

Rideau
de bruxelles

m

07 > 17.01

Théâtre des Martyrs

oh les beaux jours

SAMUEL BECKETT / MICHAEL DELAUNOY



© Alessia Contu

Prix de la critique 2018

Comédienne Anne-Claire

*Commence, Winnie. (Un temps.)
Commence ta journée, Winnie.*

Le chef d'œuvre de Beckett dans une version illuminée par la performance d'Anne-Claire, prix de la critique de la meilleure comédienne 2018. Une farce tragique et tendre qui témoigne avec humour de la faculté des humains à rester dignes. Malgré tout.

Beckett est un refuge. Une voix qui aide à vivre. Dans nos sociétés de « communication », la parole se mue souvent en vaines parloottes. Se mettre à l'écoute de la voix du grand Sam, c'est s'ouvrir à l'essentiel de notre humaine condition. Une expérience qui donne le vertige, mais étrangement nous ragaillardit !

Michael Delaunoy

Avec Anne-Claire et Philippe Vauchel
Écriture Samuel Beckett **Mise en scène** Michael Delaunoy **Scénographie** Didier Payen **Lumière** Laurent Kaye **Création sonore** Raymond Delepierre **Maquillage et coiffure** Serge Bellot **Assistanat à la mise en scène** Quentin Simon et Johanna Groc **Régie lumière** Gauthier Minne **Régie son** Nicolas Stroïnovsky **Habillage** Pauline Miguet **Construction du décor** Olivier Waterkeyn **Pyrotechnie** Nicole Eeckhout **Couture** Nina Juncker et Françoise Colpé **Accessoires** Stanislas Drouart.

Création le 17 avril 2018.

Production Rideau de Bruxelles, Théâtre de Liège, La Coop asbl. Partenariat Théâtre des Martyrs.
Soutiens Shelterprod, Taxshelter.be, ING et Tax-Shelter du Gouvernement fédéral belge.

Éditions de Minuit, 1963.



© Alessia Contu

Quand on est dans la merde jusqu'au cou, il ne reste plus qu'à chanter.



SAMUEL BECKETT AUTEUR

Samuel Beckett, c'est d'abord un visage d'aigle, cheveux en brosse, traits au couteau. Des yeux clairs, cerclés de lunettes rondes, un regard droit, intègre. Une bouche muette. Puis deux ou trois titres célèbres : *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh les beaux jours*, et pour ceux qui auraient poussé la curiosité jusqu'aux romans : *Molloy*, *Malone meurt*, *l'Innommable*. Des textes ou des spectacles étranges où l'humour le dispute au grinçant. Irlandais, né en 1906 à Cooldrinagh (comté de Dublin), de famille protestante et aisée – donc considérée comme anglophile –, Samuel Beckett vit une enfance normale, et l'adolescence d'un intellectuel qui s'épanouit dans le cricket et le rugby. Il montre un goût pour les auteurs français au point de les étudier à l'Université au Trinity College. Quand ses études s'achèvent, il rejoint à Paris un poste de lecteur, à Normale Sup'. Il y fait la connaissance de Joyce. Publie un essai sur Proust. Revient enseigner sans conviction à Dublin et démissionne six mois après. Il a 26 ans lorsque son père, mourant, lui lâche : « Bats toi, bats-toi, bats-toi » puis « Quelle journée ! ». Cette agonie ponctuée par un trait d'humour trouvera plusieurs échos par la suite. Le jeune Beckett gagne Londres où il commence une psychanalyse. Publie des nouvelles. Voyage. Se fait poignarder à Paris par un proxénète. Connaît diverses liaisons sentimentales compliquées. Erre. Publie un roman, *Murphy*, en 1938. C'est à Paris qu'il se fixe – rompant avec l'Irlande natale. Il se lie à Suzanne Deschevaux-Dumesnil qu'il épousera en 1961.

Puis à nouveau l'errance. Pendant la guerre, il est agent de liaison pour la Résistance ; quand le réseau est démasqué, il se réfugie dans le Roussillon avec Suzanne où il travaille dans une ferme. À la fin de la guerre, il renoue avec la Résistance puis s'engage à la Libération dans la Croix Rouge de Saint-Lô pour secourir les populations écrasées sous les bombardements alliés. La guerre l'a marqué : la vie recluse, les amis tués, les camps, la bombe atomique. En témoignent trois romans, écrits en français (1946) et son théâtre. Tournant le dos aux récits à la première personne, il rédige une première version de *En attendant Godot*, elle aussi en français (1949). Beckett choisit d'écrire en langue étrangère comme une « chance d'être plus pauvre », dira-t-il. Il se débarrasse ainsi du style, se rapproche d'un certain minimalisme, comme pour se tenir au ras du propos. La première de *Godot* a lieu au Théâtre de Babylone en janvier 1953. La pièce, mise en scène par Roger Blin, est jouée par des acteurs issus du cabaret. Elle connaîtra assez vite le succès, d'abord parisien puis international. Fin de partie suivra en 1957, créée en français au Royal Court de Londres (mise en scène de Roger Blin). Dans un décor post-atomique, on assiste à une cruelle partie d'échecs entre deux corps déglingués. Leur parole, rescapée d'une existence crépusculaire, leur offre quelques moments de jeu. Beckett y confirme son goût pour une rythmique des actions et des mots, selon un tempo à la fois marqué et fluide. Sa dramaturgie prend appui sur le concret : rien d'éthéré chez Beckett mais l'omniprésence de la chair – même défraîchie – et des restes d'un monde délité, chargé d'évocations. Beckett est sollicité plusieurs fois par la Radio (BBC et ORTF) pour laquelle il écrit des textes et perfectionne sa rythmique - au point de radicaliser cette proposition en réduisant plus tard ses personnages à des bouches. Autre crépuscule : celui de la fournaise éclatante d'*Happy days* (*Oh les beaux jours*), d'abord créée à New-York (1961), puis jouée en 1963 à l'Odéon (mise en scène de Roger Blin). Une femme au corps tronqué, enfoncée dans la terre, lutte contre la perte. Elle s'agrippe à la parole. Mais elle pourrait tout aussi bien s'envoler dans les cieux, béate, si ce trou ne la retenait pas.

