

parcours EAFC théâtre

mondes, langues et langages

Dossier thématique



*On ne parle jamais qu'une seule langue.
On ne parle jamais une seule langue.*

Jacques Derrida

Sommaire

Éditorial.....	4
Spectacles du parcours de spectateur·ice « langages et mondes »	6
Démarches de création.....	11
Théâtre et langues étrangères :.....	20
Jean Bellorini : un « devenir-monde » par le théâtre	297
Entrées avec les élèves	50
Portraits des artistes intervenants	597

Éditorial

« Le théâtre rassemble et fédère, agrandit les visions et les rêves, demeure un havre de paix, un lieu pour tous, un abri poétique. J'aurai passé sept ans à la direction de ce grand et magnifique théâtre, dans le constant souci d'un équilibre : entre respect du passé et construction d'un présent ambitieux, entre la force de la création et le soin de la transmission, **entre l'attention pour la vie d'ici et la curiosité pour les cultures d'ailleurs.** » Ce propos de Jean Bellorini dans l'éditorial de saison 2025-2026 résume l'esprit de ce parcours de formation proposé par la DAAC en partenariat avec le TNP de Villeurbanne.

Depuis sa création, le TNP cultive en effet une **tradition d'ouverture internationale**. Des années 1960 à 1990, des liens forts sont établis avec des théâtres italiens, suisses, russes ou allemands. Sous la direction de Jean Bellorini, cette dimension internationale se renouvelle : création d'*Il Tartufo* avec le Teatro di Napoli, des *Misérables* en mandarin avec Yang Hua Theatre, accueil de Lev Dodine pour une masterclasse autour de *La Cerisaie*, collaboration avec l'Afghan Girls Theater Group pour *Les Messagères*...

Cette **esthétique de la rencontre** interroge fondamentalement la question des langues et des langages au théâtre. L'expérience récente du stage mené par Lev Dodine au TNP avec des acteurs français éclaire cette problématique de manière saisissante. Le metteur en scène russe confie : « *Je n'avais jamais travaillé de manière aussi précise et détaillée avec des artistes non russophones. Avant de commencer, j'avais l'impression que je ne pourrais pas être compris de manière profonde, que je ne comprendrais pas leur intonation, leur voix.* » Pourtant, l'expérience révèle une vérité fondamentale : « *Au théâtre, quelque chose se transmet au-delà (ou en-deçà) des mots. C'est cet endroit, précisément, qui m'intéresse le plus* », intuition se confirmant dans l'expérience même de la représentation : « *Il m'est arrivé de faire jouer mes spectacles à l'étranger, sans traduction ni surtitrage. Le public pleurait au même endroit que pleure le public russe. Il riait au même endroit que riait le public russe.* »

Jean Bellorini partage cette conviction sur la nature du langage théâtral ; cette approche trouve un écho concret dans ses **créations en langues étrangères**. À propos d'*Il Tartufo*, le metteur en scène et directeur du TNP précise que "[le spectacle] se recevra avec l'intelligence de la tête et celle du cœur, à égalité", soulignant "l'obligation d'écouter avec le cœur". Ces mots résonnent particulièrement avec les enjeux contemporains de l'école, où la diversité linguistique et culturelle des élèves constitue une richesse à valoriser plutôt qu'un obstacle à surmonter.

L'expérience du *Petit Prince* bilingue français-mandarin de Jean Bellorini, au cœur de ce parcours de formation, offre **un terrain d'exploration privilégié**

d'enjeux esthétiques, didactiques et pédagogiques. Lorsqu'un·e interprète s'empare d'un rôle dans une langue qui n'est pas la sienne, lorsque le public assiste à un spectacle dont il ne maîtrise pas la langue, que se joue-t-il exactement ? Comment le sens émerge-t-il de la rencontre entre deux langues sur le plateau ? Qu'est-ce qui fait qu'un texte "fonctionne" théâtralement ? Comment, du point de vue des interprètes, habiter un texte dans une langue étrangère, et que se transmet-il au public par-delà les mots ?

Ces questions trouvent un écho dans les pratiques pédagogiques de nombreuses disciplines. Pour les enseignant·e·s de langues vivantes, comment faire percevoir la musicalité d'une langue inconnue ? Pour les professeur·e·s de lettres, comment révéler la dimension universelle d'un texte par-delà sa langue d'origine ? Dans l'accueil et l'accompagnement des élèves allophones, comment valoriser la langue maternelle comme ressource créative, et s'appuyer sur le plurilinguisme pour enrichir l'apprentissage ? Le théâtre peut-il être un vecteur d'inclusion ?

Le théâtre, par sa capacité à **transmettre « au-delà des mots »** (on songe aux réflexions d'Edward Gordon Craig essayant de saisir la spécificité du langage théâtral), explore ces questions de manière pratique et théorique. Il permet de dépasser les clivages linguistiques pour toucher à l'universel humain, tout en respectant et valorisant la singularité de chaque langue, de chaque culture.

C'est cette approche créative de la diversité linguistique que ce parcours de formation propose d'explorer.

Dominique Notargiacomo,
Professeur-relais du TNP de Villeurbanne
pour la DAAC de l'Académie de Lyon

Un immense merci à Mathilde Delarue et Lauriane Regal, formatrices CASNAV, pour leur patience, la richesse de leur réflexion – ainsi que pour m'avoir fait découvrir Joëlle Aden et orienté vers l'œuvre et la pensée d'Edouard Glissant. Tous mes remerciements, également, à David Rignault, chargé de mission « théâtre » et « livre » de la DAAC de Lyon, pour ses conseils et son aide logistique dans la mise en place de ce parcours, qui n'aurait pu voir le jour sans le soutien et l'énergie de la formidable équipe des chargées des relations avec le public du TNP !



*Spectacles du parcours
de spectateur·ice
« langages et mondes »*

Spectacles du parcours de spectateur·ice « langages et mondes »

Le parcours de formation s'inscrit dans la programmation de la saison 2025-2026 du TNP. Les stagiaires sont invité·e·s à découvrir quatre spectacles qui interrogent, chacun à leur manière, la question des langues et des langages au théâtre.

• **Amadoca (Sofia Andrukhovych – Jules Audry, 11-24 octobre 2025)**

Texte de l'autrice ukrainienne Sofia Andrukhovych, mis en scène par Jules Audry. Dans un contexte de guerre, comment la langue maternelle devient-elle un refuge et une arme de résistance ? Ce spectacle interroge le rapport intime entre langue, identité et mémoire collective.

• **Le Sommet (Christoph Marthaler, 7-12 novembre 2025)**

Création du metteur en scène suisse Christoph Marthaler. À travers un corpus multilingue (textes littéraires de Franz Kafka, Christophe Tarkos, Arno Schmidt, Claudio Magris), le spectacle explore la question de l'Europe et de ses langues.

• **Le Nom des choses (Muriel Imbach – avec le théâtre Le Ciel, 25-28 février 2026)**

Pourquoi les choses ont-elles un nom ? Comment fonctionne le langage ? Que se passe-t-il quand on perd les mots ou qu'on en invente de nouveaux ? Ce spectacle jeune public invite à retrouver l'étonnement premier face au pouvoir des mots qui nomment notre réalité.

• **Le Petit Prince (Jean Bellorini/Yang Hua Theatre, d'après Saint-Exupéry, 30 mai-6 juin 2026)**

Création franco-chinoise de Jean Bellorini avec le Yang Hua Theatre. Après *Il Tartufo* et *Les Misérables*, Jean Bellorini poursuit son exploration du théâtre en langue étrangère avec une adaptation bilingue français-mandarin du *Petit Prince*.

Comment le conte de Saint-Exupéry résonne-t-il par-delà le temps et les frontières linguistiques ? Ce spectacle est au cœur de ce parcours de formation.



Le Petit Prince, m.e.s. Jean Bellorini, saison 25-26

Démarches de création



Amadoca, m.e.s. Jules Audry, saison 25-26



Amadoca, m.e.s. Jules Audry, saison 25-26

Démarches de création

Cette section présente les processus de création de trois spectacles de la programmation 2025-2026 du TNP : Amadoca, Le Sommet, Le Nom des choses. Chacun, à sa manière, interroge la question des langues et des langages au théâtre, à travers des démarches artistiques singulières.

• **Amadoca (Sofia Andrukhovych – Jules Audry, 11-24 octobre 2025)**

Dans un hôpital de Kyiv, un soldat est alité, méconnaissable, amnésique. À son chevet, une femme le veille. Elle se présente au personnel de soin comme son épouse, Romane. Elle affirme avec force qu'il est Bohdan, celui qu'elle a cherché pendant des mois avec l'aide de sa communauté virtuelle, remuant ciel et terre. En faisant apparaître les images d'un passé lointain, du bonheur de leur vie à la campagne, en exhumant l'histoire d'amour de la grand-mère Oulyana, elle provoque chez Bohdan des réminiscences troubles, hallucinées. L'histoire de Bohdan et celle de l'Ukraine s'entremêlent.

Une rencontre au-delà des frontières

En 2016, une rencontre fortuite dans un avion pour Kyiv ouvre à Jules Audry les portes du théâtre ukrainien. Invité à mettre en scène une farce sur Staline avec des acteurs ukrainiens, le metteur en scène français découvre une approche radicalement différente du jeu théâtral : « Les acteurs ukrainiens travaillent en études. C'est un héritage des grands metteurs en scène russes, Anatoli Vassiliev et Lev Dodine en sont des exemples. »

Cette découverte transforme sa pratique : « Les acteurs ukrainiens n'apprennent pas le texte par cœur, ils l'apprennent "par corps". Avant même de savoir les mots de l'auteur, il faut que l'acteur se persuade que ces mots-là sont indispensables à dire. » Jules Audry devient co-directeur du Théâtre National d'Ivano-Frankivsk en 2019 et fonde l'école de théâtre La Volia à son retour en France pour transmettre ce savoir-faire.

La genèse d'**Amadoca** : un roman inachevé

En septembre 2019, à Kyiv, Jules Audry rencontre l'autrice ukrainienne Sofia Andrukhovych dans un restaurant géorgien. Il vient de terminer la lecture de son roman *Felix Austria*, le premier qu'il lit en ukrainien. « Elle me parlait de ce dernier roman qu'elle n'avait pas encore nommé *Amadoca*. Elle m'avait simplement raconté que c'était un homme dans un centre de réhabilitation qui était sans passé, sans identité. La manière dont elle m'en a parlé, plus que le roman en lui-même, m'a tout de suite fasciné : cet inachèvement, ce personnage et cette histoire incomplets. »

Quand ce roman-fleuve paraît, Jules Audry le lit en ukrainien. Il découvre que « la littérature de Sofia est magnifiquement lacunaire. Les deux personnages d'*Amadoca* ont tous les deux perdu quelque chose : lui, son identité, elle, son compagnon qui a disparu. Ils ont l'un et l'autre des vides à combler. »

Langue, mémoire et identité

Le 24 février 2022 marque un tournant : « Depuis [ce jour] je suis collé à mon téléphone. Sofia veut rester avec sa famille en Ukraine. Je lui demande si elle arrive à écrire, elle me répond que non, mais me demande d'accompagner la traduction d'*Amadoca* en français. »

Le spectacle fait ainsi ressurgir les souvenirs intimes, les traumatismes d'une famille, ceux d'un pays, l'Ukraine. Dans un contexte de guerre, la langue maternelle devient un refuge et une arme de résistance. Comme l'écrit Sofia Andrukhovych : « Ce qui nous constitue, ce dont nous sommes faits, c'est aussi tout ce qui nous est inconnu, ce que nous préférons oublier, ce que nous ne pouvons atteindre, ce que nous ne pourrions jamais hurler. »

La création interroge fondamentalement le rapport entre langue, identité et mémoire collective. Jules Audry, qui « aime les mots, aime les écouter, les découvrir par la bouche des acteurs, même quand il ne connaît pas la langue », explore avec le comédien Yuriy Zavalnyouk comment faire résonner en français cette œuvre profondément ancrée dans la langue et la culture ukrainiennes.

parole d'artiste: Jules Audry (metteur en scène du spectacle)

« Mon séjour en Ukraine a été mon école de mise en scène. Je n'ai pas fait de formation universitaire, je suis un acteur qui met en scène d'autres acteurs. La répétition, pour moi, est d'abord un endroit d'action, d'expérimentation.

