

30 mai — 6 juin 2026

création novembre 2025

Le Petit Prince

d'après le roman d'**Antoine de Saint-Exupéry**

paru aux Éditions Gallimard

mise en scène et adaptation

Jean Bellorini

avec **Yang Hua Theatre**



Théâtre National Populaire
direction Jean Bellorini
04 78 03 30 00
tnp-villeurbanne.com

relations avec l'enseignement
secondaire et supérieur

Violaine Guillaumard • 04 78 03 30 11
v.guillaumard@tnp-villeurbanne.com

Claire Delory • 04 78 03 30 24
c.delory@tnp-villeurbanne.com

dossier réalisé par le professeur relais
de la DAAC de Lyon

Dominique Notargiacomo
d.notargiacomo@tnp-villeurbanne.com





**du 30 mai
au 6 juin 2026**

salle Roger-Planchon
durée estimée : 1 h 45

- conseillé à partir de 13 ans, classe de quatrième
- parcours suggérés :

CLASSIQUES REVISITÉS

THÉÂTRE ET RÉCIT

THÉÂTRE ET MUSIQUE

LANGAGES ET MONDES

Le Petit Prince

d'après le roman
d'**Antoine de Saint-Exupéry**
mise en scène et adaptation
Jean Bellorini
avec **Yang Hua Theatre**

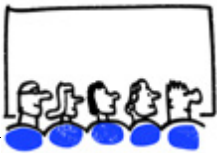
Ce que ça raconte

Perdu au milieu d'un désert après le crash de son avion, un aviateur français fait la rencontre d'un enfant chinois et pour se comprendre, ils commencent à dessiner. Ils partagent leur regard sur le monde, faisant apparaître dans l'infiniment petit l'émotion la plus grande. Un vieil acteur croise leur route, peut-être est-ce le poète Du Fu ? À travers la poésie, le dessin et la musique, les hommes semblent se reconnaître, fraternisent, composent ensemble une réalité possible.



Ce que ça questionne

- la possibilité de la rencontre au-delà de la langue et du commun entre la culture française et la culture chinoise
- l'idée d'un lien fondé sur la transmission unissant les hommes dans le temps et l'espace
- la forme spectaculaire, entre le théâtre, l'opéra et la comédie musicale



Ce qu'on voit

- un décor onirique, espace mental rêvé par l'aviateur où viennent se mêler toutes les rencontres qu'il aurait pu faire
- un travail sur la calligraphie des sous-titres pour en faire une partie intégrante de l'image en écho aux dessins originaux d'Antoine de Saint-Exupéry
- une distribution entre théâtre et musique, avec trois comédiens, un accordéoniste et trois chanteurs

Ce qui fait écho

- *Ombres de Chine*, André Markowicz, 2015

« Toutes les grandes personnes ont d'abord été des enfants. Mais peu d'entre elles s'en souviennent. »

Le Petit Prince, Antoine de Saint-Exupéry

Ce qu'on entend

- un spectacle musical et sensoriel, porté par une bande orchestrale dans laquelle chaque chanson est une rencontre
- des émotions universelles portées par la simplicité des mots et la luminosité des mélodies, pour porter la clairvoyance et la candeur du Petit Prince
- l'œuvre de Saint-Exupéry mêlée à la poésie Tang du VIII^{ème} siècle, trésor national de la culture chinoise

avec
François Deblock,
Xue Fei,
Li Yichen
 en alternance avec
Zhai Youchen,
Jin Zhenhe
 en alternance avec
Zhang Hao Tong
 chant
Zhong Lifeng,
Xiaoliu,
Fanqing
 clavier, accordéon
Chen Minhua
 direction artistique
Wang Keran
 collaboration artistique
Anaïs Martane
 mise en scène de reprise
Ray Zhang
 assistantat à la mise en scène
 et supervision de scène
Zhou Jingyi
 traduction
Ma Zhencheng
 conseiller en poésie
Dong Qiang
 scénographie
Jean Bellorini
 et **Li Geng**
 lumière
Jean Bellorini
 musique original
Clément Griffault,
Jean Bellorini,
Zhong Lifeng,
Xiaoliu,
Fanqing
 direction musicale
Clément Griffault
 et **Jean Bellorini**
 costumes
Fanny Brouste
 planification
Guo Wenpeng
 et **Kan Lingyun**
 supervision
Zhang Chaohui,
He Mi,
You Guoliang,
Wang Chunyang
 production
Anaïs Martane,
Lucas Li,
Wang Yi
 production exécutive
Isabella Qu

Spectacle en français et
 mandarin surtitré en français,
 créé le 15 novembre 2025 à
 Wuhan (Chine).



Perdu au milieu d'un champ de neige, à la suite
 d'une panne d'avion, un pilote français fait la
 rencontre d'un enfant chinois. Ne parlant pas la
 langue de l'autre, ils apprendront à se comprendre
 au-delà des mots. Ils croiseront un tout petit
 Prince, et un homme plus âgé qui leur dira des
 poèmes vieux de plus de mille ans. Ils partageront
 leur regard sur le monde, faisant apparaître dans

l'infiniment petit l'émotion la plus grande. À travers la poésie et
 grâce à la musique, ces êtres fraternisent et composent ensemble
 une réalité possible. Dans un univers onirique où les langues ne sont
 plus étrangères, la scène du théâtre devient le lieu de toutes les
 fantasmagories.

En 2024, Jean Bellorini créait *Les Misérables* en mandarin, une
 adaptation du roman de Victor Hugo. Il poursuit sa collaboration
 avec l'équipe de Yang Hua Theatre. Animé par le désir d'approfondir
 le lien et les échanges, il réunit des artistes de cultures différentes.
 Il imagine une forme musicale où le théâtre se mêle à la chanson.
 Sur des compositions originales interprétées par des chanteurs de
 la scène musicale indépendante chinoise, au piano, à la guitare et à
 l'accordéon, ces artistes s'emparent de l'histoire du Petit Prince pour
 la faire résonner au milieu des vociférations du monde d'aujourd'hui.

François Deblock, complice de toujours, Sémione inoubliable
 dans *Le Suicidé, vaudeville soviétique*, Rodrigue mémorable dans
Histoire d'un Cid, est du voyage pour ce spectacle créé en novembre
 dernier à Pékin.

Dans les aventures de cet enfant, ce petit prince,
 Saint-Exupéry voulait célébrer l'amour et l'amitié au moment où
 le monde s'écroulait dans une guerre mondiale. Dans ce conte
 philosophique, la lumière et la noirceur se côtoient et révèlent
 la complexité des relations humaines. Dans le monde chaotique
 d'aujourd'hui où les voix de la haine rendent bientôt inaudibles
 les paroles de paix et de fraternité, il est difficile de trouver de la
 place à l'espoir. Jean Bellorini nous propose de redécouvrir *Le Petit*
Prince, sous un autre jour : que cette célébration de l'amitié et de la
 solidarité soit une prière pour l'humanité.



Le théâtre est fait de ce qui nous relie

Il y a, dans la mémoire de Jean Bellorini, une scène primitive. Collégien, il assiste à des représentations de Marivaux, de Racine, et se dit « *en toute conscience et en toute bonne foi*¹ » qu'il ne comprend rien. Et pourtant, il reste. Il écoute. Il reçoit quelque chose que le cours de français ne lui donne pas : une manière de comprendre autrement, par le son, le souffle, le corps des acteurs avant même le sens des mots.

C'est de cette expérience fondatrice qu'est né, trente ans plus tard, *Le Petit Prince*, spectacle bilingue français-mandarin créé avec le Yang Hua Theatre, répété à Pékin et Wuhan à l'automne 2025, présenté au TNP du 30 mai au 6 juin 2026. Huit interprètes (comédiens français et chinois, chanteurs, musiciens) explorent ensemble un texte traduit dans plus de cinq cents langues, porté par la conviction que le théâtre est « fait de ce qui nous relie plutôt que de ce qui nous divise² ».

