et Mme Philippe-Henri et Herveine Duthel
M. et Mme François et Diane Envent
M. et Mme Guy-Hubert et Pauline de Fougères*
M. Denis Fouquet
Mme Barbara Freed et M. Alan Mittelman
M. et Mme Michael et Christine Garner
M. et Mme Pierre Germain
M. et Mme Martin Guesnet Micheli
Mme Michele Guyot-Roze
M. et Mme Bernard Haccius
Mme Nadia Harfouche
M. et Mme François Hazart-Ferté
M. Richard Jarman
M. et Mme Yves et Martine Kerhervé
M. Didier Kling
M. Jean-Marc La Piana
M. Jean-Pol Lallement
M. Marcel Lange
M. et Mme Jacques Latil
M. Serge Le Borgne et M. Patrick Binet
Mme Marie-Thérèse Le Liboux
Mme Janine Levy
M. et Mme Michel et Odile Longchamp
M. et Mme Hervé Machenaud
M. Thierry Martinache et M. Hervé Arki
M. Bernard Miyet
Mme Françoise Moeller
Mme Mariana Negri-Marchegay
M. Wilfrid Pailhes
Mme Chantal Peraudeau Mazin
M. Pierre Perroche*
M. et Mme Anupam et Rajika Puri
M. Olivier Renaud-Clement
M. et Mme Bruno Revellin-Falcoz
M. et Mme Philippe et Marie-France Savinel
M. Christoph Schäublin

Mme Alice Schoenauer Sebag*
M. et Mme Jacques-Olivier Simonneau
M. et Mme Marc et Caroline Smulders
M. et Mme Jean-Marc Sohler-Degembe
M. Daniel Templon
M. Damien Thibault*
M. Laurent Vallée
M. et Mme Jean-Renaud et Monique Vidal
M. Charles Virales Chevillon
M. et Mme Don et Diana Wagner
M. Alfred Wilms

*Club des Jeunes Mécènes
Plusieurs de nos mécènes souhaitent conserver
l'anonymat. Liste arrêtée au 16/05/2023

Charlotte Gallienne-Jumelin
charlotte.gallienne@festival-aix.com

Alma Faverjon
alma.faverjon@festival-aix.com

FONDS DE DOTATION
COMITÉ D'ORIENTATION
M. Pierre Audi
Mme Karolina Blaberg
M. Francois Busnel
M. Mathias Coullaud
M. Jean-François Dubos
Mme Aline Foriel-Destezet
M. Éric Freymond
M. Paul Hermelin
M. Vincent Meyer
Mme. Camille Morineau
M. François Vienne

COMITÉ D'INVESTISSEMENT
Mme Denise Elfen
M. William Kadouch-Chassaing
M. Xavier Moreno

IFILAF US – BOARD

Dr. Michael S. Siegal, Président
Ms. Marie Nugent-Head Marlas
Mr. Nabil Chartouni
Mr. Emmanuel Barbault, Trésorier
Ms. Olivia Bransbourg, Secrétaire

IFILAF UK – BOARD

Mr. Laurence Blackall, Président
Mrs. Jane Carter
Mrs. Beatrice Schlumberger
Mr. David Syed
Mr. Peter Espenhahn, Trésorier
Mr. Mathias Coullaud, Secrétaire

Plusieurs de nos mécènes souhaitent conserver
l'anonymat.

ENTREPRISES & FONDATIONS

Fondations, entreprises françaises ou internationales, partenaires récents ou de longue date, ils nous accompagnent et apportent leur précieux soutien dans la mise en œuvre et le rayonnement de tous nos projets. Nous les remercions pour leur présence essentielle à nos côtés !

CORUM
L'ÉPARGNE GRAND
PARTENAIRE



ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE



PIERRE HERMÉ
PARIS



GRUPE PONTICELLI FRÈRES, LVMH, FONDATION ENGIE, FONDATION LA POSTE, THE KURT WEILL FOUNDATION FOR MUSIC, MOËT HENNESSY

APPORTENT ÉGALEMENT UNE CONTRIBUTION AU FESTIVAL D'AIX
Diptyque, Roche Bobois, Famille Perrin, Léonard Parli

LES RENCONTRES ÉCONOMIQUES D'AIX-EN-PROVENCE SE DÉROULERONT
LES 7, 8 ET 9 JUILLET 2023

PARTENAIRES PROFESSIONNELS



Audiens



VIALMA

PARTENAIRES MÉDIAS

arte



LE FIGARO

LA CROIX

La Provence.

Entreprises & Partenaires

Nathalie Duclos
nathalie.duclos@festival-aix.com

Romane Ricard
romane.ricard@festival-aix.com

C'est l'été sur France Musique

Émissions, concerts, festivals, podcasts...



ARTE PARTENAIRE DU FESTIVAL INTERNA- TIONAL D'ART LYRIQUE D'AIX-EN-PROVENCE



Retrouvez les représentations
des précédentes éditions du
festival, ainsi que l'ensemble
de nos spectacles sur arte.tv.



arte
CONCERT

LES RENCONTRES
ÉCONOMIQUES
AIX-EN-PROVENCE

RECRÉER L'ESPOIR

7-8-9 JUILLET 2023

DES CONFÉRENCES OUVERTES À TOUS ET GRATUITES
PROGRAMME ET INSCRIPTION SUR REAX.FR

ORGANISÉES PAR



AVEC LE SOUTIEN DE



ANTICIPONS
POUR OUVRIR À VOTRE PATRIMOINE
LES PERSPECTIVES QUE VOUS AVEZ
DONNÉES À VOTRE ENTREPRISE.

Anticiper c'est d'abord SE PROJETER PLUS LOIN.