Les acteurs ukrainiens travaillent en études. C'est un héritage des grands metteurs en scène russes, Anatoli Vassiliev et Lev Dodine en sont des exemples. **Les acteurs ukrainiens n'apprennent pas le texte par cœur, ils l'apprennent "par corps". Avant même de savoir les mots de l'auteur**, il faut que l'acteur se persuade que ces mots-là sont indispensables à dire. Tout le travail se base sur le chemin de pensée qui permet d'arriver aux mots de l'auteur. Ils ne disent pas le texte, ils "naviguent en pensée" autour des scènes. Dans leur brochure de répétitions, ils inscrivent des petits slashes dans le texte, qui servent à indiquer ces mouvements de pensée.

Ils m'ont donné des outils. À mon retour en France, j'ai d'ailleurs créé une école de théâtre, La Volia, pour transmettre ce savoir-faire. Il est devenu pour moi fondamental de lier ma pratique de metteur en scène à celle de pédagogue. J'ai aussi découvert en Ukraine que le processus de création a une importance considérable. Il est détaché de toute productivité. Quand je répétais là-bas, nous avions des pauses de deux, trois semaines. Le système de troupe fait qu'il n'y a

plus l'angoisse du projet à monter avec ses impératifs de production, d'organisation, d'administration, puisque le théâtre vit autour de cette troupe. Cela a changé ma façon d'aborder le travail, j'organise maintenant des temps de recherche sans avoir en tête que le spectacle va être créé. »



Le Sommet, m.e.s. Christoph Marthaler, saison 25-26



Le Sommet, m.e.s. Christoph Marthaler, saison 25-26

• **Le Sommet (Christoph Marthaler, 7-12 novembre 2025)**

Six personnages (3 femmes, 3 hommes) arrivent un par un dans un chalet de montagne via un monte-charge. Ils parlent italien, français, allemand, écossais... Il n'est donc pas tout à fait certain qu'ils et elles se comprennent. Ils cherchent une unité, une manière de faire ensemble, s'égarent souvent et trouvent parfois ce qu'ils ne cherchaient pas. Satire des sommets internationaux ? Tour de Babel (européenne) contemporaine ? Huis clos de pompiers pyromanes pris à leur propre piège dans la société invivable qu'ils ont fabriquée ? Le spectacle, fondé sur l'attente, la suspension, le temps mort des négociations qui n'avancent pas, offre davantage de questions qu'il n'apporte de réponses.

Faire ensemble : une méthode et un sujet

Pour *Le Sommet*, Christoph Marthaler a développé une approche collective : « Pour ce spectacle, pour faire ensemble, plus que jamais tous les éléments se préparent ensemble. La distribution, la scénographie, le corpus des textes, le répertoire musical avance ensemble et non distinctement. Une évolution de l'un entraîne un déplacement de l'autre. [...] Ce n'est pas seulement une méthode de travail, c'est le sujet du spectacle. »

Certain·e·s interprètes ont travaillé avec lui depuis plusieurs décennies, d'autres sont des rencontres récentes. Ils viennent de pays et de cultures européennes différentes et parlent différentes langues – français, italien, allemand, « et sans doute un peu anglais ».

L'Europe comme tour de Babel

Le titre du spectacle est polysémique : en allemand, *Gipfel* désigne à la fois « sommet » comme la cime d'une montagne, « sommet » au sens de congrès politique d'importance, mais aussi... « croissant », la viennoiserie parisienne. Cette ambiguïté linguistique reflète les multiples strates de sens du spectacle.

Comme le note Éric Vautrin, dramaturge du spectacle : « L'Europe est un rêve éveillé et une réalité roborative, une puissance évolutive et une administration réglementée. L'Europe est au sommet, certainement, mais au sommet il n'y a plus rien d'autre que le ciel. L'Europe est une manière de faire ensemble qui appartient à notre époque, et c'est aussi une tour de Babel. »

Un théâtre de l'observation

Le théâtre de Christoph Marthaler trouve son inspiration dans « l'observation : regarder le monde à hauteur d'homme, à hauteur de rue, de ville. Christoph est un flâneur. » Son théâtre ne commente pas l'actualité de manière frontale : « C'est un théâtre qui pousse depuis le sol d'une certaine manière. Son humus c'est la compagnie, ce sont les humains, le lien entre les humains. »

La scénographie imaginée par Duri Bischoff incarne cette ambiguïté : « une sorte de chalet qui pourrait être à la fois un refuge ou un bunker. On ne sait pas

très bien. Dans le sol, il y a un rocher, qui occupe le centre de la pièce, comme si le petit chalet était planté sur la cime de la montagne. »

parole d'artiste: Éric Vautrin (dramaturge de Christoph Marthaler)

« Dans *Le Sommet*, les interprètes parlent beaucoup et dans des langues étrangères. En revanche, est-ce qu'ils se comprennent ? Rien n'est moins sûr. Ils se parlent aussi dans une espèce de globish, d'anglais global assez élémentaire, par lequel ils semblent se comprendre et rire de leurs blagues. Mais ils ne se disent pas grand-chose et ce n'est même pas si certain qu'ils comprennent bien ce qu'ils se disent.

C'est la première fois que Christoph travaille avec des acteurs et actrices qui n'ont pas de langue commune et avec autant de langues différentes. D'ailleurs, **en répétitions, quand on parlait une langue, il y avait toujours quelqu'un qui ne comprenait pas ce qui était dit. Cela n'empêchait pas de fabriquer le spectacle, au contraire, ça le nourrissait, parce que peut-être que cela se jouait ailleurs, dans le presque rien qui est le lien le plus fort que nous avons les uns avec les autres.**

Pour ce spectacle, pour faire ensemble, plus que jamais tous les éléments se préparent ensemble. La distribution, la scénographie, le corpus des textes, le répertoire musical avance ensemble et non distinctement. Une évolution de l'un entraîne un déplacement de l'autre. Ce n'est pas seulement une méthode de travail, c'est le sujet du spectacle.

Qu'est-ce qui se lie dans le disparate, comment s'assemblent les différences quand les plans manquent ? C'est ce que le processus de création se donne comme occasion d'observer et que le spectacle mettra en scène. »



Le Nom des Choses, m.e.s. Muriel Imbach, saison 25-26



Le Nom des Choses, m.e.s. Muriel Imbach, saison 25-26

• **Le Nom des choses (Muriel Imbach – avec le théâtre Le Ciel, 25-28 février 2026)**

Sur un épais tapis de feuilles mortes, peut-être des débris calcinés, jonchant le sol par milliers, en tas, en dunes, en plaines, arrivent cinq quidams avec des airs candides. En fouillant, ils découvrent toutes sortes d'objets auxquels ils vont tenter de trouver un nom.

Philosophie et théâtre : une démarche singulière

En 2014, Muriel Imbach découvre la philosophie avec les enfants, « une discipline qui travaille avec eux sur la réflexion ». Cette rencontre transforme radicalement sa pratique artistique, nourrie de cette recherche : « philosophie et théâtre » deviennent indissociables pour elle. Elle se tourne alors vers la création tout public - jeune public en ancrant ses projets dans la recherche et la médiation.

Sa compagnie, La Bocca della Luna, s'inspire d'un profond travail d'enquête documentaire et d'ateliers de médiation/philosophie avec les premiers·ères concernés·es : les enfants et adolescents·es mais aussi avec des adultes, des penseur·euses, ou des professionnel·les des questions abordées.

Une enquête sur le langage

Pour *Le Nom des choses*, Muriel Imbach pose une question fondamentale : « Quel est le rapport entre le nom des choses et nos réalités ? » Comme le dit une enfant lors des ateliers : « Pourquoi une table s'appelle une table et pas un schling ? Et si ça s'appelait un schling, ça servirait quand même à manger autour ? »

La démarche de création est méthodique et collaborative : l'équipe s'est immergée dans un travail documentaire constitué d'entretiens avec des enfants (40 ateliers menés entre Genève, Nyon et Vevey), de rencontres avec des philosophes ainsi que de spécialistes de la question (philosophes, sociologues, linguistes, traducteur·ices). Dans ce processus, selon Muriel Imbach, « les idées des enfants venant s'ajouter et se mélanger aux discours des professionnel·les. Cette singularité des pièces de La Bocca della Luna crée ce mélange poétique et parfois absurde de matériaux hétéroclites, proposant de transformer des énoncés théoriques en images ou en expériences candides, de construire un dialogue philosophique sur la base d'un dessin naïf ou encore de penser une scénographie établie à partir de l'imagination d'un enfant. »

« Dans quel monde voulons-nous vivre ? »

Cette question, sous-jacente au spectacle, est profondément politique : en expérimentant les ressources du langage, ses capacités d'illustration et de création, le spectacle cherche « à malaxer sans réserve les mots », comme le dit Muriel Imbach ; « nous essayons de revenir aux racines de la langue, nous jouons avec leur sens et renommons les objets afin de les métamorphoser, nous tentons de comprendre la relation entre l'idée d'une chose et sa réalité. »

Selvi, comédienne ayant participé à cette recherche, résume ainsi l'enjeu central du spectacle : « Pour moi, la question fondamentale c'est : est-ce que tu me comprends ? » Le langage est ainsi envisagé comme outil de compréhension mutuelle et de construction du monde commun.

parole d'artiste : Muriel Imbach (metteuse en scène)

« En 2014, j'ai découvert la philosophie avec les enfants, une discipline qui travaille avec eux sur la réflexion. Nourrie de ces recherches et méthodologies, "philosophie et théâtre" deviennent indissociables pour moi. Je me tourne alors vers la création tout public – jeune public en ancrant mes projets dans la recherche et la médiation.

[...] Fascinée par l'apprentissage et l'évolution du langage chez les enfants, je souhaite explorer avec eux le rapport entre le nom des choses et leur réalité. Pour un·e enfant, acquérir du vocabulaire, c'est découvrir le monde et ses possibilités. Le langage, c'est l'accès au monde, à la pensée, au pouvoir aussi, et bien sûr à la communication et la compréhension de l'autre.

Pour nous, adultes, parler, s'exprimer, connaître les mots et leurs sens sont devenus tellement ancrés que nous avons perdu cette capacité d'étonnement, que nous ne réfléchissons plus à l'origine et aux liens entre les différents éléments, leur appellation et la substance concrète qui nous entoure. Mais comment demander, souhaiter, comment dire le monde, l'appréhender et le transformer sans trouver, posséder, maîtriser les bons mots ?