Pour construire ce *Petit Prince* franco-chinois, Jean Bellorini est parti d'une intuition : les poètes de la dynastie Tang, fonctionnaires voyageant de ville en ville pendant des années, consignait dans leurs vers ce qu'ils observent — la guerre, les paysages, les émotions intérieures suscitées par un coucher de soleil ou le reflet de la lune — lui semblaient « *exactement les mêmes* » que Saint-Exupéry : « *un aviateur qui traverse le monde et ne comprend pas comment il peut y avoir la guerre entre des hommes qui sont, partout, les mêmes*³ ». De cette résonance entre deux poétiques séparées par quinze siècles et deux continents est née la dramaturgie du spectacle : l'œuvre de Saint-Exupéry y dialogue avec des poèmes Tang, les lettres à son épouse Consuelo⁴ s'y mêlent aux fragments du *Petit Prince*, composant une partition où chaque langue révèle ce que l'autre ne peut dire seule.

Ce *Petit Prince*-là, donc, commence par une incompréhension. L'aviateur (français) tombe en panne dans un espace indéfini et rencontre un enfant chinois qui lui dit quelque chose qu'il ne comprend pas : « *Le principe de base est que l'aviateur, qui tombe en panne dans le désert dans le livre, arrive dans un espace indéfini et va rencontrer un petit enfant chinois qui va lui dire quelque chose qu'il ne va pas comprendre. La première phrase c'est ça, c'est "dessine-moi un mouton" en chinois et François [Deblock] qui joue l'aviateur. Et on part réellement de cette incompréhension de base. Et tout le spectacle nous amène à nous dire qu'en fait on se comprend bien autrement et bien au-delà des mots et qu'il faut s'approprier pour s'aimer, il faut se comprendre avant de se dire si on s'aime ou non, il faut se connaître pour aller plus loin dans les relations. Et après oui la relation étant poussée, on risque les larmes si on se quitte*⁵. »

Pour faire exister ce projet, le metteur en scène a dû apprendre à diriger à l'oreille, à « entendre d'abord sensiblement » des acteurs dont il ne parle pas la langue, à faire confiance à ce que le théâtre transmet avant et au-delà des mots : le rythme, le timbre, le regard, la situation... « *Le théâtre est lié à nos fantômes, à nos morts, toujours, et à notre enfance, notre candeur. Le Petit Prince fait le chemin du souvenir*⁷ ». Résonances, réminiscences, interrogeant la nature même de l'acte théâtral : « *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... 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*⁸ ».

C'est ce cheminement que les ressources pédagogiques proposées ici invitent à partager avec les élèves : créer les conditions d'une écoute, au-delà ou en-deçà de toute démarche explicative ; mettre les corps en jeu, faire l'expérience de ce qui se transmet quand les mots ne suffisent plus ou que le sens se dérobe. Entrer dans l'univers de Jean Bellorini par là où il a lui-même commencé : la sensation, avant le sens.

¹ Jean Bellorini, entretien mené lors de la journée « Vers un théâtre sans frontières », parcours de formation EAFC Mondes, langues et langages, TNP, 3 décembre 2025.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Voir *Antoine et Consuelo de Saint-Exupéry, Correspondance (1930-1944)*, Paris, Gallimard, 2021.

⁵ Jean Bellorini, *op. cit.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Jean Bellorini, *Journal de bord — Le Petit Prince, semaine 2, novembre 2025* (voir la « Ressource pour les enseignant·e·s n°2 », en fin de dossier).

⁸ *Ibid.*

1^{re} partie — Entrer par la pratique : Le langage théâtral au-delà des frontières

À l'intention de l'enseignante ou de l'enseignant :

Que se passe-t-il quand on assiste à un spectacle dont on ne comprend pas la langue ? Que transmet un acteur ou une actrice au-delà ou en-deçà des mots qu'il ou elle prononce ? Ces questions, que *Le Petit Prince* de Jean Bellorini pose avec une radicalité singulière, ne sont pas réservées aux spectateurs et spectatrices de théâtre bilingue : elles touchent à la nature même du langage théâtral.

« Une même phrase dite par trois acteurs différents produit trois sensations différentes.

Pourtant ce sont les mêmes mots dits dans le même ordre.

C'est bien qu'il y a autre chose qu'une parole compréhensible — et donc la langue par essence au théâtre est étrangère ».

Jean Bellorini, entretien « Vers un théâtre sans frontières », *op. cit.*

Cette intuition de Jean Bellorini rejoint une réflexion ancienne sur la spécificité du théâtre comme art : depuis Edward Gordon Craig affirmant que le théâtre ne se réduit ni au texte, ni au jeu, ni au décor, mais à leur action conjuguée, jusqu'à Lev Dodine dont les spectacles en russe faisaient pleurer et rire les publics étrangers « aux mêmes endroits », les praticiens du théâtre ont toujours su que quelque chose se transmet au plateau qui excède la compréhension linguistique. Les ressources théoriques rassemblées en annexe de ce dossier permettront à l'enseignant ou l'enseignante d'approfondir cette réflexion.

Les activités proposées ici visent à faire vivre cette réalité aux élèves avant qu'ils n'entrent dans la salle, à les placer dans une posture d'écoute sensible analogue à celle que Jean Bellorini lui-même adopte lorsqu'il dirige des acteurs dont il ne parle pas la langue. Elles sont organisées en deux temps.

→ Une **première série d'exercices** vise à mettre les élèves au diapason les uns des autres : développer l'écoute, la disponibilité, la circulation de l'énergie dans le groupe, conditions nécessaires à toute pratique théâtrale, et plus encore à l'expérience d'un spectacle où deux langues, deux cultures, deux esthétiques se rencontrent sur un même plateau.

→ Une **deuxième série** fait entrer les élèves dans la matière même du spectacle : l'attraction et la séparation comme moteurs dramatiques, l'expérience du surtitrage comme révélateur de ce qui se transmet au-delà des mots. Ces exercices s'appuient directement sur des gestes de création que Jean Bellorini a pratiqués en répétition avec ses interprètes.

1^{re} série d'exercices — S'échauffer, se mettre au diapason

Avant d'entrer dans la matière du spectacle, il s'agit de constituer un groupe : un collectif capable d'écouter, de recevoir, de répondre avec le corps avant les mots. Ces exercices d'échauffement ont une fonction que Cécile Marroco, comédienne et intervenante au TNP, décrit comme la mise en place du « la », comme en musique :

« Les petits exercices de mise en commun permettent de se mettre au diapason du travail commun. C'est notre "matelas commun". L'artiste est comme l'enfant, "il se constitue dans la répétition" comme le dit Maria Montessori : on a besoin d'un rituel pour s'accorder⁹ ».

Ils posent aussi, en acte, l'une des exigences fondamentales du théâtre et du spectacle que les élèves vont voir : l'écoute active qui engage le corps entier, abaisse le centre de gravité, libère le regard. C'est dans cet état de disponibilité que quelque chose peut se transmettre, entre deux acteurs sur un plateau, et entre le plateau et la salle.

⁹ Cécile Marroco, journée « Vers un théâtre sans frontières », parcours EAFC Mondes, langues et langages, TNP, 3 décembre 2025.

Les exercices peuvent être menés en salle de classe si un espace dégagé est possible, ou en salle de pratique. Il est conseillé à l'enseignant·e de les avoir pratiqués lui-même ou elle-même avant de les proposer aux élèves.

• Exercice 1 — Le passage d'énergie

→ **Objectif : créer un groupe, activer l'écoute et le rythme collectif.**

Déroulement

Les élèves se placent en cercle, pieds à largeur d'épaules, genoux légèrement déverrouillés en « position neutre » : ni figée, ni relâchée, simplement disponible. Un ou une élève frappe dans ses mains en direction de son voisin ou sa voisine, qui reçoit l'impulsion et la transmet à son tour dans le même sens. L'énergie fait ainsi le tour du cercle.