Parce qu'elle vous accompagne au jour le jour sans perdre de vue les perspectives de long terme, CIC Banque Privée vous aide à avoir toujours un coup d'avance pour construire, gérer et un jour transmettre votre patrimoine.



CIC Banque Privée - RCS Lyon 45 407 976 - 10, avenue Thiers 69001 Lyon - Design / Les Fédérés - mscd&h



maison rabih kayrouz

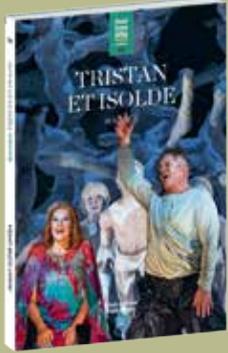
CONFISEUR
LÉONARD PARLI
AIX-EN-PROVENCE
DEPUIS 1874

*Véritables Calissons
d'Aix-en-Provence*

www.parli.fr

La Nouvelle Grande Fabrique 95 Rue Famille Laurens 13290 Aix-en-Provence 04 42 52 19 20	AIX - Boutique Historique 35 Avenue Victor Hugo 13100 Aix-en-Provence 04 42 26 05 71	AIX - Cathédrale 15 Rue Gaston de Saporta 13100 Aix-en-Provence 04 42 61 58 70	AIX - Italie 21 rue d'Italie 13100 Aix-en-Provence 04 42 61 58 70
--	---	---	--

photo : Kévin Rauzy



Abonnez-vous à L'AVANT-SCÈNE OPÉRA

Toutes nos formules d'abonnement
sur asopera.fr

Approfondissez l'art lyrique avec à chaque numéro un guide d'écoute, des études sur le livret, la musique et les interprètes, une discographie et une vidéographie commentées et une riche iconographie.

148 € pour six numéros

Abonnement étudiant : 70 € pour six numéros

FESTIVALS | CINÉMA | THÉÂTRE | MUSIQUE

CHAQUE MERCREDI
PLUS DE CULTURE
avec votre journal



Retrouvez aussi tous les jours l'actualité culturelle de la région sur
laprovence.com

LaProvence

PASINO GRAND
REJOIGNEZ L'EXPÉRIENCE...

CASINO : MACHINES À SOUS - ROULETTE & BLACK JACK ÉLECTRONIQUES - JEUX DE TABLE - JEUX DU FUTUR

AIX-EN-PROVENCE   

ENTRÉE EN SALLE DE JEUX RÉSERVÉE AUX PERSONNES MAJEURES NON INTERDITES DE JEUX, SUR PRÉSENTATION D'UNE PIÈCE D'IDENTITÉ EN COURS DE VALIDITÉ. SOCIÉTÉ DU CASINO MUNICIPAL D'AIX THERMAL, SA, 2363,000 € - 21 AVENUE DE L'EUROPE 13093AIX-EN-PROVENCE, 3351 428 196 RCS AIX-EN-PROVENCE.

**JOUER COMPORTE DES RISQUES : ENDETTEMENT, DÉPENDANCE...
 APPELEZ LE 09 74 75 13 13 (APPEL NON SURTAXÉ).**

RESPONSABILITÉ SOCIÉTALE

Le Festival d'Aix, soucieux de maîtriser l'impact de ses activités sur l'environnement et la société, mène depuis plus de dix ans une démarche de Responsabilité Sociétale des Organisations (RSO). Il a réaffirmé symboliquement cet engagement en inscrivant sa politique RSO dans ses statuts en 2020. La stratégie déployée s'organise autour de trois objectifs complémentaires :

RÉDUIRE SON IMPACT ENVIRONNEMENTAL

Le Festival a porté dès 2012 un projet innovant visant à diminuer la quantité des déchets générés par la construction de ses décors. Les équipes techniques sont ainsi attentives aux procédés employés dans la fabrication des scénographies et adoptent une stratégie basée sur l'éco-conception : réduire les éléments de construction, réutiliser l'existant, prévoir un assemblage permettant le recyclage des matériaux. Un projet de recherche-développement est aussi mené au sein d'un collectif européen de maisons d'opéra sur la standardisation des éléments de décors.

Par ailleurs, le Festival anime une stratégie globale de sensibilisation des équipes par le déploiement en interne de la Fresque du climat : un atelier collaboratif visant à comprendre les relations de causes à effets du dérèglement climatique et à concevoir des actions individuelles et collectives pour ralentir le phénomène. Au total, plus de 60 personnes auront ainsi contribué, dans le cadre de cet atelier, à alimenter le plan d'action du Festival sur les enjeux de réduction de son impact environnemental.

Cette démarche est complétée par la réalisation d'un bilan carbone ainsi que l'organisation d'un audit énergétique des bureaux et des ateliers de décors du Festival. Un plan de déplacement est également mis en œuvre pour analyser les pratiques de mobilité des équipes et encourager les modes doux (vélo, marche) ou le recours au covoiturage et aux transports en commun.

METTRE EN ŒUVRE DES CONDITIONS DE TRAVAIL RESPECTUEUSES ET HUMAINES

La politique de ressources humaines portée par le Festival a été récompensée d'une double labélisation de l'AFNOR

« Égalité professionnelle femmes-hommes » et « Diversité » pour l'ensemble des actions menées en termes de dialogue social et de management (recrutement, gestion de carrière, organisation du travail, formation et rémunération). À l'initiative de deux guides internes et d'une cellule d'écoute dédiée, le Festival s'engage activement dans la lutte contre les discriminations et contre les violences sexistes et sexuelles. Un protocole de prévention complet est déployé au sein de l'organisation : sensibilisation de l'ensemble des parties prenantes, formation de relais au sein des services, campagne de communication, ateliers d'échange dédiés auprès de publics cibles et enquête d'évaluation portée par un cabinet externe.