*Théâtre et langues
étrangères:
Enjeux de création et
de réception*

Théâtre et langues étrangères :

Enjeux de création et de réception

Cette section rassemble des réflexions théoriques et des témoignages d'artistes sur la création théâtrale en langue étrangère. Elle invite à explorer comment le théâtre peut transmettre du sens par-delà les barrières linguistiques, et comment la langue étrangère devient un matériau dramaturgique à part entière.

I. La traduction comme geste dramaturgique

La traduction au théâtre ne relève pas uniquement de la transposition linguistique : elle engage des choix dramaturgiques fondamentaux qui déterminent le jeu de l'acteur et la réception du spectateur.

● Texte n°1 : Michel Bataillon. L'ordre des mots, une dramaturgie cachée.

Michel Bataillon, traducteur de Brecht et Heiner Müller, ancien directeur de la Maison Antoine Vitez, raconte une anecdote révélatrice sur l'importance de l'ordre des mots dans une traduction théâtrale :

Paule Annen était une minuscule petite femme, avec un accent vaudois assez marqué qui avait joué avec Claude Régy notamment. [...] [Les metteurs en scène] Karge et Langhoff l'ont engagée pour jouer le personnage de la Veuve Queck lorsqu'ils ont monté *Le Commerce de pain* [de Brecht] en langue française en 1972. Queck, ça veut dire vif, rapide, cela désigne quelqu'un qui démarre au quart de tour. Et ce personnage s'appelle Queck précisément parce qu'elle est la lenteur personnifiée. [...]

Notre maître Gilbert Badia, très bon germaniste mais assez peu attentif au théâtre, avait traduit quelque chose comme : « La veuve Queck, c'est moi et j'ai du retard dans mes loyers ». Le texte allemand dit : « Je suis la veuve Queck avec du loyer en retard ». Si vous dites « La veuve Queck, c'est moi et j'ai du retard dans mes loyers », vous êtes dans l'anecdote. Alors, l'actrice joue l'anecdote. Les deux « monstres » dans la salle, Karge et Langhoff, qui ne parlent pas un mot de français, me disent : « Mais qu'est-ce qu'elle raconte ? Va-t-elle réussir à jouer ce que nous voulons ? » Mais elle n'y arrivait pas. Elle faisait des pauses : « Je suis la veuve Queck. Pause. C'est moi. » Ça n'allait pas du tout.

À un moment, Karge et Langhoff me disent : « On revient au texte allemand. » Et on s'aperçoit que Badia n'a pas suivi l'ordre des mots. Et là, Karge, qui est un formidable acteur, monte sur le plateau et dit : « Je suis Goetz von

Berlichingen, l'homme au poing de fer». C'était le blason de Goetz von Berlichingen.

À ce moment-là, l'actrice comprend qu'elle n'est pas dans une pièce réaliste sur la misère. Elle arrive et elle dit au spectateur : « Sachez-le une fois pour toutes : je suis la veuve Queck aux loyers en retard. Voilà mon blason. Voilà ce qui fait de moi un personnage. En vous disant ça, j'affirme qui je suis, quelle va être ma situation et ce que je vais faire. » Là, on est dans de la dramaturgie brechtienne. On n'est pas dans une situation imitant la réalité. On est dans du théâtre théâtral. Ça bloquait parce que la traduction n'allait pas.

MICHEL BATAILLON *et alii*, « Cinquante ans au service de la dramaturgie »,
Agôn, mis en ligne le 05 novembre 2011,
<<https://journals.openedition.org/agon/1922>>

II. Au-delà des mots : langue du théâtre et langage théâtral

● Texte n°2 : Lev Dodine. La langue du théâtre est internationale.

Le metteur en scène russe Lev Dodine, invité par Jean Bellorini pour animer une masterclasse au TNP avec des acteurs français autour de La Cerisaie de Tchekhov, livre un témoignage saisissant sur cette expérience :

Cette aventure s'est avérée très intéressante. Je n'avais jamais travaillé de manière aussi précise et détaillée avec des artistes non russophones. Avant de commencer, j'avais l'impression que je ne pourrais pas être compris de manière profonde, que je ne comprendrais pas leur intonation, leur voix. J'avais aussi, je dois le reconnaître, des préjugés concernant le théâtre français... C'est un théâtre merveilleux, j'ai vu de grands spectacles, comme ceux de Roger Planchon, ici-même. Mais il me semble que ce théâtre est en partie déclamatoire, fondé sur la parole.

Pendant cette période de travail, j'ai fait beaucoup de découvertes. Je n'avais pas de doutes quant au fait que la langue du théâtre est internationale : si on joue juste, on peut toucher le public et être en contact avec ses partenaires. Il m'est arrivé de faire jouer mes spectacles à l'étranger, sans traduction ni surtitrage. Le public pleurait au même endroit que pleure le public russe. Il riait au même endroit que riait le public russe. Au théâtre, quelque chose se transmet au-delà (ou en-deçà) des mots. C'est cet endroit, précisément, qui m'intéresse le plus.

LEV DODINE, *Bref n° 16*, avril-juin 2025, TNP de Villeurbanne.

● **Texte n°3 : Edward Gordon Craig. Le texte théâtral, simple partie du tout.**

Dans De L'Art du théâtre, le metteur en scène théoricien britannique Edward Gordon Craig imagine un dialogue fictif entre un « régisseur » et un « amateur de théâtre ».

LE RÉGISSEUR — Maintenant que nous avons parcouru ensemble tout le Théâtre, que je vous ai montré sa construction générale, la scène, la machinerie des décors, les appareils d'éclairage et le reste, et que vous avez vu le mécanisme du Théâtre, asseyons-nous un moment dans la salle et parlons de son art. Dites-moi, savez-vous ce que c'est que l'Art du Théâtre ?

L'AMATEUR DE THÉÂTRE — Il me semble que c'est l'art dramatique, l'interprétation des acteurs ?

LE RÉGISSEUR — La partie vaut donc pour le tout ?

L'AMATEUR DE THÉÂTRE — Non, bien sûr. Mais voulez-vous dire que c'est en la pièce que consiste l'Art du Théâtre ?

LE RÉGISSEUR — La pièce est une œuvre littéraire. Comment un art en serait-il un autre en même temps ?

L'AMATEUR DE THÉÂTRE — Si cet art ne consiste point dans le jeu des acteurs, ni dans la pièce, faut-il conclure que c'est dans la mise en scène ou la danse ? Ce n'est pas là votre pensée ?

LE RÉGISSEUR — Non. L'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse ; il est formé des éléments qui les composent : du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse.

EDWARD GORDON CRAIG, *De l'art du théâtre* (1911), Circé, 1999, pp.137-138

III. Le travail de l'acteur·ice

● **Texte n°4 : Jean-François Dusigne. Jouer, étranger à sa propre langue.**

Professeur en arts du spectacle, théâtre, ethnoscéénologie à l'université Paris VIII, metteur en scène, Jean-François Dusigne a également été en tant qu'acteur membre du Théâtre du Soleil. Coordonnateur de l'ouvrage collectif La Direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?, il aborde dans les extraits qui suivent la manière dont l'acteur·ice, pour interpréter son personnage, doit oublier sa propre langue.

Donner du jeu, c'est ouvrir du sens: à travers l'histoire jouée, en révéler ses questions vitales, qu'elles soient de dimension concrète, parabolique, mythologique ou universelle. Pour cela, ne pas forcément jouer ce qui est écrit, mais plutôt éclairer le comportement du rôle tout en amenant l'acteur à prendre la distance du joueur. Comment éviter autrement que l'acteur ne pèse ses mots, ne s'appesantisse sur l'intonation du texte, ne devienne explicatif ou raisonneur jusqu'à en figer le sens ? Antoine Vitez, dont on sait combien il tirait plaisir et motivation de l'« intraductibilité » des œuvres estimait que l'énigme posée par tout grand texte provoque « le traducteur à l'invention dans sa propre langue » et « l'acteur dans son corps et sa voix ». Établissant ainsi une analogie entre la traduction d'une langue étrangère et la transcription d'un texte à la scène, Vitez soulignait que ce n'est pas tant la traduction « du sens littéral » qui compte au théâtre, mais celle « du mouvement du sens ».

Il me semble, en effet, que le metteur en scène peut non seulement relever les défis posés, mais les dépasser s'il se soucie d'abord de percevoir l'organicité de l'œuvre dramatique, s'il recherche sa dynamique interne et, s'appuyant sur ses impulsions rythmiques, met en valeur sa musicalité.

De même, l'acteur devrait moins se préoccuper d'interpréter un personnage préfiguré que de devenir le conducteur de l'énergie du rôle.

Voici le principal conseil donné aux acteurs par Pei Yanling, maître de Hebei Bangzi ou Jing Ju (opéra de Pékin): « Apprenez les percussions, cela rythmera votre jeu. Les percussions vous propulseront dans l'essentiel: en vous donnant l'énergie juste, elles vous feront comprendre ce qui se passe intérieurement dans le personnage d'un bout à l'autre de la pièce. Quand votre gestuelle s'accordera avec le rythme des percussions, ajoutait-elle, ce qui vous nourrit intérieurement viendra se graver dans vos regards... » Il s'agit pour l'acteur non pas de donner du sens, mais d'être dans le sens, dans le mouvement des mots, qui induisent la direction de l'action.

[...] L'espace scénique est le lieu de la rencontre par excellence : on peut se dire que ce qui s'y passe, en présence du public, a lieu pour la première et la dernière fois. Tout ce qui survient est en soi étonnant. La personne croisée, l'événement rencontré infléchit sensiblement la trajectoire de chacun. Personne ne peut sortir tout à fait comme il est entré : ce qui vient de s'accomplir a modifié sa destinée. De même que la musique peut contribuer à rythmer le mouvement du drame dans l'espace, le rôle peut s'écrire en trajectoires : il s'agit de passer d'abord par le rapport à l'autre, de se rendre sensible aux volumes d'air, aux vibrations sonores entre les êtres, dans un espace d'ombre ou de clarté, conçu comme tissu dramatique avec ses attirances et ses répulsions, ses heurts, ses fusions, ses équilibres ou ses déséquilibres. Au plaisir de concentrer ainsi sur l'îlot de la scène l'étendue d'une destinée, s'ajoute la jouissance de se confronter, de faire corps avec la langue d'un autre, comme si c'était la sienne.

J'aimerais souligner combien l'expérience ou tout au moins l'exercice de jouer en langue étrangère développe non seulement l'oreille musicale de l'acteur, source de plaisir et d'invention verbale, mais l'incite à plonger au cœur des situations sans être prisonnier du sens littéral des mots. En passant d'une langue à l'autre, l'acteur n'a plus à peser ses mots : il ne peut plus se permettre d'être explicatif. Le travail d'un dialogue « à l'oreille » met en valeur la ligne mélodique du texte et ses accents. Ce faisant, l'acteur est forcé de se rendre plus réceptif à ce que joue vraiment ici et maintenant le partenaire, entre les mots.

JEAN-FRANÇOIS DUSIGNE, « Jouer, étranger à sa propre langue »,
Nouvelle revue d'esthétique n°3,
Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 68

IV. Le travail avec les élèves : apprendre les langues « par corps »

● Texte n°5 : Joëlle Aden. Faire l'expérience de la relation à l'autre.