La consigne

Regarder la personne à qui on passe, et recevoir avant de transmettre. Une fois le premier tour accompli, on inverse le sens. Puis on ouvre : l'énergie peut être adressée à n'importe qui dans le cercle. Il faut alors que le regard précède le geste, que l'intention soit claire avant que les mains ne claquent.

Points de vigilance

Le rythme n'est pas une course : ce qui compte, c'est la qualité du passage, pas la vitesse. Dès que le regard disparaît, l'exercice se vide. On veille, collectivement, à ne pas laisser retomber l'étincelle qu'on a allumée. C'est une première entrée dans la question de la transmission : qu'est-ce qui passe d'un corps à l'autre, et comment ?

• Exercice 2 — Le crocodile (proposé par Cécile Marroco)

→ **Objectif : faire précéder l'intention à la parole ; expérimenter la transmission d'une émotion par-delà les mots.**

Déroulement

Les élèves se placent en cercle. Chacun tient entre ses mains en coupelle un bébé crocodile imaginaire. La règle : on passe le crocodile en disant « Tiens, un crocodile » avec une émotion choisie librement (tendresse, dégoût, terreur, joie, indifférence...) et dans la langue ou avec l'accent que l'on veut ; on reçoit le crocodile de son voisin en disant « Oh, un crocodile ! » avec la même intention, la même langue, le même accent, puis on le passe à son tour au suivant en disant « Tiens, un crocodile » à sa manière (on peut changer l'intention, la langue, l'accent...). Et ainsi de suite...

La contrainte essentielle

On ne regarde pas le crocodile sans regarder d'abord la personne qui le tend. Et on ne dit rien avant d'avoir joué. Il s'agit de réinvestir le travail sur l'énergie et le regard initiés lors de l'exercice précédent.

Le piège à déjouer

Comme le formule Cécile Marroco, « dès que l'on se met à parler, on se déconnecte de l'émotion. L'intention précède la parole. D'abord je joue, puis après seulement la voix sort ». Ici, l'intention prime sur le texte.

Ce que l'exercice révèle

L'émotion se transmet. Quand la personne qui reçoit reprend l'émotion du précédent avant de proposer la sienne, quelque chose circule dans le cercle qui n'est pas du langage verbal. C'est exactement ce qui se joue dans le spectacle bilingue : entre des acteurs qui ne parlent pas la même langue, c'est l'intention, le corps, l'émotion qui font le lien.

Variante multilingue

Encourager les élèves à dire la phrase dans leur langue maternelle, ou dans toute langue qu'ils connaissent, y compris une langue inventée. La compréhension des mots devient alors secondaire : seule l'intention compte.

• Exercice 3 — Le taxi des émotions

→ **Objectif : expérimenter la contamination émotionnelle et la situation comme langage commun.**

Déroulement

On installe quatre chaises au plateau disposées comme dans une voiture : deux devant, deux derrière. La structure suffit : tout le monde comprend que c'est un taxi. Le chauffeur arrive avec une émotion, sans un mot. Il se met à conduire. Le premier client monte avec une émotion différente, qui commence à contaminer le chauffeur. Le deuxième client en apporte une autre. Puis le troisième. Une fois le taxi plein, on laisse monter l'émotion collective jusqu'à son point de tension. Puis les clients descendent dans l'ordre inverse : le taxi retrouve progressivement l'émotion de départ.

La consigne

Il est interdit de parler, dans quelque langue que ce soit !

Ce que l'exercice révèle

On communique sans mots, mais on communique beaucoup ! Le corps, le regard, le rythme des gestes font tout. C'est la démonstration en acte de ce que dit Jean Bellorini : « on ne se comprend même pas à 30 % de ce qu'on a à dire » par les mots seuls. Le reste passe ailleurs.

Temps d'échange suggéré

À l'issue de l'exercice : qu'avez-vous compris des émotions des autres ? Qu'est-ce qui vous a permis de comprendre ? Que s'est-il passé quand une émotion très forte est entrée dans le taxi ? Le principe de contagion de l'émotion, au-delà des mots, est ainsi mis en relief.

2° série d'exercices — Entrer dans la matière du spectacle

Ces deux exercices sont d'une nature différente des précédents : ils ne préparent pas les corps à jouer ensemble, ils font entrer les élèves dans les questions mêmes que pose *Le Petit Prince* de Jean Bellorini. Peut-on être touché par ce qu'on ne comprend pas ? Qu'est-ce qui se transmet quand les mots manquent, ou quand on ne les comprend pas ? Comment deux êtres que tout sépare — la langue, la culture, l'âge — peuvent-ils s'approcher ?

Le premier exercice s'appuie sur un geste de création réel : Jean Bellorini a débuté le travail au plateau avec ses interprètes français et chinois à partir de la chanson de Jacques Brel, « Ne me quitte pas ». Le second fait vivre aux élèves l'expérience du surtitrage, que Jean Bellorini décrit comme le cœur même de son travail : comprendre « avec la tête et avec le cœur » à égalité, lire et écouter en même temps, laisser le corps des acteurs parler avant les mots.

Ces deux exercices peuvent être menés dans la continuité ou lors de deux séances distinctes. Chacun peut donner lieu à un temps d'échange collectif, moins une analyse qu'un partage d'expériences sensibles, à la manière dont on discute après avoir vu un spectacle.

• Exercice 4 — « Ne me quitte pas »

→ **Objectif : incarner la tension entre attraction et séparation qui structure le spectacle ; entrer dans la logique de l'approvisionnement.**

Déroulement

Les élèves marchent dans l'espace. On diffuse « Ne me quitte pas ». On annonce que chaque élève doit choisir une ou un partenaire sans dire de qui il s'agit. La consigne : laisser la musique et le texte de la chanson guider un jeu d'attraction et de séparation : l'un attire, l'autre résiste ; l'un s'éloigne, l'autre suit ; les rôles s'inversent, se brouillent. Pas de texte à dire, pas d'histoire à raconter : seulement des corps qui répondent à la musique et à la présence de l'autre. On peut conduire l'exercice en deux temps : une première écoute où les élèves se déplacent librement dans l'espace sans consigne de partenaire ; une deuxième où le travail se précise, avec la question : à quel moment l'attraction l'emporte sur la résistance ? À quel moment ça bascule ? On peut aussi, en fonction du mouvement, de l'inspiration, donner des consignes pour que des petits chœurs se forment, jouer sur les polarités entre un groupe et des individualités...

Variantes

On peut compléter l'exercice en distribuant, à certaines individualités, des textes tirés du *Petit Prince* (par exemple, à partir des extraits présent dans la « Ressource pour l'enseignante/enseignant » n°1) : la marche continue, et au signal de l'enseignant, tout se fige, l'élève profère son texte. Puis on redémarre... Là aussi, la créativité et l'improvisation sont de mise : on peut distribuer des textes différents à des individualités ou à des chœurs qui se répondent. Il est également possible, en amont de l'exercice, de faire écrire à chaque élève son prénom sur un petit papier. L'enseignante ou l'enseignant les récupère, les place dans un sac, et les fait tirer au sort. On demande aux élèves de garder pour eux secret ce prénom ; et lorsqu'ils et elles sont en marche, au début de l'exercice, le partenaire qui les attire est celui ou celle dont ils ont tiré le prénom.

Mise en perspective

À l'issue de l'exercice, l'enseignante ou l'enseignant peut évoquer la fin du *Petit Prince* : la scène de la séparation, la disparition du Prince, les larmes de l'aviateur, et poser la question : peut-on aimer sans partager la même langue, pleurer quelqu'un qu'on n'a jamais tout à fait compris ? Comme le dit Jean Bellorini, « il faut s'approprier pour s'aimer, il faut se comprendre avant de se dire si on s'aime ou non, il faut se connaître pour aller plus loin dans les relations — et après oui, la relation étant poussée, on risque les larmes si on se quitte¹⁰ ».