PARTICIPER AU « MIEUX VIVRE ENSEMBLE »

Le Festival mène depuis son origine un projet d'envergure sur les enjeux d'accessibilité des publics. Il coordonne des partenariats multiples avec des acteurs des champs éducatif, social, médico-social, sanitaire et pénitentiaire, visant un égal accès de tous à son offre artistique et culturelle. Il met également en œuvre les dispositifs nécessaires à l'accueil des personnes en situation de handicap. Grâce au travail porté par l'Académie et l'Orchestre des Jeunes de la Méditerranée, ainsi qu'au sein des réseaux européens *enoa* et *Medinea*, le Festival soutient les artistes de tous horizons en favorisant le dialogue interculturel et l'inclusion sociale. Des actions spécifiques dédiées contribuent à la mise en valeur et la promotion des femmes dans le monde de l'opéra. Enfin, la programmation d'opéras et de concerts a pour ambition d'encourager l'ouverture et le décloisonnement en présentant des programmes innovants et engagés reflétant la société d'aujourd'hui dans toute sa diversité.

LE FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE REMERCIE

L'Association des Amis du Festival (info@amisdufestivalaix.org), les services administratifs et techniques de la Ville d'Aix-en-Provence, les services administratifs et techniques du Pays d'Aix, la Direction Culture et les services administratifs et techniques de la Ville de Vitrolles, les équipes du Théâtre du Jeu de Paume et du Grand Théâtre de Provence, les équipes du Théâtre du Bois de l'Aune et du Patio, les équipes du Conservatoire Darius Milhaud, les équipes du Pavillon noir, La Manufacture d'Aix-en-Provence et ses équipes, l'IMPGT et ses équipes, le collège Campra, l'association des amis de la cathédrale Saint-Sauveur, le Centre communal d'action sociale d'Aix-en-Provence, le Centre international des arts en mouvements (CIAM), les Clubs Rotarien et Lions Aix-en-Provence, le Cube et la Direction cultures et sociétés de l'Université Aix-Marseille, la Maison de Fondation des Missionnaires Oblats, le Musée des tapisseries de l'Archevêché, le Musée Granet, la plateforme Ensemble en Provence du CD13, les amis de Saint-Jean-de-Malte, les services de polices et de médiations, le Conservatoire du Pays d'Arles, le Conservatoire Pierre Barbizet de Marseille, La Croisée des Arts-pôle culturel de Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, la Cité de la Musique de Marseille, le 6Mic, le Centre social Fissiaux à Marseille, la MJC Prévert, le centre social du Château de l'Horloge et le Théâtre de l'Aquarium pour l'accueil en répétition de l'ensemble Correspondances.

LES HÔTESSES ET HÔTES D'ACCUEIL DU FESTIVAL D'AIX SONT HABILLÉS PAR LA MAISON RABIH KAYROUZ.

LE FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE REÇOIT LE SOUTIEN DE :



Partenaire du Festival d'Aix-en-Provence depuis 1948

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Monsieur Bruno Roger

Président d'honneur

Monsieur Paul Hermelin

Président*

Madame Lucie Maurel Aubert

Vice-Présidente*

Monsieur Jean-François Dubos

Secrétaire général*

Madame Catherine Démier

Trésorière*

Monsieur Christophe Mirmand

Préfet de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur et des Bouches-du-Rhône

Monsieur Christopher Miles

Directeur général de la création artistique, ministère de la Culture

Madame Bénédicte Lefeuve

Directrice régionale des affaires culturelles, ministère de la Culture

Madame Sophie Joissains

Maire d'Aix-en-Provence, Vice-Présidente de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur

Monsieur Gérard Bramoullé

Premier Adjoint au Maire d'Aix-en-Provence, délégué au Festival d'Aix-en-Provence,

Premier Vice-Président de la Métropole Aix-Marseille Provence

Madame Martine Vassal

Présidente de la Métropole Aix-Marseille Provence,

Présidente du Conseil départemental des Bouches-du-Rhône

représentée par **Monsieur Jean-Louis Canal**

Maire de Rousset, Conseiller métropolitain

représentée par **Madame Nicole Joulia**

Vice-Présidente du Conseil départemental des Bouches-du-Rhône,

déléguée à la Culture

Monsieur Renaud Muselier

Président de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur

Président délégué de Régions de France

représenté par **Monsieur Michel Bissière**

Conseiller régional délégué à la création artistique

Monsieur Walter Butler

Personnalité qualifiée, nommé par le Pasino d'Aix-en-Provence

*Membres du Bureau

Liste au 30 mai 2023

LES ÉQUIPES DU FESTIVAL 2023

DIRECTION GÉNÉRALE

Directeur général
Pierre Audi
Directeur général adjoint
François Vienne
Administratrice
Stéphanie Deporcq
Assistante de Direction
Christèle Thomas Germain

COMITÉ DE DIRECTION

Pierre Audi
François Vienne
Stéphanie Deporcq
Josep Maria Folch
Julien Benhamou
Mathias Coullaud
Philippe Delcroix
Sophie Ragot

DIRECTION DE L'ADMINISTRATION ARTISTIQUE

Directeur de l'administration artistique
Julien Benhamou
Responsable de la coordination artistique
Béatrice de Laage
Chargé d'administration artistique
Cameron Arens

ACADÉMIE ET PROGRAMMATION DES CONCERTS

Directeur adjoint de l'Académie et de la programmation des concerts
Paul Briottet
Chargées de projets
Audrey Pouhe Njall