Chercheuse, professeure en sciences du langage à Paris-est Créteil, Joëlle Aden explore dans ses travaux sur l'éducation aux et par les langues une approche performative. Elle s'appuie notamment sur la pensée du grand professeur d'art dramatique que fut Jacques Lecoq, et sur sa réflexion autour de l'émergence du « corps poétique » de l'acteur (Le Corps poétique, Actes sud, 2016).

C'est souvent la production verbale des élèves qui focalise toutes les attentions des enseignants quand ils pensent à faire du théâtre dans une autre langue. Pourtant, les nombreuses expérimentations que j'ai conduites m'ont tout d'abord amenée à dissocier, dans le temps pédagogique, l'écoute active, la production non verbale et, en dernier lieu, la production verbale. Quel que soit le niveau des élèves, le comédien les engage d'abord dans une production non verbale ; il proposera des situations en lien avec un travail de classe qu'il mènera dans sa langue en s'aidant de toutes les stratégies d'échoïsation dont il est spécialiste : regard, gestes, ton, postures, etc. Les élèves sont ainsi toujours en mesure de créer des réseaux de sens par quelque canal que ce soit afin de relier la/les langue(s) étrangère(s) de l'atelier à des univers de sens qui leurs sont familiers.

Parce que l'imitation est notre première stratégie de communication [...], et grâce aux mécanismes des neurones miroirs (NMS 1) [...], tout groupe est capable d'agir quand il est sollicité par l'action, qu'il s'agisse de jeunes enfants ou d'adultes qui n'ont aucune connaissance de la langue du comédienne. En effet, les très nombreuses recherches en neurosciences ont montré que :

pour comprendre une action, un sujet utilise son propre répertoire moteur pour saisir le sens des mouvements, sans passer par un processus d'analyse, de construction, de représentation ou de raisonnement inférentiel. (Berthoz & Petit, 2006 : 59)

Cette première étape est loin d'être suffisante pour « apprendre » une langue, mais elle favorise des attitudes propédeutiques à une communication efficace (la tolérance à l'incertitude, l'utilisation de la multimodalité langagière, la prise de conscience de ses propres freins ou leviers émotionnels) et elle prépare à une attitude d'empathie. Une telle stratégie est inspirée de la pédagogie de J. Lecoq qui postule que le silence avant les mots est crucial pour établir une interaction authentique. Il proposait à ses élèves d'explorer corporellement des situations afin de vivre « le dessous des mots » et de retrouver « les moments où la parole n'existe pas encore » (Lecoq), i.e. une étape où l'intention n'est pas encore mentalisée. Mis dans des situations muettes, les élèves n'ont d'autre choix que de faire l'expérience de la relation à l'autre, non seulement dans le sens de « donner à voir » leur action, mais surtout dans le sens de réagir à l'action et à l'intention de l'autre par une improvisation.

JOËLLE ADEN, « De la langue en mouvement à la parole vivante : théâtre et didactique des langues », *Langages* n°192, Paris, Armand Colin, 2013, pp. 102-103

V. Pistes de réflexion pour la classe

Ces textes et témoignages ouvrent de multiples entrées pour travailler avec les élèves :

- **La traduction comme acte créatif** : comment l'ordre des mots change-t-il le sens d'une phrase ? Quelles différences entre traduire pour la lecture et traduire pour la scène ?

- **Le corps et la voix au-delà des mots** : que transmet-on au théâtre indépendamment de la compréhension littérale du texte ? Comment le rythme, l'intonation, le geste créent-ils du sens ?

- **L'universalité et la singularité des langues** : comment peut-on être touché par un spectacle dont on ne comprend pas la langue ? Qu'est-ce que cela révèle sur la nature du langage théâtral ?

- **La diversité linguistique comme ressource** : comment valoriser les langues maternelles des élèves dans un travail théâtral ? Quelles expériences sensibles peut-on proposer autour du plurilinguisme ?

Jean Bellorini : un
« devenir-monde » par
le théâtre



Il Tartufo, m.e.s. Jean Bellorini, saison 21-22

Jean Bellorini :

Un « devenir-monde » par le théâtre

L'exploration des langues étrangères au théâtre n'est pas née pour Jean Bellorini avec son arrivée au TNP de Villeurbanne en 2020. Dès 2016, alors qu'il dirige le Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis, il crée *Le Suicidé* de Nicolai Erdman en allemand avec la troupe du Berliner Ensemble. Un an plus tard, en 2017, il met en scène *Kroum* de l'auteur israélien Hanokh Levin en russe avec la troupe du Théâtre Alexandrinski de Saint-Pétersbourg. Ce choix singulier d'un texte « aussi étranger à cette culture qu'à la sienne¹ » révélait déjà une intuition majeure : placer les comédiens comme le metteur en scène « en situation d'étrangers » permet une « véritable rencontre entre nos deux cultures de théâtre très différentes² ».

Ces premières expériences ont été fondatrices. Jean Bellorini en témoigne : « Comme je ne parle ni allemand, ni russe, ces expériences m'ont appris à diriger encore plus au son et à l'oreille, à travers la seule musicalité d'une langue étrangère, ce qui affine le lien entre le sens et le sensible³ ». Cette approche par le son, par la musicalité, par ce qui se transmet « au-delà des mots⁴ » deviendra le cœur de toutes ses créations internationales ultérieures.

Depuis qu'il dirige le TNP, Jean Bellorini a inscrit son projet artistique dans une double fidélité : à l'héritage d'un théâtre populaire ouvert à tous, et à une curiosité passionnée pour les cultures d'ailleurs. Cette « esthétique de la rencontre » trouve son expression la plus aboutie dans ses créations en langues étrangères. De Naples à Kaboul, de Pékin à Villeurbanne, Jean Bellorini invente un théâtre qui transcende les frontières linguistiques pour toucher à l'universel humain.

Sa démarche repose sur une conviction profonde, partagée avec Lev Dodine dont les spectacles en russe faisaient pleurer et rire le public étranger « aux mêmes endroits⁵ » : au théâtre, quelque chose se transmet au-delà (ou en-deçà) des mots. Depuis 2022, à travers quatre créations majeures – *Il Tatufo*, *Les Messagères*, *Les Misérables* et *Le Petit Prince* –, il explore systématiquement

¹ « Kroum », entretien avec Jean Bellorini, Journal La Terrasse, 4 janvier 2018. <<https://www.journal-laterrasse.fr/kroum/>>

² *Ibid.*

³ « Jean Bellorini, l'esprit de troupe », Sceneweb, 21 décembre 2022 <<https://sceneweb.fr/portrait-jean-bellorini-lesprit-de-troupe/>>

⁴ Propos de Lev Dodine, *Bref* n°16, TNP de Villeurbanne.

⁵ *Ibid.*

comment la langue étrangère, loin d'être un obstacle, devient un révélateur de la puissance théâtrale, cette capacité propre du théâtre à signifier et à émouvoir par l'ensemble de ses moyens d'expression — texte certes, mais aussi voix, corps, espace, rythme, silence. La langue étrangère agit comme un révélateur au sens photographique du terme : elle fait apparaître ce qui était présent mais latent dans l'œuvre.

Privé de la compréhension linguistique immédiate, le spectateur perçoit avec une acuité nouvelle la « matérialité » de la langue : sa texture sonore, ses ruptures rythmiques, sa charge émotionnelle portée par l'intonation avant même d'être portée par les mots. Le metteur en scène, de son côté, dirigeant des acteurs dont il ne maîtrise pas toujours la langue, doit « diriger encore plus au son et à l'oreille, à travers la seule musicalité d'une langue étrangère, ce qui affine le lien entre le sens et le sensible⁶ », comme le confie Jean Bellorini.

Ce processus révèle une vérité fondamentale du théâtre, où « quelque chose se transmet au-delà (ou en-deçà) des mots⁷ ». Cette transmission ne relève pas de l'ineffable ou du mystique, mais d'une réalité concrète : le théâtre mobilise ce que les chercheurs en didactique des langues nomment la « résonance kinesthésique⁸ » (le ressenti corporel), l'« empathie émotionnelle⁹ » (la contagion affective), et l'« échoïsation¹⁰ » (la reproduction inconsciente des rythmes et des intonations).

Ainsi, lorsque Jean Bellorini fait jouer *Le Tartuffe* en italien ou *Les Misérables* en mandarin, il ne traduit pas seulement un texte d'une langue à l'autre : il révèle, par le passage dans une autre langue, des potentialités expressives que le français aurait pu occulter. C'est en ce sens précis que la langue étrangère devient révélatrice de la puissance théâtrale.

Ces expériences successives dessinent un parcours artistique cohérent, une quête obstinée ; elles suscitent également des questions relatives à la création et à la réception des spectacles : comment le théâtre peut-il être ce lieu où l'on « écoute avec le cœur¹¹ » autant qu'avec la tête ? Dans quelle mesure la rencontre entre un texte, une langue étrangère et des interprètes venus d'autres horizons peut-elle révéler des dimensions insoupçonnées de l'œuvre ? Comment cette multiplicité de regards, de mondes intérieurs, de cultures permettrait-elle

⁶ « Jean Bellorini, l'esprit de troupe », Sceneweb, 21 décembre 2022, < <https://sceneweb.fr/portrait-jean-bellorini-lesprit-de-troupe/> >

⁷ Propos de Lev Dodine, *Bref* n°16, TNP de Villeurbanne

⁸ Joanne Aden, « De la langue en mouvement à la parole vivante : théâtre et didactique des langues », *Langages*, 2013/4, n°192.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Entretien avec Sidonie Fauquenois, « *Il Tartufo* : Molière à l'italienne », avril 2022.

« d'aborder notre difficile condition d'être humain d'un peu plus haut, en se tenant un peu plus droit¹² » ?

¹² Propos de Jean Bellorini, *Bref* n°14, « Les Misérables : une aventure franco-chinoise », octobre-décembre 2024, TNP Villeurbanne.

UNE DÉMARCHE EN QUATRE TEMPS

L'étude des quatre créations de Jean Bellorini permet de saisir l'évolution de sa pensée sur le théâtre en langue étrangère. Chaque spectacle approfondit une dimension particulière de cette exploration :

- *Il Tartufo* (2022) interroge la **musicalité de la langue** : comment la vivacité de l'italien peut-elle restituer une énergie de Molière que le français contemporain tendrait à intellectualiser ?

- *Les Messagères* (2023) fait du **théâtre en langue maternelle** (le dari) un **acte politique** : pour des femmes afghanes réfugiées, jouer Antigone dans leur propre langue devient une affirmation de liberté et de résistance.

- *Les Misérables* (2024) explore la dimension **interculturelle** de la création : comment la rencontre entre un texte fondateur de la littérature française et une troupe chinoise génère-t-elle une « étincelle » qui enrichit l'œuvre de Victor Hugo ?

- *Le Petit Prince* (2025-2026), spectacle bilingue français-mandarin, synthétise toutes ces réflexions en incarnant concrètement la formule de Jean Bellorini : le théâtre est « fait de ce qui nous relie plutôt que de ce qui nous divise ».

À travers ces quatre expériences, Jean Bellorini construit progressivement une poétique du théâtre multilingue qui dépasse le simple choix esthétique pour devenir une éthique de la création : faire du théâtre un lieu de « devenir-monde », où les cultures se rencontrent sans se dissoudre, où chaque langue garde sa singularité tout en participant à un sens partagé.