• Exercice 5 — Comprendre au-delà des mots : l'expérience du surtitrage

→ **Objectif : faire l'expérience concrète de ce qui se transmet au théâtre indépendamment de la compréhension linguistique.**

Matériel nécessaire

L'extrait vidéo des *Misérables* de Jean Bellorini, de « La petite toute seule » jusqu'à « Accomplissement de la promesse faite à la morte » (la scène où Jean Valjean va chercher Cosette dans la forêt), joué en mandarin par la troupe du Yang Hua Theatre. L'extrait dure environ 10 minutes. Les élèves regardent l'extrait sans aucune aide à la compréhension.

Consigne

Observer, éventuellement noter ce qu'on comprend. Immédiatement après, on demande de restituer à l'oral ou par écrit, de la façon la plus objective possible, ce qui s'est passé, dans quel lieu, entre quels personnages (une petite fille, un monsieur plus âgé, un couple). Tel ou tel passage peut être éventuellement repassé ; ou l'on peut également interrompre l'extrait en fonction des événements ou des lieux traversés, au rythme des changements de lumière.

Les questions à explorer collectivement

Qui sont les personnages ? Quel sont les lieux traversés ? Quelle est la situation ? Quelles émotions avez-vous perçues ? Que se passe-t-il, au début (Jean Valjean va chercher Cosette dans la forêt), au milieu (négociation avec les Thénardier), à la fin (Jean Valjean part avec Cosette) ? Sur quoi vous êtes-vous appuyés pour les identifier ? Qu'est-ce que les corps, les regards, les voix, la musique vous ont dit que les mots n'ont pas dit ?

Prolongement

Il est possible de distribuer aux élèves le texte traduit de la pièce, de le lire avec eux, de mesurer les écarts entre la situation imaginée sans le texte et celle que portent les mots.

Bilan

Cet exercice produit un étonnement : les élèves ont compris bien plus qu'ils ne le croyaient, autant par les sens que par l'intellect, par la situation, le rythme, les intonations, les intentions, les relations entre les personnages, la musique. Jean Bellorini décrit ce phénomène dans son Journal de bord n°2 (voir la « Ressource pour l'enseignante/enseignant » n°2) : « 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 ». On peut ensuite évoquer le fait que le spectacle est lui-même partiellement en mandarin surtitré, et inviter les élèves à appréhender le spectacle autant avec le cœur qu'avec la tête, à faire confiance à leurs perceptions, à leur ressenti...

L'ensemble de ces exercices peut être associé à un travail sur les Journaux de création du spectacle (voir la « Ressource pour l'enseignante/enseignant » n°2, dont la présentation propose des idées de mise en œuvre).

¹⁰ Jean Bellorini, entretien mené lors de la journée « Vers un théâtre sans frontières », *op. cit.*



24 - IL FAUT DU VIN AUX HOMMES ET DE L'EAU AUX CHEVAUX

LI JING et MENG MENG Dans la soirée de Noël 1823, plusieurs hommes, rouliers et colporteurs, étaient attablés et buvaient autour de quatre ou cinq chandelles, dans la salle basse de l'auberge Thénardier.

LI JING Tout à coup, un des marchands colporteurs logés dans l'auberge entra et dit d'une voix dure :

– On n'a pas donné à boire à mon cheval!

MENG MENG – Au fait, c'est juste, dit la Thénardier, si cette bête n'a pas bu, il faut qu'elle boive. Eh bien! Où est donc cette autre? Vas-tu venir?

LI JING Cosette sortit de l'espèce de trou où elle s'était cachée.

LI JING et MENG MENG – Mademoiselle Chien-faute-de-nom, va porter à boire à ce cheval.

MENG MENG – Mais, madame, dit Cosette faiblement, c'est qu'il n'y a pas d'eau.

LI JING et MENG MENG La Thénardier ouvrit toute grande la porte de la rue:

– Eh bien, va en chercher!

25 - LA PETITE TOUTE SEULE

COCO Cosette s'enfuit en portant son seau, et faisant les plus grands pas qu'elle pouvait. Tout en courant, elle avait envie de pleurer. Le frémissement nocturne de la forêt l'enveloppait tout entière. Elle ne pensait plus, elle ne voyait plus.

L'immense nuit faisait face à ce petit être. D'un côté, toute l'ombre ; de l'autre, un atome. Il n'y avait que sept ou huit minutes de la lisière du bois à la source.

Cosette connaissait le chemin pour l'avoir fait plusieurs fois le jour. Chose étrange! Elle ne se perdit pas. Un reste d'instinct la conduisait vaguement. Elle ne jetait cependant les yeux ni à droite ni à gauche, de crainte de voir des choses dans les branches et dans les broussailles. Elle arriva ainsi à la source. Cosette ne prit pas le temps de respirer. Il faisait très-noir, mais elle avait l'habitude de venir à cette fontaine. Elle chercha de la main gauche dans l'obscurité un jeune chêne incliné sur la source qui lui servait ordinairement de point d'appui, rencontra une branche, s'y suspendit, se pencha et plongea le seau dans l'eau. Elle était dans un moment si violent que ses forces étaient triplées. Elle retira le seau presque plein et le posa sur l'herbe. Elle saisit l'anse dans ses mains. Elle eut de la peine à soulever le seau. Elle fit ainsi une dizaine de pas, puis elle sentit tout à coup que le seau ne pesait plus rien, elle vit une main qui lui parut énorme, elle leva la tête. C'était un homme qui était arrivé derrière elle et qu'elle n'avait pas entendu venir.

26 - DANS L'OMBRE AVEC L'INCONNU

LIU YE – Mon enfant, c'est bien lourd pour vous ce que vous portez là.

ENFANT – Oui, monsieur.

LIU YE – Petite, quel âge as-tu?

ENFANT – Huit ans, monsieur.

LIU YE – Et viens-tu de loin comme cela?

ENFANT – De la source qui est dans le bois.

LIU YE – Et est-ce loin où tu vas?

ENFANT – A un bon quart d'heure d'ici.

LIU YE – Tu n'as donc pas de mère?

ENFANT Je ne crois pas. Je crois que n'en ai jamais eu.

LIU YE – Comment t'appelles-tu?

ENFANT – Cosette.

LIU YE – Petite, où demeures-tu?

ENFANT – A Montfermeil, si vous connaissez.

LIU YE – C'est là que nous allons ?

ENFANT – Oui, monsieur.

LIU YE – Qui est-ce donc qui t'a envoyé à cette heure chercher de l'eau dans le bois?

ENFANT – C'est madame Thénardier.

LIU YE – Qu'est-ce qu'elle fait, ta madame Thénardier?

ENFANT – C'est ma bourgeoise. Elle tient l'auberge.

LIU YE – L'auberge? Eh bien, je vais aller y loger cette nuit. Conduis-moi.
L'homme marchait assez vite. Cosette le suivait sans peine. Elle ne sentait plus la fatigue.
– Est-ce qu'il n'y pas de servante chez madame Thénardier?

ENFANT – Non, monsieur.

LIU YE – Est-ce que tu es seule?

ENFANT – Oui, monsieur. C'est-à-dire, il y a deux petites filles.

LIU YE – Quelles petites filles?

ENFANT – Ponine et Zelma.

LIU YE – Qu'est-ce que c'est que Ponine et Zelma?

ENFANT – Ce sont les demoiselles de madame Thénardier, comme qui dirait ses filles.

LIU YE – Et que font-elles, celles-là?

ENFANT – Oh! dit l'enfant, elles ont de belles poupées, des choses où il y a de l'or, tout plein d'affaires. Elles jouent, elles s'amusent.

LIU YE – Toute la journée?

ENFANT – Oui, monsieur.

LIU YE – Et toi?

ENFANT – Moi, je travaille.

LIU YE – Toute la journée?

L'enfant leva ses grands yeux où il y avait une larme, qu'on ne voyait pas à cause de la nuit, et répondit doucement:

ENFANT – Oui, monsieur.

LIU YE Comme ils approchaient de l'auberge, Cosette lui toucha le bras timidement:

ENFANT – Monsieur?

LIU YE – Quoi, mon enfant?

ENFANT – Nous voilà tout près de la maison.