Liz Gorsen
Assistante administrative et de production
Thaïs Brunel

ORCHESTRE DES JEUNES DE LA MÉDITERRANÉE ET PROGRAMMATION MÉDITERRANÉE
Directrice adjointe de l'OJM et de la programmation Méditerranée
Pauline Chaigne
Chargées de production
Mathilde Lamy
Ryme Zahidi
Attachée de production
Léa Denecker
Clara Voiry
Raphaëlle Bouhet

Assistante administrative et de production
Julie Legendre
Équipe d'accompagnateurs et d'accompagnatrices 2023 de l'OJM
Léopoldine Leblanc
Gilles Duparc
Pierre de Rougé
Adrien Busterna
Alex Moutoussamy

DRAMATURGIE

Dramaturge – conseiller artistique
Timothée Picard
Cheffe de projet mémoire et patrimoine
Anne Le Berre
Dramaturges
Raphaëlle Blin
Aurore Flamion

DIRECTION DE PRODUCTION

Directeur technique et de production
Josep Maria Folch
Administratrices de production
Manon Bohn
Lucie Delmas
Julie Fréville
Gabrielle Jourdain
Attachées de production
Guillemette Bagneris
Margaux Penet
Clara Voiry
Assistante de production
Emeline Blondat
Responsable du développement international et de l'audiovisuel
Christelle Augereau
Chargé de mission audiovisuel
Paul Cortès
Assistante développement international
Roxane Mégard

DIRECTION DES RÉSEAUX ENOA ET MEDINEA

Directrice des réseaux enoa et Medinea
Stéphanie Deporcq
Coordinatrice enoa
Lucile Arnould
Chargée de communication et de projet enoa
Sophie Meicler
Coordinatrice Medinea
Fanny Roustan
Assistante Medinea
Basma Chayani

SECRETARIAT GÉNÉRAL

Secrétaire générale
Sophie Ragot

DIRECTION DE LA COMMUNICATION ET DU MARKETING
Directrice de la communication et du marketing
Catherine Roques
Responsable communication
Sylvie Tossah
Responsable marketing
Marjorie Suzanne
Chargée marketing et communication
Albine Dufouleur
Chargées de communication
Elodie Bernelin
Elise Ortega
Jeanne Pavlovitch
Chargé de communication
Aix en Juin / Académie / OJM
Gaël Morin
Graphistes
Laurène Chesnel
Laurie Wagner
Photographes
Jean-Louis Fernandez
Monika Rittershaus
Vincent Beaume

PRESSE
Opus 64 / Valérie Samuel
Responsable du service de presse
Claire Fabre
Attachés de presse
Christophe Hellouin
Paulo Ruiz

RELATIONS AVEC LE PUBLIC ET PROTOCOLE
Responsable des relations avec le public

Delphine Léandri
Administratrice des ventes
Karine Charmot
Attachée aux relations avec le public et au protocole
Julia Bonnet
Attachée collectivités et billetterie
Noémie Saussey
Assistant aux relations avec le public

Baptiste Lenoir
Chef de l'équipe d'accueil
Matthieu Laurent
Chefs et cheffes de salle

Mathilde Saunier
Romain Raso
Jeanne Favre
Estella May
Sami Dendani
Opératrices billetterie protocole

Léa Bonny
Alice Foulquier
Coraline Giordanengo
Opératrices et opérateurs billetterie

Angelina Delagnes
Maëlliss Dravel
Mélisande Ercoli
Delya Lahmar
Fanny Nouaze
Thomas Peel
Lauranne Perraud
Louise Rivet
Rémy Walter
Hôtesse et hôtes d'accueil

Thaïs Drujon
Morgane Irsuti
Ferdinand Barrau
Lison Miquel
Faustine Mellet
Clara Dumortier

Gustave Corruble
Nina Daumalin
Coline David
Emma Saunier
Camille Duclos
Liliah Immerechts
Léa Tabacov
Maëlle Dischert
Arjun Chowdhury
Fanny Jean
Liliah Immerechts
Mathilde Allietta
Élisabeth Cazala
Charlotte Mercier
Raphaël Cortes
Céline Bouaziz
Anouck Garmier
Léa Henry
Margaux Meunier
Rose Itkin
Inès Cotton
Charlotte Forme
Mayeul Bauland
Inès Germain
Gabin Cancade
Louise Lisart
Mathieu Maillard
Margaux Ichon
Mathilde Le Berre
Sarah Nguyen Van Nghiem
Bérénice de Monplanet
Carmen Keller
Anais Abdelmahmoud
Rebecca Valentin
Théa Burguin
Giovanni Candriella
Lucas Maffre
Lou Brachotte
Emma Cuppini
Tanguy Rousseau
Clara Burdet
Alice Joly
Baptiste Reboul
Eva Besson
Louna Rubon
Elisa Peling
Mona Boudier

Marie-Laure Stephan
Responsable pédagogique
Frédérique Moullet
Attachée administrative
Jacqueline Gervais
Chargée des actions éducatives

Elsa Taillard
Attaché aux actions éducatives
Paul Tranié
Assistant service éducatif
Yann Perret
Chargées des actions socio-artistiques

Jeanne Rousselle
Floriane Brignano
Artistes, intervenantes et intervenants du service Passerelles
Fabien Barcelo
Damien Barra
Fabienne Berthet
Fanny Blondel
Marine Costa
Cie La Famille du 5^e
Ana Eulate
Philippe Franceschi
Idit Gezin
Maura Guererra
Frédéric Isoletta
Lea Jarmasson
Sabrina Kenifra