Les Misérables, m.e.s. Jean Bellorini, saison 24-25



Il Tartufo, m.e.s. Jean Bellorini, saison 21-22



Il Tartufo, m.e.s. Jean Bellorini, saison 21-22

A. *Il Tartufo* (2022) : la musique de la langue italienne

Le contexte de la création

En 2022, Jean Bellorini répond à l'invitation du Teatro di Napoli – Teatro Nazionale et monte *Le Tartuffe* de Molière avec une troupe d'acteurs italiens venus de toute l'Italie : Napolitains, Milanais, Florentins, Génois... C'est sa première mise en scène d'une pièce de Molière, et il choisit de la créer non pas en français mais dans une traduction italienne de Carlo Repetti. Ce pari questionne l'idée reçue selon laquelle une œuvre *appartiendrait* à sa langue d'origine : Molière peut-il résonner plus fort en italien qu'en français ?

Les enjeux de création et de réception selon Jean Bellorini

« C'est un pari. Il y a dans les personnages de Molière une force de vie, une brutalité mêlée de joie. Ils sont animés par des élans très francs. Et il m'a semblé que la langue italienne serait susceptible de le faire entendre. L'italien peut accueillir et porter le souffle de cette comédie qui, si noire et si sale soit-elle, est un hymne à l'envie de vivre libre¹³ » Pour Jean Bellorini, le français contemporain tend à « rendre trop cérébrale la dimension psychologique » de Molière. L'italien, au contraire, préserve « la vivacité – la fureur, même » des personnages. Il imagine les acteurs italiens comme capables de cette rapidité où « l'accord entre la pensée et la parole est entier ». La traduction, de Carlo Repetti, « pleine de rythme et de joie », cherche à maintenir la rime et la musicalité du vers. Le travail avec les comédiens consiste alors à « assumer la poésie, la langue, avec l'hypothèse que c'est en mettant en avant la forme que l'on ressent davantage le fond¹⁴ ».

Quant à la réception par le public français, Jean Bellorini formule une exigence essentielle : « On pense à ce qui animait *Le Jeu des Ombres* [de Valère Novarina, mis en scène en janvier 2002], la quête d'une langue qui soit musique. Pour les spectateurs français, entendre une pièce en italien ramènera très sensiblement à la musique de la langue. Et à l'obligation d'écouter avec le cœur. Cela n'empêche pas de lire les surtitres, mais je crois que le spectacle se recevra avec l'intelligence de la tête et celle du cœur, à égalité¹⁵. »

Cette formule – « écouter avec le cœur », « l'intelligence de la tête et celle du cœur à égalité » – deviendra le fil conducteur de toutes ses explorations scéniques ultérieures en langues étrangères. Cette formule s'inscrit dans une tradition qui pense la transmission théâtrale au-delà du seul sens linguistique. L'altérité linguistique, loin d'être un obstacle, concentre l'attention sur le langage

¹³ Entretien avec Sidonie Fauquenois, « *Il Tartufo* : Molière à l'italienne », *op. cit.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

scénique : l'expressivité du geste, le rythme et la musicalité de la déclamation, la prosodie. Antoine Vitez affirmait ainsi que ce n'est pas tant « la traduction du sens littéral » qui compte au théâtre, mais celle « du mouvement du sens¹⁶ ». Le metteur en scène doit rechercher « la dynamique interne » de l'œuvre, « ses impulsions rythmiques », sa « musicalité¹⁷ ». Dans cette perspective, jouer en langue étrangère développe « l'oreille musicale » de l'acteur et l'incite « à plonger au cœur des situations sans être prisonnier du sens littéral des mots¹⁸ ».

Pour le spectateur qui ne maîtrise pas la langue du spectacle, l'expérience devient celle d'une réception ancrée dans la sensibilité plutôt que dans l'intellection immédiate. L'impossibilité de s'appuyer uniquement sur la compréhension linguistique oblige à mobiliser d'autres modes de perception : la kinesthésie (le ressenti corporel du mouvement des acteurs), l'empathie émotionnelle (la résonance affective avec ce qui se joue), la perception rythmique et mélodique de la langue. C'est peut-être en ce sens qu'on peut entendre la formule « écouter avec le cœur » : non pas une écoute sentimentale ou approximative, mais une écoute qui engage la totalité des facultés perceptives, où « l'intelligence de la tête et celle du cœur » travaillent « à égalité » pour construire le sens de l'expérience théâtrale.

Cette approche trouve un écho dans le témoignage de Jean Bellorini sur le stage mené au TNP par Lev Dodine : « J'ai assisté à la première après-midi de ce travail. Lev Dodine a lu la pièce, d'un seul jet, en russe, en proposant aux acteurs de suivre le texte à partir de leur version traduite en français. Cela m'a éclairé sur le rôle singulier du texte. D'un côté il est omniprésent, et l'on revient sans cesse à ce qui est dit ; de l'autre, il y a la vie qui s'échappe de la compréhension intellectuelle.¹⁹ »

Jean Bellorini précise sa pensée : « En France, c'est vrai, on peut avoir tendance à confondre le fond et la forme. Lorsque l'on parle de la langue, on pense d'abord à la forme de l'écriture, au vers, à la musique de la langue. Mais la vraie musique du théâtre, c'est celle des acteurs et des actrices, c'est la musique de l'âme. Et ce n'est pas contradictoire avec la volonté de réfléchir à ce qui est dit, à chaque instant.²⁰ »

Cette distinction entre « la musique de la langue » (forme littéraire) et « la musique de l'âme » (incarnation vivante) rejoint ce que le metteur en scène nomme « l'intelligence de la tête et celle du cœur à égalité » : il ne s'agit pas d'opposer intellection et émotion, mais de reconnaître que la transmission

¹⁶ Antoine Vitez, cité dans Jean-François Dusigne, « Jouer, étranger à sa propre langue », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2009/1, p. 67-78.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Bref* n°16, avril-juin 2025, TNP Villeurbanne

²⁰ *Ibid.*

théâtrale mobilise simultanément plusieurs modes de perception et de compréhension.

☞ **À lire, à regarder** : la « scène de la table » (III, 5)



Les Messagères, m.e.s. Jean Bellorini, saison 24-25



Les Messagères, m.e.s. Jean Bellorini, saison 24-25

B. *Les Messagères* (2023) : le théâtre comme acte de résistance

Le contexte de la création

En août 2021, neuf jeunes comédiennes et leur metteur en scène fuient l'Afghanistan au moment de la prise de pouvoir par les talibans. L'Afghan Girls Theater Group est accueilli à Lyon par le TNP et le TNG. Au printemps 2022, Jean Bellorini entreprend des répétitions autour d'*Antigone* de Sophocle avec ces jeunes femmes. Ce qui devait être un simple atelier de travail se transforme en création : *Les Messagères* naît en juin 2023, spectacle en dari surtitré en français où neuf actrices afghanes s'emparent de la tragédie grecque pour dire leur propre histoire.

Les enjeux de création et de réception selon Jean Bellorini

« Lors d'une séance, nous avons travaillé plus précisément le prologue, entre Ismène et Antigone. Tous les enjeux de la pièce sont contenus au creux de cette scène : le secret, l'autorité arbitraire ou l'autonomie que chacun se donne, l'audace, le courage. Dans le débat qui l'oppose à Ismène, Antigone revendique le droit divin face à celui de tous les tyrans, mais il ne s'agit pas uniquement de religion. Sa force est avant tout humaine. Antigone, c'est l'histoire d'une femme qui dit non. Tout comme ces jeunes femmes, qui ont fui l'Afghanistan simplement pour continuer à exister, à grandir, à découvrir²¹. »

La dimension linguistique de cette création prend une signification particulière. Jouer en dari, leur langue maternelle, devient un acte politique : « Jouer comme arme politique : s'affranchir d'un interdit, s'emparer de tous les rôles, affirmer sa liberté²². » Ces femmes, à qui le régime taliban interdit de jouer, de travailler, de sortir, font du théâtre en langue dari un espace de liberté reconquis.

Jean Bellorini observe dès les premières répétitions que « cette humanité-là, complexe et vibrante, aux mots, une langue commune s'est dessinée²³. » Le spectacle devient ainsi le lieu d'une transmission qui dépasse le verbal : « *Les Messagères* sont ces neuf actrices qui viendront faire entendre leur intransigeance, leur souffrance, leur amour, leur engagement. Leur humanité si complexe²⁴. » Dans la mise en scène, « les scènes s'égrènent comme autant de tableaux. Passant de l'incarnation totale à l'évocation la plus subtile, les

²¹ « Chœur d'héroïnes, Rencontre avec Jean Bellorini », *Dossier de presse*, TNP Villeurbanne, p. 4.

²² *Ibid.*, p.1

²³ *Ibid.*, p.4

²⁴ *Ibid.*, p.3

comédiennes se laissent traverser par les mots et les situations. Elles sont joueuses, clownesques, révoltées, éblouissantes²⁵. »

Une double traduction au service de la résonance poétique

Le travail sur la langue dans *Les Messagères* relève d'une double traduction : le texte de Sophocle passe par le détour du dari, lui-même très littéraire, très ancien, difficile à travailler selon les actrices elles-mêmes. Ce double éloignement du texte source crée une expérience proche de celle de l'opéra : le spectateur qui ne maîtrise pas le dari se détache du sens littéral pour enregistrer les sonorités, la poésie d'une langue, l'émotion au-delà de la signification immédiate.

Cette distance linguistique produit un effet paradoxal : elle concentre l'attention sur la matérialité même de la langue. Les surtitres, réalisés par Mina Rahnamaei (Iranienne, doctorante en littérature française à Lyon 2), sont volontairement ouverts, épurés, ambigus. Cette polysémie textuelle permet un jeu de double énonciation où le texte évoque à tout instant la fable antique ou l'actualité afghane. Jean Bellorini recherche précisément ce décollement entre le réel et la fiction, ce tremblement du sens qui oblige le spectateur à construire lui-même la signification.

Choix dramaturgiques et implications scéniques

Un choix dramaturgique majeur structure le spectacle : la suppression du chœur de vieillards. Cette absence a des incidences profondes sur la dynamique de la pièce. Créon se retrouve seul, « en roue libre », sans contrepoids collectif à son autorité. Sa relation au peuple se fait chuchotée, sur le mode de la conspiration : au plateau, les décrets se font par messes basses, dans le murmure. La cour végète, incapable de se révolter contre le pouvoir établi.

Cette esthétique du secret fait écho au prologue : le chuchotement entre Ismène et Antigone recherche une intimité, à rebours du traitement habituel de cette scène où les sœurs élèvent la voix et se querellent. Chez Jean Bellorini, le lien n'est jamais brisé : lorsque Ismène est appelée par Créon, Antigone la repousse comme dans le texte original, mais les corps disent autre chose que les mots. C'est une esthétique de la dissonance, qui traduit une forme de complexité du réel plutôt qu'une opposition frontale.

La scénographie comme élément dramaturgique

La scénographie reprend celle de *Paroles gelées* (créé en 2012) : un vaste plan d'eau qui vient tempérer la frontalité du jeu. Ce plan d'eau n'est pas un simple

²⁵ *Ibid.*, p.2

décor : il est l'élément qui ajoute le chaos, la précarité, l'indécision. Ses symboliques se transforment de scène en scène : terrain de jeu en ouverture, ring pendant l'agôn, mare de sang à la fin.