LIU YE – Eh bien?

ENFANT – Voulez-vous me laisser reprendre le seau?

LIU YE – Pourquoi?

ENFANT – C'est que si madame voit qu'on me l'a porté, elle me battra.

LIU YE L'homme lui remit le seau. Un instant après, ils étaient à la porte de la gargote.

27 - DÉSAGRÉMENT DE RECEVOIR CHEZ SOI UN PAUVRE QUI PEUT-ÊTRE RICHE

LI JING et MENG MENG – Ah! C'est toi, petite gueuse! Dieu merci, tu y as mis le temps! Elle se sera amusée, la drôlesse.

ENFANT – Madame, voilà un monsieur qui vient loger.

MENG MENG – Dit Cosette toute tremblante.

- Ah ça, brave homme, je suis bien fâchée, mais c'est que je n'ai plus de place.

LIU YE – Mettez-moi où vous voudrez, au grenier, à l'écurie. Je payerai comme si j'avais une chambre.

LI JING et MENG MENG

– Quarante sous.

LIU YE – Quarante sous. Soit.

LI JING et MENG MENG – Quarante sous! C'est quarante sous pour lui. Je ne loge pas des pauvres à moins.

LI JING et MENG MENG Cosette rentra dans ce que la Thénardier appelait "sa niche" et son grand œil, fixé sur le voyageur inconnu, commença à prendre une expression qu'il n'avait jamais eue.

MENG MENG Cependant une porte s'était ouverte et Eponine et Azelma étaient entrées. Elles vinrent s'asseoir au coin du feu. Elles avaient une poupée qu'elles tournaient et retournaient sur leurs genoux avec toutes sortes de gazouillements joyeux.

LI JING De temps en temps, Cosette levait les yeux de son tricot, et les regardait jouer d'un air lugubre.

MENG MENG Tout à coup, la Thénardier qui continuait d'aller et venir dans la salle, s'aperçut que Cosette avait des distractions et qu'au lieu de travailler, elle s'occupait des petites qui jouaient.

– Ah! Je t'y prends! C'est comme cela que tu travailles! Je vais te faire travailler à coups de martinet, moi!

LIU YE – Madame, bah, laissez-la jouer!

MENG MENG – Il faut qu'elle travaille, puisqu'elle mange. Je ne la nourris pas à rien faire.

LIU YE – Qu'est-ce qu'elle fait donc?

MENG MENG – Des bas, s'il vous plaît. Des bas pour mes petites filles qui n'en ont pas, autant dire, et qui vont tout à l'heure pieds nus.

LIU YE – J'achète cette paire de bas, je la paye. Maintenant ton travail est à moi. Joue, mon enfant.

ENFANT – Madame, est-ce que c'est vrai? Est-ce que je peux jouer?

MENG MENG et LI JING – Joue!

ENFANT – Merci madame.

LI JING et MENG MENG L'étranger alla droit à la porte de la rue, l'ouvrit et sortit. Dès qu'il fut sorti, la Thénardier profita de son absence pour allonger sous la table à Cosette un grand coup de pied qui fit pousser à l'enfant les hauts cris. La porte se rouvrit, l'homme reparut.

LIU YE – Tiens, c'est pour toi.

28 - THÉNARDIER À LA MANOEUVRE

LI JING Ici, la face du Thénardier apparut et offrit cette ride expressive qui accentue la figure humaine chaque fois que l'instinct dominant y apparaît avec toute sa puissance bestiale. Il s'approcha de sa femme :

– Cette machine coûte au moins trente francs. Pas de bêtises. A plat ventre devant l'homme.

LI JING et MENG MENG – Eh bien, Cosette, dit la Thénardier d'une voix qui voulait être douce et qui était toute composée de ce miel aigre des méchantes femmes, est-ce que tu ne prends pas ta poupée?

LUI YE – Madame, reprit l'homme, faites-vous de bonnes affaires dans ce Montfermeil?

LI JING et MENG MENG – Oh, monsieur! Les temps sont bien durs et puis nous avons si peu de bourgeois dans nos endroits. C'est tout petit monde, voyez-vous. Si nous n'avions pas par-ci par-là des voyageurs généreux et riches comme monsieur! Nous avons tant de charges. Tenez, cette petite nous coûte les yeux de la tête.

LIU YE – Quelle petite?

LI JING et MENG MENG – Eh bien, la petite, vous savez, Cosette, l'alouette comme on dit dans le pays.

LIU YE – Ah! Et si l'on vous en débarrassait ?

LI JING et MENG MENG – De qui? De la Cosette?

LIU YE – Oui.

LI JING et MENG MENG – Ah, monsieur! Mon bon monsieur! Prenez-la, gardez-la, emmenez-la, emportez-la, sucrez-la, truffez-la, buvez-la, mangez-la et soyez béni de la bonne Sainte Vierge et de tous les saints du paradis !

LI JING En ce moment, le mari Thénardier s'avança au milieu de la salle.

LI JING et MENG MENG – Monsieur, c'est que je l'adore, moi, cette enfant. J'ai vu ça tout petit, je l'aime, cette petite. Je ne voudrais pas la perdre de vue, je voudrais savoir chez qui elle est, pour l'aller voir de temps en temps.

LI JING – Qu'elle sache que son bon père nourricier est là, qu'il veille sur elle. Enfin, il y a des choses qui ne sont pas possibles. Je ne sais seulement pas votre nom. Vous l'emmèneriez, je dirais :

LI JING et MENG MENG – Eh bien, l'alouette, où donc a-t-elle passé?

LIU YE – Monsieur, si j'emmène Cosette, je l'emmènerai, voilà tout. Vous ne saurez pas mon nom, vous ne saurez pas ma demeure, vous ne saurez pas où elle sera et mon intention est qu'elle ne vous revoie de sa vie. Je casse le fil qu'elle a au pied et elle s'en va, cela vous convient-t-il, oui ou non?

LI JING – Monsieur, il me faut quinze cent francs.

LIU YE – L'étranger prit dans sa poche de côté un vieux portefeuille en cuir noir, l'ouvrit et en tira trois billets de banque qu'il posa sur la table. Puis, il appuya son large pouce sur ces billets et dit au gargon :

– Faites venir Cosette.

29 - ACCOMPLISSEMENT DE LA PROMESSE FAITE À LA MORTE

Un instant après, Cosette entra dans la salle basse.

L'étranger prit le paquet qu'il avait apporté et le dénoua. Ce paquet contenait une petite robe de laine, un jupon, un fichu, des bas de laine, des souliers, un vêtement complet pour une fille de sept ans. Tout cela était noir.

– Mon enfant, dit-il, prends ceci et va t'habiller bien vite.

Le jour paraissait lorsque ceux des habitants de Montfermeil qui commençaient à ouvrir leurs portes, virent passer dans la rue de Paris, un bonhomme pauvrement vêtu, tenant à la main une petite fille tout en deuil qui portait une poupée rose dans ses bras.

Le soir même du jour où Jean Valjean avait tiré Cosette des griffes des Thénardier, il rentra dans Paris. Il y rentra à la nuit tombante, avec l'enfant, par la barrière de Monceaux. Là, il monta dans un cabriolet qui le conduisit à l'esplanade de l'Observatoire. Il y descendit, paya le cocher, prit Cosette par la main, et tous deux, dans la nuit noire, par les rues désertes qui avoisinent l'Ourcine et la Glacière, se dirigèrent vers le boulevard de l'Hôpital.

La journée avait été étrange et remplie d'émotions pour Cosette. On avait mangé derrière des haies du pain et du fromage achetés dans des gargotes isolées, on avait souvent changé de voiture, on avait fait des bouts de chemin à pied. Elle ne se plaignait pas mais elle était fatiguée et Jean Valjean s'en aperçut à sa main qu'elle tirait davantage en marchant. Il la prit sur son dos. Cosette posa sa tête sur l'épaule de Jean Valjean et s'y endormit.