Frédérique Tessier
Responsable service socio-artistique
Marie-Laure Stephan
Responsable pédagogique
Frédérique Moullet
Attachée administrative
Jacqueline Gervais
Chargée des actions éducatives
Elsa Taillard
Attaché aux actions éducatives
Paul Tranié
Assistant service éducatif
Yann Perret
Chargées des actions socio-artistiques

Jeanne Rousselle
Floriane Brignano
Artistes, intervenantes et intervenants du service Passerelles
Fabien Barcelo
Damien Barra
Fabienne Berthet
Fanny Blondel
Marine Costa
Cie La Famille du 5^e
Ana Eulate
Philippe Franceschi
Idit Gezin
Maura Guererra
Frédéric Isoletta
Lea Jarmasson
Sabrina Kenifra

Pénélope Martin
Clémentine Enfedaque
Léonie Blache
Elsa Pouvelle
Lina Rawas
Céline Bouaziz
César Agazzi
Manon Romagnoli

PASSERELLES
Responsable service éducatif
Frédérique Tessier
Responsable service socio-artistique
Marie-Laure Stephan
Responsable pédagogique
Frédérique Moullet
Attachée administrative

Jacqueline Gervais
Chargée des actions éducatives
Elsa Taillard
Attaché aux actions éducatives
Paul Tranié
Assistant service éducatif
Yann Perret
Chargées des actions socio-artistiques

Jeanne Rousselle
Floriane Brignano
Artistes, intervenantes et intervenants du service Passerelles
Fabien Barcelo
Damien Barra
Fabienne Berthet
Fanny Blondel
Marine Costa
Cie La Famille du 5^e
Ana Eulate
Philippe Franceschi
Idit Gezin
Maura Guererra
Frédéric Isoletta
Lea Jarmasson
Sabrina Kenifra

Jeanne Rousselle
Floriane Brignano
Artistes, intervenantes et intervenants du service Passerelles
Fabien Barcelo
Damien Barra
Fabienne Berthet
Fanny Blondel
Marine Costa
Cie La Famille du 5^e
Ana Eulate
Philippe Franceschi
Idit Gezin
Maura Guererra
Frédéric Isoletta
Lea Jarmasson
Sabrina Kenifra

Jeanne Rousselle
Floriane Brignano
Artistes, intervenantes et intervenants du service Passerelles
Fabien Barcelo
Damien Barra
Fabienne Berthet
Fanny Blondel
Marine Costa
Cie La Famille du 5^e
Ana Eulate
Philippe Franceschi
Idit Gezin
Maura Guererra
Frédéric Isoletta
Lea Jarmasson
Sabrina Kenifra

Jeanne Rousselle
Floriane Brignano
Artistes, intervenantes et intervenants du service Passerelles
Fabien Barcelo
Damien Barra
Fabienne Berthet
Fanny Blondel
Marine Costa
Cie La Famille du 5^e
Ana Eulate
Philippe Franceschi
Idit Gezin
Maura Guererra
Frédéric Isoletta
Lea Jarmasson
Sabrina Kenifra

Samuel Lachmanowits
Marie-Claude Laplace
Julie Légaré
Jean-François Levraux
Anne Morata
Fred Nevché
Bat Sheva Papillon
Sylvie Paz
Clothilde Quin
Katherymne Serrano
Dinah Trotoux
Marine Vassort
Éveline Wojak
Tania Zolty
Quatuor Van Kuijk
The Very Big Experimental
Toubifri Orchestra

DIRECTION ADMINISTRATIVE ET FINANCIÈRE

Administratrice
Stéphanie Deporcq
Chargée d'administration, Assistante de direction
Catherine Auberget
Assistante administrative
Charlotte Auberget
Responsable comptable et financier
Ararat Koçu
Comptables qualifié.e.s
Véronique Boeglin
Sandrine Corgiat
Amélie Dessaux
Benjamin Privey
Responsable des Ressources Humaines
Isabelle Dumont
Chargée de la paie
Charlotte Fatou
Chargée des Ressources Humaines
Charlène Grellier
Chargé des Ressources Humaines et de la paie
Lucas Olivier

Assistante Ressources Humaines et paie
Laurence Burdet
Responsable administrative et juridique
Maude Zamora
Responsable des Systèmes d'Information
Brice Lansard
Assistant technique Systèmes et Réseaux
Mehdi Ghoula
Coordinatrice RSO
Céline Guingand
Responsable logement, transport et restauration
Valeria Brouillet
Attachée Pôle logistique
Aude Bauland
Assistante et assistant Pôle logistique
Audrey Meyer
Éloi Swinners
Assistante Pôle restauration
Élise Kittel

DIRECTION MÉCÉNAT ET DÉVELOPPEMENT

Directeur du mécénat et du développement
Mathias Coullaud
Chargée de mécénat et d'évènementiel
Aïda Kheirbeck
Attachée développement et évènementiel
Jeanne Chollier
Assistante mécénat et développement
Catherine Perraud

MÉCÉNAT ENTREPRISES & FONDATIONS
Responsable du développement, des

entreprises et des fondations
Nathalie Duclos
Chargée de mécénat – Entreprises & Fondations
Romane Ricard

MÉCÉNAT INDIVIDUEL
Responsable de la stratégie du mécénat individuel
Charlotte Gallienne Jumelin
Chargée de mécénat – Grands Donateurs et développement international
Alma Faverjon
Attaché de mécénat – Club des Mécènes et Jeunes Mécènes
Thomas Teissedre

DÉVELOPPEMENT TERRITORIAL
Responsable du développement territorial
Amélie Demoustier
Attaché de mécénat – Club Campra
Benjamin Dray
Consultante développement territorial
Pauline Mateo

DIRECTION TECHNIQUE
Directeur technique et de production
Josep Maria Folch
Directeur technique
Philippe Delcroix
Directeur technique adjoint
Frédéric Lyonnet