L'incidence concrète sur le jeu est majeure : le plan d'eau vient briser le côté hiératique et immobile des tableaux, en ajoutant de la fragilité, un tremblement de la forme. Les robes s'imprègnent de l'élément liquide, modifiant la pesanteur des corps. Les actrices le disent elles-mêmes : jouer dans cet espace est une prise de risques, une mise à l'épreuve physique.

Second élément symbolique important : la présence de la lune. Élément immédiatement poétique dans la culture du Moyen-Orient (calendrier lunaire, divinités mésopotamiennes, *Contes des Mille-et-une Nuits*), elle met en co-présence trois plans de la réalité : l'espace céleste (Zeus), l'espace sublunaire (le monde des humains), le monde souterrain (auquel Antigone appartient par sa fidélité aux dieux du dessous). On retrouve ainsi la répartition et l'ordre du cosmos des Grecs.

Une esthétique de la résonance

Le spectacle repose principalement sur un principe de résonance : par un entrelacement de scènes issues directement du mythe et de prises de paroles poétiques, Jean Bellorini crée un système d'échos qui, tout en retraçant les grands moments du mythe classique, donne à penser la situation politique afghane actuelle. Le théâtre de Jean Bellorini est un théâtre ondulatoire, de l'émotion partagée et propagée.

Cette notion de « résonance » est centrale : il ne s'agit ni d'illustration, ni d'actualisation directe, mais de faire résonner ensemble des temporalités, des espaces, des cultures différentes. La langue étrangère, loin d'être un obstacle, devient le vecteur privilégié de cette résonance : elle oblige à une écoute autre, à une attention portée simultanément à ce qui se dit (via les surtitres) et à ce qui se joue (dans la matérialité de la langue, dans les corps, dans l'espace).

Implications pédagogiques

Cette analyse des *Messagères* ouvre plusieurs pistes de travail :

1) **La double traduction comme enrichissement** : comment faire de la diversité linguistique une ressource créative ? Le détour par une autre langue peut révéler des dimensions insoupçonnées d'un texte classique.

2) **L'esthétique de la dissonance** : les corps peuvent dire autre chose que les mots. Cette complexité est particulièrement pertinente dans un travail avec des élèves allophones, où la compréhension ne passe pas uniquement par la maîtrise linguistique.

3) **Le principe de résonance plutôt que d'illustration** : ne pas chercher à « expliquer » ou « traduire » un texte classique, mais le faire résonner avec l'expérience des élèves, créer des échos entre des temporalités et des espaces différents.

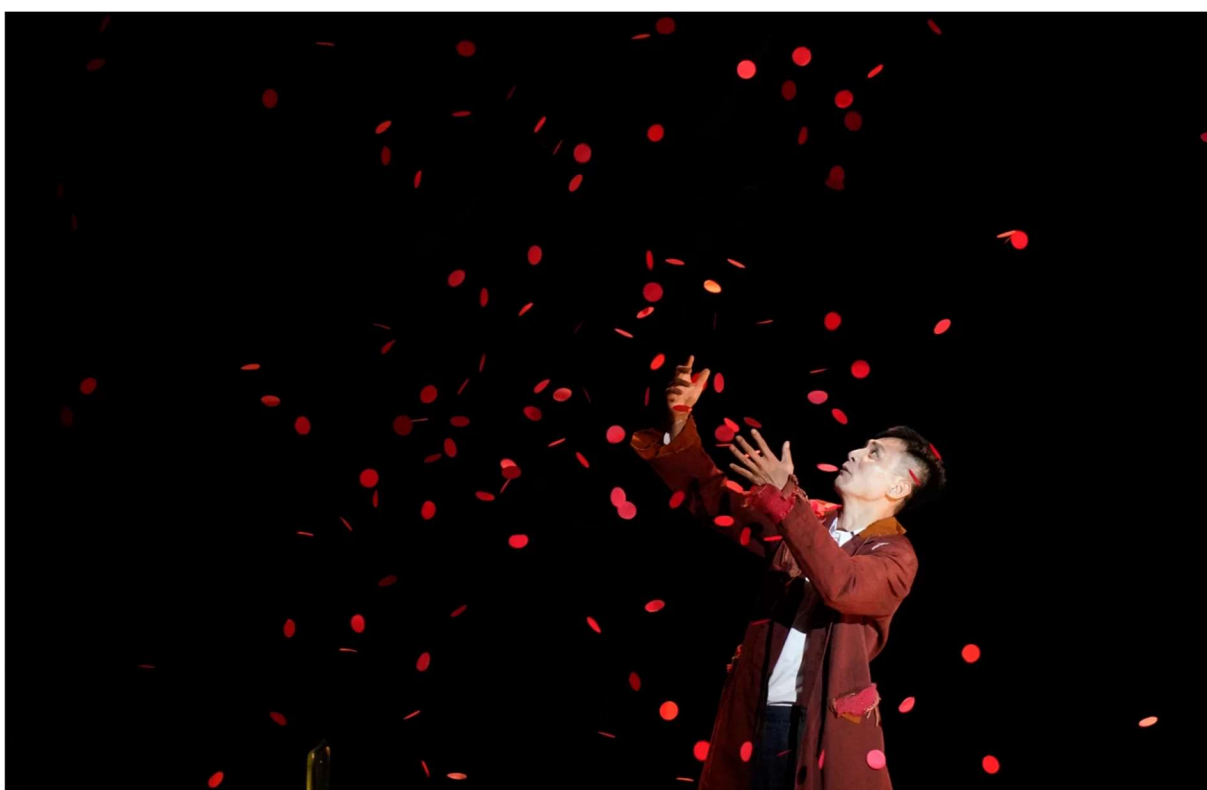
☞ **À lire, à regarder :**

Le **prologue** : dialogue entre Antigone et Ismène (précédé d'***Antigone peut-être*** de Martine Delerm, et suivi de l'**entrée de Créon**)

L'**exode** : *kommós* refusé à Créon, suivi du **poème en dari** écrit par une des actrices sur les Ismènes d'aujourd'hui.



Les Misérables, m.e.s. Jean Bellorini, saison 24-25



Les Misérables, m.e.s. Jean Bellorini, saison 24-25

C. Les Misérables (2024) : l'aventure franco-chinoise

Le contexte de la création

En janvier 2024, à l'occasion de la célébration des soixante ans de la coopération franco-chinoise, Jean Bellorini est invité par le Yang Hua Theatre à mettre en scène *Les Misérables* d'après Victor Hugo au Poly Theatre de Pékin. Le spectacle, joué entièrement en mandarin avec une troupe de quinze interprètes chinois, tournera dans seize villes chinoises avant d'être présenté au TNP en novembre 2024.

L'œuvre de Hugo est l'un des textes français les plus adaptés au monde. Depuis le premier film muet en 1925, on compte plus d'une cinquantaine d'adaptations cinématographiques et télévisuelles, dont les versions célèbres de Raymond Bernard (1934, avec Harry Baur), de Claude Lelouch (1995, avec Belmondo) ou de Tom Hooper (2012, avec Hugh Jackman). Mais c'est surtout la comédie musicale créée par Claude-Michel Schönberg et Alain Boublil en 1980 (mise en scène de Robert Hossein au Palais des Sports) qui a marqué l'imaginaire collectif. Reprise en anglais par le producteur Cameron Mackintosh en 1985, elle est devenue un phénomène planétaire : plus de 70 millions de spectateurs dans 44 pays, record mondial de longévité d'une comédie musicale au West End de Londres (où elle se joue sans interruption depuis 1985).

Face à cet héritage, comment proposer une lecture neuve ? En choisissant de créer le spectacle en mandarin avec des acteurs chinois, Jean Bellorini entend faire résonner l'universel hugolien dans une autre langue, une autre culture, une autre tradition théâtrale ; le pari est celui de la rencontre interculturelle. Cette création prolonge un lien ancien avec l'œuvre de Hugo : en 2010, Jean Bellorini avait déjà créé *Tempête sous un crâne*, une première fois en 2010 au Théâtre Gérard-Philipe, puis dans une seconde version au TNP en 2021 (jouée jusqu'en 2023).

Les enjeux de création et de réception selon Jean Bellorini

« Quand on fait un spectacle, c'est comme quand on lance un cri. On ne sait pas qui l'entendra. Dans l'inconnu et dans l'impossible, la relation artistique entre deux cultures, le dialogue au-delà de toutes les oppositions idéologiques et gouvernementales, et l'amour entre des artistes doit pouvoir continuer de briller et doit ne jamais pouvoir s'arrêter. » Jean Bellorini décrit cette expérience comme « une aventure humaine et artistique extraordinaire²⁶ » et insiste sur la dimension collaborative et interculturelle du processus : « Cette multiplicité de regards, de

²⁶ Jean Bellorini, « *Les Misérables* : une aventure franco-chinoise », *Bref* n°14, octobre-décembre 2024, TNP Villeurbanne, p. 9-11.

mondes intérieurs, de mondes venus d'hier et d'ailleurs, permet d'aborder notre difficile condition d'être humain en se tenant d'un peu plus haut, un peu plus droit²⁷. »

Pour lui, cette collaboration sino-française révèle quelque chose d'essentiel sur la fonction même du théâtre : « Ce que cette coopération entre nos deux pays favorise, c'est cette élévation, cette possibilité de se construire selon des références communes, cet apprentissage de la beauté sous toutes ses formes et dans toutes ses acceptions. Cela consolide les fondations de nos sociétés dans ce qu'elles ont de meilleur, pour que sur cette terre rendue fertile, l'intelligence, l'imagination et le rêve croissent²⁸. »

La traductrice du spectacle, Ning Chunyan, souligne la richesse du processus d'adaptation. L'alternance entre dialogue et récit, forme inhabituelle dans le théâtre parlé chinois moderne (*huaju*) mais qui rappelle des traditions narratives anciennes comme le *Suzhou Pingtan* (art narratif mêlant parole et chant accompagné d'instruments à cordes), crée une distance et une proximité simultanées avec les personnages. Certains acteurs, formés aux arts traditionnels — l'opéra *Kunqu* (le plus ancien style d'opéra chinois, inscrit au patrimoine de l'UNESCO), le *Xiang Sheng* (art comique dialogué) —, apportent leur maîtrise de ces passages entre récit et incarnation directe. Ces techniques, héritées du *xiqu* (théâtre traditionnel chinois où coexistent chant, récit et dialogue), permettent une fluidité particulière dans la narration hugolienne, où le comédien peut à la fois raconter l'histoire et incarner les personnages²⁹.

☞ **À lire, à regarder** : Jean Valjean retrouve Cosette : de « La petite toute seule » (chapitre 25), à « Accomplissement de la promesse faite à la morte » (chapitre 29).

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Ning Chunyan, « La création en Chine des *Misérables* : un défi pour la traduction », *Bref* n°14, octobre-décembre 2024, TNP Villeurbanne, p. 12.



Le Petit Prince, m.e.s. Jean Bellorini, saison 25-26

D. Le Petit Prince (2025-2026) : ce qui nous relie plutôt que ce qui nous divise

Le contexte de la création

Jean Bellorini poursuit son exploration du théâtre en langue étrangère avec une nouvelle collaboration avec Yang Hua Theatre : une adaptation bilingue français-mandarin du *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry. Les répétitions ont lieu à Pékin et Wuhan en octobre-novembre 2025, pour une création à Wuhan suivie d'une tournée en Chine. Le spectacle sera présenté au TNP du 30 mai au 6 juin 2026.