LI JING et MENG MENG – Monsieur, c'est que je l'adore, moi, cette enfant. J'ai vu ça tout petit, je l'aime, cette petite. Je ne voudrais pas la perdre de vue, je voudrais savoir chez qui elle est, pour l'aller voir de temps en temps.

LI JING – Qu'elle sache que son bon père nourricier est là, qu'il veille sur elle. Enfin, il y a des choses qui ne sont pas possibles. Je ne sais seulement pas votre nom. Vous l'emmèneriez, je dirais :

LI JING et MENG MENG – Eh bien, l'alouette, où donc a-t-elle passé?

LIU YE – Monsieur, si j'emmène Cosette, je l'emmènerai, voilà tout. Vous ne saurez pas mon nom, vous ne saurez pas ma demeure, vous ne saurez pas où elle sera et mon intention est qu'elle ne vous revoie de sa vie. Je casse le fil qu'elle a au pied et elle s'en va, cela vous convient-t-il, oui ou non?

LI JING – Monsieur, il me faut quinze cent francs.

LIU YE – L'étranger prit dans sa poche de côté un vieux portefeuille en cuir noir, l'ouvrit et en tira trois billets de banque qu'il posa sur la table. Puis, il appuya son large pouce sur ces billets et dit au gargonier :

– Faites venir Cosette.

29 - ACCOMPLISSEMENT DE LA PROMESSE FAITE À LA MORTE

Un instant après, Cosette entra dans la salle basse.

L'étranger prit le paquet qu'il avait apporté et le dénoua. Ce paquet contenait une petite robe de laine, un jupon, un fichu, des bas de laine, des souliers, un vêtement complet pour une fille de sept ans. Tout cela était noir.

– Mon enfant, dit-il, prends ceci et va t'habiller bien vite.

Le jour paraissait lorsque ceux des habitants de Montfermeil qui commençaient à ouvrir leurs portes, virent passer dans la rue de Paris, un bonhomme pauvrement vêtu, tenant à la main une petite fille tout en deuil qui portait une poupée rose dans ses bras.

Le soir même du jour où Jean Valjean avait tiré Cosette des griffes des Thénardier, il rentra dans Paris. Il y rentra à la nuit tombante, avec l'enfant, par la barrière de Monceaux. Là, il monta dans un cabriolet qui le conduisit à l'esplanade de l'Observatoire. Il y descendit, paya le cocher, prit Cosette par la main, et tous deux, dans la nuit noire, par les rues désertes qui avoisinent l'Ourcine et la Glacière, se dirigèrent vers le boulevard de l'Hôpital.

La journée avait été étrange et remplie d'émotions pour Cosette. On avait mangé derrière des haies du pain et du fromage achetés dans des gargotes isolées, on avait souvent changé de voiture, on avait fait des bouts de chemin à pied. Elle ne se plaignait pas mais elle était fatiguée et Jean Valjean s'en aperçut à sa main qu'elle tirait davantage en marchant. Il la prit sur son dos. Cosette posa sa tête sur l'épaule de Jean Valjean et s'y endormit.

Ressource n°1 — *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry : repères et extraits

Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944)

Écrivain et aviateur français, Saint-Exupéry est l'auteur d'une œuvre où l'aventure du ciel et la méditation sur la condition humaine sont indissociables. Pilote de ligne puis pilote de guerre, il traverse l'Atlantique, survole le Sahara, s'écrase dans le désert libyen. Ces expériences nourrissent directement son écriture : *Courrier Sud* (1929), *Vol de nuit* (1931), *Terre des hommes* (1939) sont autant de récits où l'homme face aux éléments découvre ce qui est essentiel. *Le Petit Prince* est écrit en 1942, à New York, où Saint-Exupéry vit en exil. La France est occupée. Il écrit en français loin de la France, dessine lui-même les aquarelles du livre, et dédie l'ouvrage à son ami Léon Werth « quand il était petit garçon ». Il disparaît en mission de reconnaissance le 31 juillet 1944, au-dessus de la Méditerranée. On ne retrouvera jamais son corps. Ce destin d'homme qui voyage, qui regarde le monde depuis le ciel et ne comprend pas comment les hommes peuvent se faire la guerre, alors qu'ils sont « les mêmes en fait partout », est ce qui a conduit Jean Bellorini à voir en Saint-Exupéry un miroir des poètes Tang. *Le Petit Prince* a été traduit dans plusieurs centaines de langues et dialectes.



→ Extrait 1 — La rencontre (chapitre II)

La phrase fondatrice du spectacle, « dessine-moi un mouton », est prononcée en mandarin par le Petit Prince, que l'aviateur ne comprend pas. C'est le point de départ de tout.

« Alors vous imaginez ma surprise, au lever du jour, quand une drôle de petite voix m'a réveillé.

Elle disait : ...

— S'il vous plaît... dessine-moi un mouton !

— Hein !

— Dessine-moi un mouton !

J'ai sauté sur mes pieds comme si j'avais été frappé par la foudre.

J'ai bien frotté mes yeux.

J'ai bien regardé.

Et j'ai vu un petit bonhomme tout à fait extraordinaire qui me considérait gravement »

→ Extrait 2 — L'apprivoisement (chapitre XXI)

La scène du renard pose la question de ce qui se crée entre deux êtres qui ne se connaissent pas.

Le Petit Prince demande...

« Qu'est-ce que signifie "apprivoiser" ?

— C'est une chose trop oubliée, dit le renard. Ça signifie "créer des liens..."

— Créer des liens ?

— Bien sûr, dit le renard. Tu n'es encore pour moi qu'un petit garçon tout semblable à cent mille petits garçons. Et je n'ai pas besoin de toi. Et tu n'as pas besoin de moi non plus.

Je ne suis pour toi qu'un renard semblable à cent mille renards.

Mais, si tu m'apprivoises, nous aurons besoin l'un de l'autre.

Tu seras pour moi unique au monde. Je serai pour toi unique au monde... [...]

Tu t'assoiras d'abord un peu loin de moi, comme ça, dans l'herbe.

Je te regarderai du coin de l'œil et tu ne diras rien.

Le langage est source de malentendus.

Mais, chaque jour, tu pourras t'asseoir un peu plus près... »

→ Extrait 3 — La séparation (chapitre XXI)

Que risque celui qui s'est laissé apprivoiser ?

« Ainsi le Petit Prince apprivoisa le renard. Et quand l'heure du départ fut proche :

— Ah ! dit le renard... Je pleurerai.

— C'est ta faute, dit le petit prince, je ne te souhaitais point de mal, mais tu as voulu que je t'apprivoise...

— Bien sûr, dit le renard.

— Mais tu vas pleurer ! dit le Petit Prince.

— Bien sûr, dit le renard.

— Alors tu n'y gagnes rien !

— J'y gagne, dit le renard, à cause de la couleur du blé¹¹. [...]

— Adieu, dit-il...

— Adieu, dit le renard. Voici mon secret.

Il est très simple : on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux »

¹¹ Le renard a expliqué plus tôt que le blé lui est inutile, parce qu'il n'en mange pas et que les champs de blé ne lui rappellent rien. Mais le Petit Prince a des cheveux couleur d'or : une fois apprivoisé, le blé doré lui fera penser à lui. Avoir été apprivoisé, c'est avoir gagné cela : que le monde ordinaire soit désormais habité par quelqu'un.