PÔLE ADMINISTRATIF ET FINANCIER
Responsable administrative et financière
Alice Fauquette

Chargée d'administration
Sonia Verdu
Attachées administratives
Francesca Bragoni
Pauline Sugier-Defiolles

RÉGIE GÉNÉRALE
Régisseur général
Emmanuel Champeau
Régisseur général adjoint en charge de la logistique
Erwan Freudenreich
Régisseur des sites permanents
Rachid Sidi Youssef
Régisseur - Transport technique
Mehdi Zaouia
Régisseur Adjoint – Transport technique
Jean Brillanti
Machinistes - Transport
Patrice Almazor
Pierre Astic
Hervé Roche
Adrien Faure
Régisseur
Marc-Pierre Foury
Machiniste
Roland Reine

BUREAU D'ÉTUDES
Responsable du bureau d'études et des ateliers de construction
Frédéric Lyonnet
Concepteurs des structures scéniques
Lucas Feillens
David Vinent-Garro

ATELIERS DE CONSTRUCTION
Régisseur général des ateliers de construction
Khalil Bessaa

Chef menuisier de décors
Geoffroy Martin
Menuisier de décors adjoint
Benjamin Adaoust
Menuisiers et menuisières
Paula Garcia
Éric Volfer
Christine Lusetti
Frédéric Bertrand
Thomas Forest
Christophe Dubasque
Pierre Astic
Rafaël Talva
Miranda Karlsson
Maxime Garguilo
Mathieu Cormont
Robert Taylor
Antoine Bonnard
Romain Giraud
Morgane Leseur
Chef serrurier
Liazid Hammadi
Serruriers et serrurière
Claire Lardin
Alain Laurent
Malcolm Laurent
Jules Sauthier
Alexandre Tabakov
Chef peintre décorateur
Charles Grossir
Peintres décorateurs et décoratrices
Philippe Guillaud
Christophe Kuhn
Julie Maret
Andréa Nemeth
Delphine Quodverte
Yvan Robin
Jade Zimmerman
Ariane Guerin
Peintres de décors
Patrice Almazor
Paula Garcia
Tom Grossir
Malcolm Laurent
Benjamin Magnan

Julien Moncadel
Gabin Rambaud

MACHINERIE
Régisseur général du service machinerie
Vincent Peling
Régisseur général adjoint – Cintre
Sofiane Alamy
Régisseuse générale adjointe – Machinerie volante
Mado Cogne
Équipe volante machinerie
Issa Belem
Fabien Dumonet
Yann Engelbrecht
Guy Figuière
Alexandra Sarkissiantz
Anaïs Schwinn
Johanna Thomas
Chrysambre Vila
Florent Thiollier
Fleur Fellot-Biard
Facundo Gastaldi
Bruno Courtot de Ciskey

LUMIÈRE ET ATELIER ÉLECTRIQUE
Régisseur général du service Lumière
Jean-Pascal Gauchais
Régisseur et régisseuse lumière
Éric Meslay
Aline Tyranowicz
Régisseur lumière adjoint
Maxime Chassang
Techniciens et techniciennes lumière
Louis Bonfort
Céline Galin
Mathilde Bouquillon
Laurence Verducci

SON & VIDÉO
Régisseuse générale service son & vidéo
Aurélien Granier
Régisseur général adjoint du service son
Hervé Rico
Régisseur général adjoint du service vidéo
Ludovic Boyer
Régisseuse générale en charge du surtitrage
Béatrice Arnal
Équipe volante son / vidéo
Clément De Mazières
Emma Query
Matteo Reyndant
Kevin Villena
Fanny Fiquet

COSTUMES, HABILLAGE, PERRUQUES ET MAQUILLAGE
Responsable costumes, perruques, maquillage
Angèle Mignot
Régisseuse générale adjointe en charge du service habillage
Sara Bartesaghi Gallo
Régisseuse générale adjointe en charge du service perruque et maquillage
Marie Jardiné

ATELIER COSTUMES
Cheffes costumières
Sabine Malatraït
Coline Privat
Marianne Vally
Isabelle Vergues Borrás
Costumières adjointes
Nathalie Jambon
Marie Vernhes
Annabelle Verrier
Costumiers et costumières
Céline Batail

Myriam Boyer
Françoise Carton
Céline Decouture
Nina Langhammer
Hélène Sabis
Raphaël Lo Bello
Ingrid Renault
Suan Czepczynski
Charlotte Torres
Élisa Penel
Élise Garraud
Géraldine Guilbaud
Mathilde Brette
Théo Malgoire
Décoratrices sur costume
Aude Amedeo
Modiste
Liliana De Vito

PERRUQUES, MAQUILLAGE
Atelier perruques
Magali Bernes-Cabanes
Julie Stoehr

ACCESSOIRES
Régisseuse générale en charge des accessoires
Fleur Pomié
Équipe volante accessoires
Sophie Lassechere
Benjamin Magnan
Gabin Rambaud
Salomé Rouillier
Accessoiristes fabrication
Sahara Anstett
Priscille Aublin
Anaïs Heuraux
Jérémy Périn
Rafael Talva

TOURNÉES
Régisseur général des tournées
Frédéric Amiel

ORCHESTRES
Régisseur général en charge du service orchestre
François Couderd
Régisseur adjoint du service orchestre
Romuald Deschamps
Régisseuse et régisseur orchestre
Laura Corolla
Équipe volante orchestre
Thomas Capron
Clément Valade