Le choix du *Petit Prince* n'est pas anodin : ce conte philosophique, traduit dans plus de 500 langues, est déjà un texte « universel ». Mais comment résonne-t-il lorsqu'il est incarné dans deux langues simultanément, par des acteurs français et chinois sur le même plateau ? Quelle étincelle surgit de la rencontre entre ce chef-d'œuvre et une troupe d'interprètes venus de cultures théâtrales si différentes ?

Les enjeux de création et de réception selon Jean Bellorini

Dans son journal de bord tenu pendant les répétitions en Chine, Jean Bellorini formule l'aboutissement de sa réflexion sur le théâtre en langues étrangères : « Le travail est profond. Qu'est-ce que le théâtre ? Où apparaît-il ? Toujours la question du théâtre et de ses possibilités d'universalisme. Il est fait de ce qui nous relie plutôt que de ce qui nous divise...³⁰ » Cette phrase synthétise toute sa démarche : le théâtre comme art du lien, de la rencontre, de l'humanité partagée. La langue étrangère n'est plus un obstacle mais le révélateur même de cette universalité : « Cette expérience – particulièrement musicale – en est la preuve. On entend le chinois, on lit les surtitres on écoute la musique aussi – il y a autant à entendre avec la tête qu'avec le cœur.³¹ » On retrouve la formule d'*Il Tartinio*, mais enrichie de trois années d'expérimentation : *l'intelligence de la tête* et *celle du cœur* ne sont plus seulement « à égalité », elles se nourrissent mutuellement. La musicalité de la langue chinoise, les surtitres en français, la partition sonore du spectacle composent ensemble une polyphonie où le sens émerge de la rencontre.

Yi-Chen, l'interprète du *Petit Prince*, incarne à la fois cette innocence et cette universalité par-delà les langues : « L'enfant Yi-Chen est lumineux, merveilleux. Il comprend tout avant tout le monde.³² » [25] Jean Bellorini insiste

³⁰ Jean Bellorini, *Journal de bord Le Petit Prince*, semaines 1 et 2, octobre-novembre 2025

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

également sur la générosité de l'équipe chinoise : « Toute l'équipe chinoise est d'une grande générosité. Tous me permettent de changer, de douter, de changer à nouveau. C'est très positif.³³ » Cette remarque souligne un enjeu pédagogique fondamental : travailler avec des élèves allophones ou dans un contexte plurilingue exige de la part de l'enseignant la même disponibilité, la même capacité à remettre en question ses certitudes. Le processus de création multilingue n'est pas une simple juxtaposition de langues : c'est une recherche commune où chacun apporte sa culture théâtrale, ses références, sa manière d'habiter un texte.

Le spectacle bilingue devient ainsi le modèle d'une pédagogie où l'on ne cherche pas à effacer les différences mais à les faire dialoguer : « Notre *Petit Prince* est d'une grande innocence, joyeux profondément, tout en étant conscient des maux de notre temps. Il dit son incapacité à comprendre le monde, avec une gravité sage.³⁴ » Cette dimension du personnage — l'innocence lucide face à l'incompréhensible — pourrait résonner particulièrement avec l'expérience d'élèves allophones découvrant une nouvelle langue, un nouveau système scolaire

☞ **À lire, à regarder** : le journal de bord de Jean Bellorini, au fil de la création.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

Conclusion

À travers ces quatre créations, Jean Bellorini dessine les contours d'un théâtre qui refuse les cloisonnements. De la joie virevoltante d'*Il Tartufo* à la résistance des *Messagères*, de l'humanisme hugolien des *Misérables* à la candeur grave du *Petit Prince*, une même conviction s'affirme : le théâtre est un art qui nous rappelle notre humanité commune, au-delà des langues et des frontières.

L'expression « devenir-monde » s'inscrit dans la pensée d'Édouard Glissant, philosophe et poète martiniquais qui a conceptualisé le « Tout-monde » comme « notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant³⁵ ». Pour Glissant, le monde contemporain se caractérise par la « Relation », c'est-à-dire l'interpénétration constante des cultures qui, loin de s'assimiler les unes aux autres, entrent en « créolisation », soit « la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments³⁶ » : un processus où « chaque composante persiste, même alors qu'elle change déjà³⁷ ».

Dans cette perspective, il est possible d'envisager le théâtre de Jean Bellorini comme l'instrument d'un « devenir-monde » : non pas la dissolution des identités linguistiques et culturelles dans un universel abstrait, mais leur mise en relation créatrice. Comme l'écrit Glissant, « tout être vient à la conscience du monde par son monde d'abord ; d'autant universel qu'il est particulier³⁸ ». C'est précisément ce que cherche Jean Bellorini : faire résonner la singularité de chaque langue (l'italien, le dari, le mandarin, le français) pour atteindre, par cette diversité même, à l'universel humain.

Cette approche fait écho au concept de « Théâtre-Monde » développé dans le champ des études théâtrales : un théâtre « perçu dans sa créolité et sa *créolisation* en puissance, reconnaissant la valeur de toutes ses composantes du dedans – celles de la création artistique – en constante relation entre elles et qui interagissent tout autant avec les éléments et les espaces du dehors – ceux de la culture –, dans le respect de la diversité, de la *diversalité* qui, selon Édouard Glissant, est l'universalité du divers, pour la participation et le devenir de chacun d'eux³⁹ ». Le théâtre devient alors ce lieu où s'expérimente concrètement la

³⁵ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 176.

³⁶ *Ibid.*, p. 37.

³⁷ *Ibid.*, p. 210.

³⁸ Édouard Glissant, *Soleil de la Conscience*, Paris, Le Seuil, 1956, p. 18.

³⁹ Yamna Abdelkader, Sandrine Bazile, Omar Fertat (dir.), *Pour un Théâtre-Monde – Plurilinguisme, interculturalité, transmission*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, p. 25

mondialité, où « la distance (l'en-aller) d'avec les figements bouleversants de l'Être⁴⁰ » permet l'émergence d'identités non figées, en perpétuel devenir.

Pour les enseignants, cette démarche ouvre des perspectives pédagogiques riches. Comment faire de la diversité linguistique dans les classes une ressource créative plutôt qu'un obstacle, s'appuyer sur le plurilinguisme pour enrichir l'apprentissage, valoriser la langue maternelle des élèves allophones comme une porte d'entrée vers l'universel ? Le travail de Jean Bellorini montre que le théâtre peut être ce lieu où apprendre à « écouter avec le coeur » – à découvrir que ce qui relie excède ce qui divise.

⁴⁰ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *op.cit.*, p. 25.

Entrées avec
les élèves

Entrées avec les élèves

Cette section propose trois entrées pratiques pour explorer avec les élèves les questions soulevées par le théâtre multilingue. Chaque proposition peut être adaptée selon le niveau des élèves, les disciplines enseignées, et le temps disponible. L'objectif est de faire du plurilinguisme une ressource créative plutôt qu'un obstacle, en s'appuyant sur une approche sensible qui privilégie l'expérience corporelle et vocale.

Ces exercices peuvent constituer des points d'entrée pour imaginer un projet partenarial avec un artiste, dans le cadre d'un projet d'éducation artistique et culturelle (EAC) soutenu par la DAAC/ADAGE.

1. Écouter avec le cœur : la musicalité des langues

● Objectifs pédagogiques

- Faire percevoir qu'une langue étrangère n'est pas d'abord un « code à déchiffrer » mais une matière sonore porteuse de sens
- Développer l'écoute sensible et la capacité à saisir du sens au-delà de la compréhension littérale
- Valoriser les langues maternelles des élèves comme ressources expressives

● Déroulement :

Phase 1 - Écoute sans comprendre (15-20 minutes)

☞ Proposer aux élèves l'écoute d'un extrait de spectacle en langue étrangère (par exemple, un passage du *Petit Prince* en mandarin, des *Messagères* en dari, ou d'*Il Tatufo* en italien). Ne pas distribuer les surtitres dans un premier temps.

☞ Consigne : « Fermez les yeux. Écoutez. Que percevez-vous dans les voix des comédiens ? Quelles émotions ? Quels rapports entre les personnages ? »

☞ Après l'écoute, recueillir les impressions : qu'ont-ils compris sans comprendre les mots ? Ont-ils perçu de la colère, de la tendresse, de l'urgence ? Comment le rythme, les silences, les intonations créent-ils du sens ?

Phase 2 - Comparaison avec le texte surtitre (10 minutes)

☞ Proposer une deuxième écoute, cette fois avec les surtitres ou une traduction écrite du passage.

☞ Réflexion :

- Vos premières impressions étaient-elles justes ?
- Qu'est-ce qui vous avait permis de comprendre sans les mots ?
- Qu'est-ce qui change quand on lit la traduction ? Perd-on quelque chose ? Gagne-t-on quelque chose ?

Phase 3 - Création collective : un « concert de langues » (20-30 minutes)

☞ Inviter les élèves à partager des mots, phrases ou comptines dans leurs langues maternelles (ou dans des langues qu'ils apprennent). Constituer ensemble un « répertoire multilingue » de la classe.

Créer ensuite une courte composition sonore collective : chacun dit sa phrase dans sa langue, en travaillant sur le rythme, l'intensité, les silences. L'objectif n'est pas que tout le monde comprenne tout, mais que naisse une polyphonie où chaque langue trouve sa place.

☞ Variante : faire dire le même texte court (une fable, un poème) dans plusieurs langues simultanément, en cherchant à créer une « harmonie » des voix.

● Impulsions, prolongements possibles

- En cours de **français** : étudier la traduction d'un même poème dans plusieurs langues, comparer les effets sonores
- En cours de **langues vivantes** : travailler la prosodie, l'accentuation, la musicalité propre à chaque langue
- Avec un **artiste** : inviter un comédien pour explorer le « théâtre des langues » avec la classe

2. Le corps et les gestes au-delà des mots

● Objectifs pédagogiques

- Comprendre que le théâtre transmet du sens par le corps, les gestes, l'espace
- Expérimenter comment un même texte peut être interprété différemment selon les cultures théâtrales
- Développer l'expression corporelle et la conscience de l'espace scénique

● Déroulement

Phase 1 - Le jeu silencieux (15 minutes)

☞ Choisir une courte scène dialoguée (par exemple, la rencontre entre le Petit Prince et le Renard, ou le dialogue entre Antigone et Ismène).

☞ Diviser la classe en petits groupes. Chaque groupe prépare une version « muette » de la scène : les élèves jouent sans paroles, uniquement avec les gestes, les regards, les déplacements dans l'espace.

☞ Après les présentations, analyser collectivement : qu'avez-vous compris de la relation entre les personnages ? Quels gestes, quelles postures, quelles distances ont créé du sens ?

Phase 2 - Le même texte, plusieurs langues corporelles (20 minutes)

☞ Proposer maintenant le texte de la scène dans sa version écrite. Demander aux groupes de rejouer la scène avec les mots, mais en adoptant mais en adoptant des **conventions de jeu** différentes :

- **Groupe 1** : jeu naturaliste – Proximité avec le réel quotidien, gestes mesurés, recherche de « vérité » psychologique...
- **Groupe 2** : jeu expressionniste – Amplification des émotions, gestes marqués, rythme saccadé ou ralenti...
- **Groupe 3** : jeu codifié – Gestes conventionnels et symboliques (inspirés par exemple des observations faites sur les captations de spectacles vus), stylisation des mouvements...