Ressource n°2 — Journal de création de Jean Bellorini, automne 2025

Entre octobre et novembre 2025, pendant les semaines de répétitions à Pékin et Wuhan, le TNP a tenu un journal de bord de la création du *Petit Prince*. Quatre carnets photographiques composent ensemble un document rare, trace d'un processus en train de se faire, avec ses incertitudes, ses découvertes, ses revirements. Ces carnets peuvent être utilisés à plusieurs moments de la préparation des élèves. Avant le spectacle, les Semaines 1 et 2 permettent d'entrer dans l'univers de la création : qui sont les artistes, dans quel espace travaillent-ils, quel est le geste inaugural du metteur en scène ? On pourra demander aux élèves ce qu'ils perçoivent du spectacle à venir à partir de ces seuls fragments (une photo d'un espace vide, un costume esquissé, quelques mots sur la générosité d'une équipe étrangère...). C'est aussi une façon de faire l'expérience, avant même d'entrer dans la salle, de ce que signifie « comprendre sans tout savoir ». Après le spectacle, les Semaines 3 et 4 ouvrent d'autres questions : comment Jean Bellorini décrit-il le doute au cœur du travail (« faire un spectacle c'est réapprendre à marcher ») ? En quoi la scénographie finale (le désert de neige, les hélices-fleurs, le ballon-lune...) répond-elle aux intentions des premières semaines ? Et que fait-on de cette formule de la Semaine 4, à confronter avec ce qu'on vient de voir : « La présence des artistes et celle du public est la seule vérité. Elle est bien plus grande que toute forme de technologie. Et pour cela, l'art du théâtre est immortel » ?





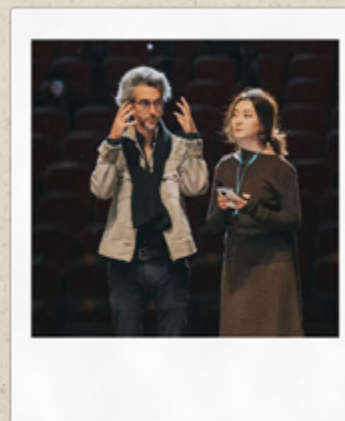
« Le théâtre est lié à nos fantômes, à nos morts, toujours, et à notre enfance, notre candeur. Le Petit Prince fait le chemin du souvenir. »



« L'enfant Yi-Chen est lumineux, merveilleux. Il comprend tout avant tout le monde. Il me fait beaucoup penser à l'expérience de théâtre que j'ai menée à Saint-Michel de Picpus. »



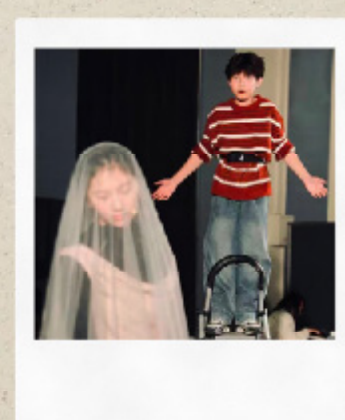
« Ce travail avec Francois [Deblock] est l'accomplissement — ou en tout cas un point d'orgue — de notre relation artistique et humaine. »



« Toute l'équipe chinoise est d'une grande générosité. Tous me permettent de changer, de douter, de changer à nouveau. C'est très positif. Même si je suis loin, je pense au TNP, à cette fabrique et à ses spectateurs fidèles, à la nouvelle troupe éphémère, à Guilhem dans la ville. »



« Nous tentons d'approfondir l'idée, présente dans le récit original, d'un lien, fondé sur la transmission, unissant tous les humains dans le temps et dans l'espace. Si le Petit Prince rencontre l'aviateur, si une relation fraternelle, quasi filiale, se noue entre eux, alors, ne serait-il pas possible qu'une relation similaire advienne entre l'aviateur et le vieux poète ? »



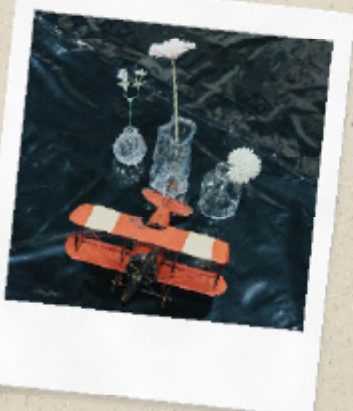
« Ne sommes-nous pas, tous, le Petit Prince de quelqu'un ? N'avons-nous pas, chacun, un lien éphémère et éternel à une rose ? »



« Dans le spectacle que j'imagine, la beauté de cet échange entre des humains d'âge et d'expérience différents, rehaussée par leur différence de culture, réside dans le fait que chacun apprend et grandit grâce à l'autre. »



« Le Petit Prince n'est pas naïf, il me bouleverse par sa clairvoyance, son honnêteté et sa candeur mêlées. Il me répare et me déchire à chaque fois que je l'écoute poser une question. Il est la lumière des étoiles et l'abîme de la nuit. Comme chacun d'entre nous. Il apprivoise l'aviateur comme le renard. »



« Pourquoi nous haïr ? Nous sommes solidaires, emportés par la même planète, équipage d'un même navire. Et s'il est bon que des civilisations s'opposent pour favoriser des synthèses nouvelles, il est monstrueux qu'elles W. Puisqu'il suffit, pour nous délivrer, de nous aider à prendre conscience d'un but qui nous relie les uns aux autres, autant le chercher là où il nous unit tous. »

(Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des Hommes*, ch. VIII)



« Faire du théâtre est une vocation bien étrange. Est-ce que c'est une volonté ? D'ailleurs, on dit qu'on fait du théâtre... mais est-ce qu'on "fait" du théâtre ? Est-ce que le théâtre se fait ? Ici, en Chine, la troisième semaine de travail est éprouvante, plus laborieuse. Et pourtant plus profonde et certainement constructive. Faire un spectacle c'est réapprendre à marcher. »



« Avec mes complices de plus en plus familiers, sur le plateau, François Deblois, pour la musique Clément Griffault, et pour le regard, l'ensemble et le lien avec ce pays — peut-être le plus important — Anaïs Martano, avec des artistes libres et des enfants, des personnalités si étonnantes sur scène, des êtres à priori si différents, je me demande comment il est possible de rencontrer les mêmes doutes, les mêmes joies éphémères et fulgurantes, quand je vois le plateau qui s'anime, se met en vie et tout d'un coup meurt... »

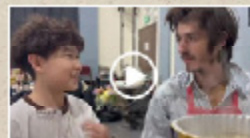


... Plus rien que des difficultés... un moment de répétitions mort, sans vie. C'est la même expérience partout, et toujours une première fois. En Italie, en Allemagne, au Chili, en Russie il y a quelques années, ... toujours les mêmes mécanismes de doutes et de certitudes. C'est bien le principe d'un art comme le théâtre, et la vérification — même s'il passe par la littérature et les mots — qu'il est bien un art universel...



... Il faudrait donc toujours "créer" — quel grand mot vaniteux — il faudrait donc faire en sorte qu'il puisse y avoir les conditions du théâtre. Il s'agirait plutôt de laisser entrer le théâtre. Laisser apparaître dans nos imaginaires communs ce qui nous relie. Le théâtre est bien l'expérience de l'humanité partagée. Je le vérifie chaque instant ici. C'est troublant. »

« Les langues s'approprient, les cultures s'approprient, les différences s'approprient. Nous vérifions en répétitions que le projet de Saint Exupéry correspond à notre projet de collaboration entre deux continents, deux cultures, presque deux mondes. On pourrait dire l'ancien monde et le nouveau... Mettre en scène un spectacle comme ce *Petit Prince*, se donner les moyens de cette traversée folle, nécessite de la patience, de l'écoute, de l'espérance et de la foi en l'humanité, de l'humilité tout court. Du fait que nous ne parlions pas la même langue, la langue du théâtre est nécessaire — et elle devient plus évidente. Cette langue faite de sons, de regards, de gestes, d'émotions, de tempéraments, de logiques et de folie — comme le mystère de l'âme humaine. L'honnêteté requise, pour ne pas faire semblant de voir ce qui n'est pas là, est engageante et m'oblige. C'est quelque part une master class pour moi, un éternel apprentissage, pour ne pas dire un apprivoisement de l'œuvre et des artistes qui composent l'équipe. Toujours apprendre à les aimer. Révéler le meilleur de chacun. »



montage décor et lumière

« Nous pourrions être dans la cale d'un avion-cargo, il y aurait eu un accident, une panne qui dure depuis plusieurs jours. Il aurait neigé beaucoup... une petite cabine de contrôle serait le refuge, lieu de l'attente et de la solitude... »