ARCHEVÊCHÉ
Régisseur général
Laurent Quain
Régisseur général adjoint
Gilles Cassarino
Assistante régie générale
Soraya Nefer Cagniard
Régie de production
Sophie Petit
Julie Serré
Régie de scène
Elsa Ragon
Adrien Rigal
Orane Furness-Pina
Léa Oberti
Adjoints chefs machinistes
Florent Calvet
Abdoulaye Sima
Olivier Dubasque
Machinistes
Aziz Daoudi
Juliette Keller
Cécilia Moine
Mathias Mopty
Claire Lardin
Morgane Leseur
Raphael Pastor
Marc Tessier
Chef cintrier
Sofiane Alamy
Cintrières et cintriers
Nicolas Daviaud
Marta Lucrezi

Cécile Schaufelberger
Justin Van Zyl
Régisseur général adjoint en charge de la lumière
Valentin Bodier
Régisseurs lumière
Gilles Bottacchi
Maxime Tertre
Adjoint régisseur lumière
Marco Mirtillo
Électriciens et électriciennes
Antoine Baumann
Salvatore Casillo
Arnaud Cormier
Jean-Sébastien Dimanchin
Emmanuel Gressent
Stéphane Salmon
Nathalie Magnin
Sophie Allione
Laetitia Brun
Thibault Gaigneux
Régisseurs son vidéo
Frédéric Bielle
Laurent Cristofol
Niels Gabrielli
Nicolas Hurtevent
Maxime Imbert
Accessoiristes
Gabrielle Degrugillier
Tifenn Delville
Aurélie Guin
Daniel Lawless
David Milesi
Andréa Nemeth
Damien Visocchi
Isabelle Szymaszek
Cheffes habilleuses
Marie Courdavault
Marie Pasteau
Habilleuses adjointe
Mayalène Le Hen
Nadine Galifi
Habilleuses
Marina Cossantelli
Karine Bradesi
Tatiana Bertaud
Séverine Bourdais

Lingère
Edwige Pelissier
Chefs d'équipe perruques / maquillage
Pauline Lavandera
Pierre Duchemin
Équipe perruques / maquillage
Wiebke Bartelt
Corinne Blot
Pauline Clauzon
Leslie Baxa
Christine Laurent
Régisseurs d'orchestre
Julien Imatasse
Bertrand Schacre
Régisseur surtitrage
Mahyar Mivetchian
Régisseur de site
Christian Jouffret
Régisseuses et régisseurs de site adjoints
Valéry Andriamialison
Laëtitia Bonetti
Stéphane Portanguen
Frédéric Sailer
Éric Volfer
Accueil
Zoé Deroche

GRAND THÉÂTRE DE PROVENCE
Régisseuse Générale
Camille Faure
Régisseur général adjoint
Lucas Feillens
Assistante régie générale
Jeanne Bonfort
Régie de production
Kiko Selma
Régie de scène
Anne Laloy
Anne Lebouvier
Laura Lepicier
Clara Savarit
Fanny Valentin
Garance Coquart

Chef machiniste
Serge Damenez
Adjoints chefs machinistes
Theo Chaptal
Mathieu Cormont
Machinistes
Olivier Achez
Ludwig Blot
Nicolas Dufier
Ève Esquenet
Fabrice Fosty
Cécile Jongetjes-
Mangaretto
Miranda Karlsson
Malcolm Laurent
Ugo Mangaretto-Jongetjes
Julie Bujon
Christophe Robert
Chloé Roussel
Michel Sari
Florent Seffar
Karim Faquir
Juliette Vigne
Chef cintrier
Gauthier Balle
Cintriers et cintrières
Marie-Pascale Bertrand
Patrick Derdour
Léo Denquin
Lily Torresani
Cheffe électricienne
Claudine Castay
Régisseurs lumière
Pierre Lafanechere
Germain Wasilewski
Adjointe régisseur lumière
Amélie Bouchie
Électriciens et électriciennes
Jérémie Allemmand
Mathieu Bigou
Grégoire Bos
Fabian Daran
Jérémie Pinna
Julian Rousselot
Laurence Verducci
Maxence Robin

Régisseurs son vidéo
Pierre-Damien Crosson
Frédéric Duru
Romain Gauchais
Matthieu Maurice
Alexandre Buresi
Fred Vaillant
Manon Gary
Accessoiristes
David Gauthier
Nathalie Ogier
Manon Trompowsky-Taulois
Gregory Wattebled
Cheffe habilleuse
Florence Parcot Corot
Habilleuse adjointe
Marie Harel
Habilleuses
Annick Krasnopolski
Catherine Cocherel
Florent Chevalier
Axelle terrier
Margot Aubry
Cheffe lingère
Cécile Jacquemin
Cheffe d'équipe perruques / maquillage
Dominique Segonds
Équipe maquillage coiffure
Laura Balitrand
Manon Maudous
Caroline Cacciatore
Lucie Olive
Marie Laure Serafini
Bettina Pellieux
Serena Galati
Laurence Abraham
Margot Spina
Margot Jourdan
Jérémie Auget
Régisseurs d'orchestre
Georges Dessaux
Jérôme Paoletti
Quentin Vermeersch
Régisseuses surtitrage
Sarah Koechly
Solmaz Shaverdi

Régisseur de site
Anthony Deroche
Adjoints régie de site
Lucas Hurtevent
Fabien Grosmaire
Accueil et gestion des espaces de répétitions
Clément Champeau
Éloïse Boi Frieh
Robin Deforge
Emma Saunier
Thomas Fagot