☞ Il s'agit d'explorer comment différentes traditions théâtrales construisent différemment le sens sur un plateau.

☞ Discussion : qu'est-ce qui change dans votre perception de la scène selon la convention choisie ? Comment ces choix de jeu affectent-ils la réception du texte ?

Phase 3 - Création d'un « vocabulaire gestuel » de classe (15 minutes)

☞ Inviter les élèves à partager des gestes expressifs de leurs cultures d'origine : comment dit-on bonjour, comment exprime-t-on la joie, la colère, l'accord, le refus ?

☞ Constituer ensemble un « lexique gestuel » multilingue et multiculturel de la classe, qui pourra être réinvesti dans d'autres créations théâtrales.

● Impulsions, prolongements possibles...

- En cours de **langues** : explorer les codes gestuels propres à chaque aire culturelle
- En cours d'**arts plastiques** : travailler sur le costume et l'espace scénique comme porteurs de sens
- Avec un **artiste** : monter une scène bilingue ou les élèves francophones et allophones jouent ensemble

3. Traduire pour le plateau : du texte à la scène

● Objectifs pédagogiques

- Comprendre que traduire pour le théâtre n'est pas seulement traduire des mots, mais des rythmes, des sonorités, des possibilités de jeu
- Réfléchir aux choix dramaturgiques : qu'est-ce qui doit être rendu, qu'est-ce qui peut être transformé ?
- Développer une approche collaborative et créative de la traduction

● Déroulement

Phase 1 - Comparaison de traductions (20 minutes)

☞ Choisir un court extrait d'une pièce classique (par exemple, la tirade de Tartuffe à Elmire dans *Le Tartuffe* III, 3). Proposer deux ou trois traductions différentes du même passage en langue étrangère (italien, anglais, espagnol...), ou comparer la version originale avec des adaptations contemporaines en français.

☞ Faire lire à voix haute les différentes versions. Demander aux élèves : quelle version vous semble la plus « jouable » ? Pourquoi ? Qu'est-ce qui fonctionne mieux au plateau : les rimes ? Le rythme ? La clarté du sens ?

☞ Analyser ensemble les choix des traducteurs : ont-ils privilégié la musicalité ? La fidélité au sens littéral ? Les possibilités de jeu comique ?

Phase 2 - Atelier de "traduction scénique" (30 minutes)

☞ Distribuer un court extrait d'un texte (par exemple, un passage du *Petit Prince* : « On ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux »).

☞ Diviser la classe en petits groupes. Chaque groupe doit « traduire » ce passage pour le plateau, mais pas nécessairement dans une autre langue. Les consignes peuvent varier :

- **Groupe 1** : traduire en une langue parlée par un élève de la classe
- **Groupe 2** : traduire uniquement par des gestes et des sons (sans mots)
- **Groupe 3** : traduire en une version contemporaine, avec des mots d'aujourd'hui
- **Groupe 4** : traduire en mêlant deux langues (créer une version bilingue)

Présentation des « traductions » devant la classe. Discussion collective : qu'est-ce qui a été conservé de l'original ? Qu'est-ce qui a été transformé ? Qu'est-ce qui fonctionne mieux au plateau ?

Phase 3 - Réflexion collective : qu'est-ce que traduire au théâtre ? (10 minutes)

☞ Synthèse collective autour de questions :

- Peut-on tout traduire ? Qu'est-ce qui résiste à la traduction ?
- Une traduction théâtrale doit-elle être « fidèle » ? Qu'est-ce que la fidélité au théâtre ?
- En quoi travailler sur la traduction nous aide-t-il à mieux comprendre notre propre langue ?

● Impulsions, prolongements possibles :

- En cours de **français** : étudier l'histoire des traductions d'une œuvre classique, analyser les partis pris
- En cours de **langues** : faire traduire et jouer une scène courte dans la langue étudiée
- Avec un **artiste** : créer une courte forme bilingue avec les élèves, mêlant plusieurs langues de la classe

☞ Pour aller plus loin : concevoir un projet EAC ???

Ces entrées peuvent servir de point de départ pour imaginer un projet d'éducation artistique et culturelle plus ambitieux, en partenariat avec un artiste. Un tel projet pourrait articuler :

- Une **préparation en classe** (exercices pratiques, découverte d'extraits de spectacles)
- Une **rencontre avec un artiste intervenant** (atelier de pratique théâtrale autour du plurilinguisme)
- Une **sortie au théâtre** (découverte d'un spectacle multilingue)
- Une **restitution créative** (création d'une forme courte bilingue ou multilingue avec les élèves)

Ce type de projet, qui valorise la diversité linguistique comme ressource créative et favorise l'inclusion de tous les élèves, peut faire l'objet d'une demande de financement dans le cadre de l'appel à projets de la DAAC sur la plateforme ADAGE.

portraits des artistes intervenant·es



I'm fine, m.e.s. Tatiana Frolova, théâtre des Célestins, saison 25-26

portraits des artistes intervenantes

Deux artistes nous accompagneront dans notre exploration pratique du théâtre multilingue : **Cécile Marroco** le 3 décembre 2025 (avec la présence de **Jean Bellorini** pour un échange de deux heures sur sa création du Petit Prince), et **Tatiana Frolova** le 21 janvier 2026. Toutes deux sont intimement liées au Théâtre National Populaire de Villeurbanne et portent dans leur parcours une attention particulière à la question des langues et des rencontres interculturelles au théâtre.

● Cécile Marroco

Après des études de lettres modernes et d'art du spectacle, Cécile Marroco entre au cours d'art dramatique Myriade dirigé par Georges Montillier. Elle intègre ensuite la 62e promotion de l'ENSATT et travaille avec Christian Schiaretti, Philippe Delaigue, Enzo Cormann, Christophe Perton, Sergei Golomazov et Nicolai Karpov.

À l'issue de sa formation, Christian Schiaretti l'invite à travailler au TNP sur « Les Langagières » avec Jean-Pierre Siméon. Elle part ensuite au Piccolo Teatro à Milan jouer dans *Les Bacchantes* d'Euripide en italien, sous la direction de Luca Ronconi. Cette expérience du jeu en langue étrangère marque profondément son parcours et nourrit sa compréhension des enjeux de la création multilingue.

À son retour, elle est dirigée par Jean-Marc Avocat dans *Phèdre* de Sénèque et *Madame de Sade* de Mishima.

Elle s'intéresse ensuite à la relation entre la musique jazz et le théâtre, et entame un travail avec des musiciens d'abord sur Aragon, Cocteau et Tzara en jazz, puis joue dans plusieurs spectacles mêlant musique noire américaine et théâtre. Elle écrit et interprète également son propre spectacle intitulé *Les figures se cueillent le matin*.

Parallèlement au théâtre, elle interprète quelques rôles pour le cinéma dans des longs métrages.

Aujourd'hui, elle travaille toujours en collaboration avec le TNP et jouera prochainement dans *Georges Dandin* de Molière sous la direction de Mohamed Brikat.

Son parcours, marqué par l'expérience du jeu en langue étrangère et par une exploration des formes hybrides (théâtre et musique), fait d'elle une intervenante particulièrement appropriée pour accompagner les enseignants dans leur réflexion sur les langages au théâtre.

● Tatiana Frolova

Née en 1961 à Komsomolsk-sur-Amour, dans l'Extrême-Orient russe, Tatiana Frolova est diplômée de l'Institut de la Culture de Khabarovsk (spécialité mise en scène). En 1985, à seulement 25 ans, elle crée le KnAM Théâtre, premier théâtre indépendant de l'Union soviétique dans sa ville natale. Pendant plus de trente-cinq ans, elle y fabrique avec très peu de moyens ses spectacles, dans un petit théâtre d'une trentaine de places.

Isolée à 8000 kilomètres et sept fuseaux horaires de Moscou, elle a déployé une exceptionnelle énergie pour faire vivre son théâtre et proposer aux habitants des œuvres contemporaines. Depuis une quinzaine d'années, elle s'est tournée vers le théâtre documentaire, base sur le recueil de témoignages de vie. Ses spectacles mêlent histoires personnelles et grande Histoire, notamment de la Russie dont elle dénonce les crimes : la guerre de Tchétchénie (*Une guerre personnelle*), la réécriture de l'Histoire (*Je suis*, consacre à la mémoire et l'oubli), le suicide (*Le songe de Sonia*), la terreur (*Je n'ai pas encore commencé à vivre*), l'absence d'avenir (*Ma petite Antarctique*) et du bonheur (*Le Bonheur*).

Depuis 2011, elle est accueillie sur chaque Edition du Festival Sens Interdits et aux Célestins, Théâtre de Lyon. Elle anime régulièrement des ateliers et masterclasses pour les amateurs et les étudiants en théâtre (Conservatoire National Supérieur d'Arts Dramatiques de Paris, ENSATT, CDN de Besançon, Théâtre de la Cite - Toulouse...).

En mars 2022, suite à l'invasion de l'Ukraine par la Russie, Tatiana Frolova quitte son pays avec son équipe et s'installe à Lyon. Elle ferme définitivement le petit théâtre dans lequel elle travaillait depuis 37 ans. La troupe en exil obtient le statut de réfugiés politiques pour dix ans. Comme elle le dit : « Une personne sans arme a peu d'outils pour résister à la guerre. Seulement le cœur et l'Énergie. Alors, c'est avec ces outils que nous résistons. »

Créations en exil depuis 2022

Fin 2022, elle collabore avec Jean Bellorini pour *Le Suicide, vaudeville soviétique* de Nicolai Erdman au TNP de Villeurbanne.

En octobre 2023, le KnAM Théâtre présente sa première création en exil, *Nous ne sommes plus...*, au Festival Sens Interdits aux Célestins. Le spectacle, d'une puissance bouleversante, raconte l'expérience du déracinement : comment partir définitivement en emportant juste une valise de 23 kilos ? Que garder de toute une vie ? À travers des objets, des souvenirs, des histoires de famille, la troupe déploie l'histoire d'un pays qui a décidé de dicter sa volonté au reste du monde.

En juin 2025, elle crée *Raconte-moi, raconte la ville...*, une performance mêlant témoignages d'habitants de la Métropole lyonnaise, images et sons de la ville, jeu et théâtre d'objets, présentée au TNG - Les Ateliers.

En octobre 2025, les Célestins présentent *I'm fine*, sa nouvelle création. Après avoir raconté comment ils ont fui la Russie, Tatiana Frolova et sa troupe disent leur ancrage sur une terre étrangère, la France. Ils interrogent les notions de foyer, de patrie et de refuge, et racontent comment, sur cette nouvelle terre, ils « réapprennent à marcher ». Le spectacle poursuit leur délicate étude du phénomène de la mémoire et déconstruit les mythes que les Européens entretiennent à propos des Russes, et vice-versa.

Tatiana Frolova et le KnAM Théâtre sont aujourd'hui artistes associés aux Célestins, Théâtre de Lyon. Sa pratique du théâtre documentaire, son expérience de l'exil et de la reconstruction dans une langue étrangère, et sa profonde réflexion sur ce qui se transmet au-delà des mots font d'elle une intervenante essentielle pour ce parcours de formation.