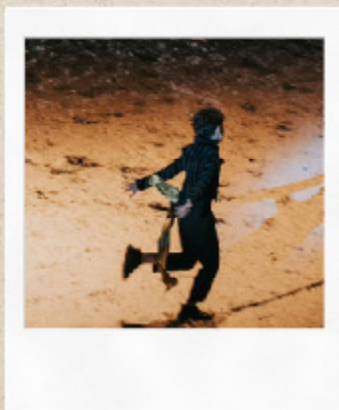
...Les hélices — qui sont les réacteurs de l'avion — se mêlant aux fleurs imaginaires déposées dans un désert de glace. »



« Le pilote est en train de mourir et ses visions se percutent. Un petit enfant vient déposer un ballon qui deviendrait la lune, le désert de sable est un désert de neige, des hélices de bateaux sont parfois des fleurs, parfois le temps qui passe, parfois le cycle de la vie. »



« La neige est tout à la fois le temps éternel et la pureté, tout comme les miroirs. Ce que l'on voit à travers un miroir est-il vrai ? Le faux se mêle au vrai. La vision se mêle à l'illusion. »



« Le petit prince, qui n'a pas les "cheveux blonds comme les blés", apparaît comme une illusion ultime. »



montage décor et lumière

« Il est important de se rappeler que le théâtre est le lieu de l'imaginaire, le lieu où le symbolique rencontre le réel. Le théâtre est fait de symboles, d'évocation, et d'artifices pour inviter notre imaginaire à se mettre en marche. Et c'est bien cela que nous aimons, quand une image sur scène nous emmène à rêver. Car nous aimons rêver! »



« La présence des artistes et celle du public est la seule vérité. Elle est bien plus grande que toute forme de technologie. Et pour cela, l'art du théâtre est immortel. »



« Le Petit Prince vous donne rendez-vous au TNP, du 30 mai au 6 juin 2026. »



Ressource n°3 — Jean Bellorini et le plurilinguisme : un « devenir-monde » par le théâtre

Cette section propose des ressources permettant à l'enseignante ou l'enseignant de contextualiser le travail de Jean Bellorini et de penser la question du plurilinguisme au théâtre. Elle peut être utilisée en amont de la séquence d'exercices, ou comme appui pour un travail d'analyse après le spectacle.

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-Petersbourg. Ce choix singulier d'un texte « aussi étranger à cette culture qu'à la sienne¹² » 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 différentes¹³ ».

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 sensible¹⁴ ». Cette approche par le son, par la musicalité, par ce qui se transmet « au-delà des mots¹⁵ » 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 endroits¹⁶ » : au théâtre, quelque chose se transmet au-delà (ou en-deçà) des mots. Depuis 2022, à travers quatre créations majeures – *Il Tartufo*, *Les Messagères*, *Les Misérables* et *Le Petit Prince* –, il explore systématiquement 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 sensible¹⁷ », comme le confie Jean Bellorini. Ce processus révèle une vérité fondamentale du théâtre, où « quelque chose se transmet au-delà (ou en-deçà) des mots¹⁸ ». 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 kinesthésique¹⁹ » (le ressenti corporel), l'« empathie émotionnelle²⁰ » (la contagion affective), et l'« échoïsation²¹ » (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 cœur²² » 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 « d'aborder notre difficile condition d'être humain d'un peu plus haut, en se tenant un peu plus droit²³ » ?

¹² « Kroum », entretien avec Jean Bellorini, *Journal La Terrasse*, 4 janvier 2018

¹³ *Ibid.*

¹⁴ « Jean Bellorini, l'esprit de troupe », *Sceneweb*, 21 décembre 2022

¹⁵ Propos de Lev Dodine, *Bref* n°16, TNP de Villeurbanne

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ « Jean Bellorini, l'esprit de troupe », *Sceneweb*, 21 décembre 2022

¹⁸ Propos de Lev Dodine, *Bref* n°16, TNP de Villeurbanne

¹⁹ Joanne Aden, « De la langue en mouvement à la parole vivante : théâtre et didactique des langues », *Langages*, 2013/4, n°192.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Entretien avec Sidonie Fauquenois, « *Il Tartufo* : Molière à l'italienne », avril 2022.

²³ Propos de Jean Bellorini, *Bref* n°14, « *Les Misérables* : une aventure franco-chinoise », octobre-décembre 2024, TNP.

→ 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.

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 libre²⁴ ».

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 fond²⁵ ». 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 égalité ».

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 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 sens ».

Le metteur en scène doit rechercher « la dynamique interne » de l'œuvre, « ses impulsions rythmiques », sa « musicalité²⁸ ». 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 mots²⁹ ».

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 intellectuelle³⁰ ». 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 instant³¹ ». 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 théâtrale mobilise simultanément plusieurs modes de perception et de compréhension.

²⁴ Entretien avec Sidonie Fauquenois, « Il Tartufo : Molière à l'italienne », *op. cit.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Antoine Vitez, cité dans Jean-François Dusigne, « Jouer, étranger à sa propre langue », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2009/1, p. 67-78.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Bref* n°16, avril-juin 2025, TNP

³¹ *Ibid.*

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 découvrir³² ». 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 liberté³³ ». 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 dessinée³⁴ ». 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 complexe³⁵ ». 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 comédiennes se laissent traverser par les mots et les situations. Elles sont joueuses, clownesques, révoltées, éblouissantes³⁶ ».



³² « Chœur d'héroïnes, rencontre avec Jean Bellorini », dossier de presse du spectacle, TNP, p. 4

³³ *Ibid.*, p.1

³⁴ *Ibid.*, p.4

³⁵ *Ibid.*, p.3

³⁶ *Ibid.*, p.2

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 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.

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 extraordinaire³⁷ » et insiste sur la dimension collaborative et interculturelle du processus : « Cette multiplicité de regards, de 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 droit³⁸ ».

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 croissent³⁹ ».

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 personnages⁴⁰.

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...⁴¹ ». 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 cœur⁴² ». On retrouve la formule du spectacle *Il Tartinato*, 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 monde⁴³ ». Jean Bellorini insiste 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 positif⁴⁴ ».

³⁷ Jean Bellorini, « Les Misérables : une aventure franco-chinoise », *Bref* n°14, octobre-décembre 2024, TNP, p. 9-11.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Ning Chunyan, « La création en Chine des Misérables : un défi pour la traduction », *Bref* n°14, octobre-décembre 2024, TNP, p. 12.

⁴¹ Jean Bellorini, *Journal de bord Le Petit Prince*, semaines 1 et 2, octobre-novembre 2025.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

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.



Ressource n°4 — textes théoriques

→ Texte n°1 — Edward Gordon Craig. Le texte théâtral, simple partie du tout.

Metteur en scène, théoricien et scénographe britannique (1872-1966), Edward Gordon Craig est l'une des figures fondatrices du théâtre moderne. Dans De l'Art du théâtre, il développe une vision du théâtre comme art à part entière, irréductible à la littérature dramatique autant qu'au simple jeu des acteurs. Le dialogue fictif entre un « Régisseur » et un « Amateur de théâtre », dont est extrait le passage ci-dessous, est l'occasion de formuler une thèse qui allait bouleverser la pensée théâtrale du XX^e siècle : le théâtre n'est ni le texte, ni le jeu, ni le décor, ni la danse, mais l'action conjuguée de tous leurs éléments constitutifs — le geste, les mots, les lignes, les couleurs, le rythme.

Cette thèse résonne directement avec la démarche de Jean Bellorini dans Le Petit Prince : un spectacle où le sens ne passe pas par une seule voie, ni par les mots, ni par la musique, ni par les corps seuls, mais par leur action simultanée sur le spectateur. Ce que Craig appelait l'art du théâtre, est mis à l'épreuve par le spectacle bilingue : la capacité du théâtre à signifier au-delà et en-deçà de la compréhension linguistique.

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

→ 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 masterclass 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

→ **Texte n°3 — 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 et l'actrice, 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.**