THÉÂTRE DU JEU DE PAUME
Régisseur général
Pierre Chambon
Assistante régie générale
Paprika Lubert
Régie de production
Lise Labro
Régie de scène
Ester Pieri
Chef machiniste
Mohamed Benrahou
Cintrière
Aurélia Ripert
Adjoint Machinerie
Cyrille Laurent
Machinistes
Erik Taildeman
Pierre Mahe
Alounny Kensy
Régisseur lumière
Laurent Irsuti
Adjoint régisseur lumière
Jean-Luc Passarelli
Électriciens et électricienne
Olivier Dupré
Didier Manca
Ludivine Reynier
Régisseurs son vidéo
Joël Azam
Nicolas Lavergne
Régisseur surtitrage
Douglas Martin

Cheffe habilleuse
Johannes Bailly Sola
Habilleuses
Marielle Marchand
Aurélia Lyon
Cheffe d'équipe perruques / maquillage
Johanna Lattard
Perruques / maquillage
Lisa Baudo

STADIUM DE VITROLLES
Régisseuse générale
Cécile Conte
Assistante régie générale
Marine Guizerix
Régie de production
Nathalie Plotka
Chef machiniste
Enrique Gutierrez
Adjointe chef machiniste
Solène Ferréol
Machinistes
Teddy Guida
Emmanuelle Keruzore
Régisseurs lumière
Vincent Simon
Philippe Roy
Électriciens
Thibault Gaigneux
Jonathan Toussaint
Alexandre Schricke
Arthur Colin
Régisseurs son
Jean-Christophe Aubert
Samuel Bester
Laurent Clotet
Niels Courtial
Régisseur de site
Benjamin Bendriss

PAVILLON NOIR
Régisseur général
Lucas Feillens
Régisseuse surtitrage
Marie-Hélène Konik

PARADES
Régisseur général
Nicolas Varlet
Régisseur général adjoint
Guillaume Parmentelas
Machinistes
Maxime Ranchain
Mathieu Hedan
Jean-Philippe Blasco
Jean-Jacques Alexandre

ACADÉMIE
Régisseuse générale
Marie-Cécile Loïsele
Régisseur général adjoint
Romain Boudroit
Techniciens instruments
Christophe Dubasque
Théophile Lenoir
Guillaume Minervini
Julien Moncadel

CONSERVATOIRE
Régisseur Général de l'OJM
Philippe Chef
Régisseuse du site
Hélène Lascombes
Technicienne d'instrument
Manon Brahier
Accueil
Maryne Pouchele
Candice Milon

ORCHESTRE DES JEUNES DE LA MEDITERRANEE
Régisseurs d'orchestre
Jean-Philippe Barrios
Éric Laurora

CONTRATS DE PROFESSIONNALISATION
Juan Amblard
Linda Ababsa
Lucie Giordanengo

STAGIAIRES
Clara Colson (Académie et programmation des concerts)
Léonie Lemahieux (Académie et programmation des concerts)
Églantine Deren (Production)
Manon Pellegrin (Presse)
Margaux Warnet (Tournées)
Yannis Herrera (Régie de scène)
Zoé-Lynn Mannonvillier (Accessoires)
Nathalie Monpert (Accessoires)
Hortense Bertola (Accessoires)
Lola Brochet (Accessoires)

Directeur de la publication
Pierre Audi

Direction éditoriale
Catherine Roques – Timothée Picard

Coordination
Albine Dufouleur

Rédaction
Timothée Picard

Visuels d'illustration
p. 40 à 45 © Sébastien Dupouey

Crédits photographiques
Maxime Pascal © Enrico Femia ; Magda Willi © Lutz Knospe ; Florence von Gerkan
© Mathias Baus ; Urs Schönebaum © Gunnar Lillehammer ; Johanna Lemke © Anne
Schönharting ; Elisa Leroy © Martin Teschner ; Alexandre Pateau © Lucie Poirier ; Véro-
nique Vella, Elsa Lepoivre, Christian Hecq, Nicolas Lormeau, Benjamin Lavernhe, Birane
Ba, Claina Clavaron, Marie Oppert, Sefa Yeboah, Jordan Rezgui © Stéphane Lavoué -
Coll. Comédie-Française ; Cédric Eeckhout © Natacha Lamblin

Conception graphique
Irma Boom

Maquette et exécution graphique
Laurène Chesnel

Fabrication
STIPA

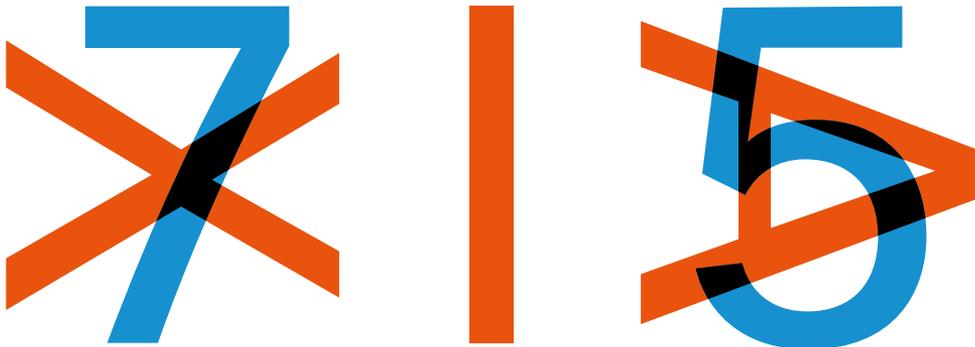


Imprimeur labellisé Imprim'vert, certifié ISO 14001

Siège social – Palais de l'ancien Archevêché
13100 Aix-en-Provence
N° de Licence entrepreneur du spectacle :
1 – 004461 / 2 – 004462 / 3 – 004464



DIPTYQUE
PARIS



FESTIVAL D'AIX—EN—PROVENCE



4—24 JUILLET 2023