Les créations se succèdent dans le reste du monde. Beckett mettra lui-même en scène quelques-unes de ses pièces. Intransigeant face à la censure, il refusera que ses textes soient joués en Irlande tant que des pressions s'exerceront sur la pièce de Sean O'Casey, *The Bishop Bonfire*. En homme de gauche, il aura aussi apporté son soutien à la cause algérienne, à Solidarnosc, à Vaclav Havel alors en prison, et à Amnesty International. Il reçoit le prix Nobel de Littérature en 1969 mais, rétif aux honneurs et aux interviews, c'est son éditeur français, Jérôme Lindon des Éditions de Minuit, qui ira le chercher. Ce n'est pas qu'il refuse la compagnie des hommes - ses amis le disent rieur, affable, joueur, généreux, bon vivant et amateur de whisky -, c'est qu'il préfère se consacrer à l'essentiel. Dans les années '70, des ennuis de santé commencent à l'accabler : une double cataracte - qu'il finira par faire opérer - suivie d'autres maladies. Beckett écrit des formes de plus en plus brèves, de plus en plus minimales : « Me bats avec une prose impossible. Anglaise. Avec aversion. » Bientôt, c'est la diminution des forces et le repos en maison de retraite. Il meurt le 22 décembre 1989, quelques mois après sa femme, Suzanne.

Enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon, au centre précis de celui-ci, Winnie.



© Beata Szparagowska

MICHAEL DELAUNOY METTEUR EN SCÈNE

Michael Delaunoy est né à Liège le 21 août 1968. Élève de 1988 à 1992 au Conservatoire Royal de Bruxelles dans la classe d'Art dramatique de Pierre Laroche et la classe de Déclamation de Charles Kleinberg. Après avoir participé à quelques spectacles en tant qu'acteur, il s'essaye en 1991 à la mise en scène et fonde la Compagnie Off Limits (1992-2000) puis l'Envers du théâtre – compagnie Michael Delaunoy (de 2000 à 2008). Il travaille en coproduction avec différentes institutions belges et étrangères (Théâtre National, manège.mons, Théâtre de la Place, Théâtre de la Balsamine, Théâtre Varia, Théâtre de Namur, Théâtre Blanc (Québec), etc.) ou en tant que metteur en scène invité (Théâtre National, Rideau de Bruxelles, Théâtre Le Public, Atelier Théâtre Jean Vilar, Teatro La Comunità (Rome) etc.). Il monte des auteurs tels que Tchekhov, Strindberg, Büchner, Lautréamont, Von Horvath, Adamov, Duras, mais aussi de nombreux contemporains : Kalisky, Enzo Cormann, Pietro Pizzuti, Laurence Vielle, Luca De Bei, Paul Pourveur, Xavier de Guillebon, Ascanio Celestini, Patrick McCabe,...

Michael Delaunoy voit en 2005 sa création de *Aïda* vaincue de René Kalisky couronnée quatre fois aux Prix de la Critique : Meilleur spectacle, Meilleure scénographie, Meilleure actrice, Meilleur acteur. Il est, en outre, nommé quatre fois comme Meilleur metteur en scène.

En juin 2007, Michael Delaunoy est désigné à la direction artistique du Rideau de Bruxelles. Il y monte : *Blackbird* de David Harrower (création en français, novembre 2007, Prix de la Critique 2008 : nomination Meilleur metteur en scène), *L'abécédaire des temps modernes* (tomes 1, 2 et 3) de Paul Pourveur (création mondiale, mars/avril 2009, Prix de la Critique 2009 : Meilleur auteur (Paul Pourveur)), *Loin de Corpus Christi* de Christophe Pellet (création mondiale, coproduction Théâtre de la Place et la Comédie de Genève, novembre/décembre 2009, reprise en novembre 2010), *Le Carnaval des ombres* de Serge Demoulin (création mondiale, février/mars 2012, coréalisation Festival Parole d'Hommes et AMAPAC (Malmedy), reprise au Festival d'Avignon 2018, Théâtre Episcène), *La jeune fille folle de son âme* de Crommelynck (création en juillet 2013 au Théâtre du Peuple de Bussang, reprise au Rideau de Bruxelles au cours de la saison 13-14), *La Ville* de Martin Crimp (création en Belgique, avril/mai 2015, Prix de la Critique 2015 : nomination Meilleure mise en scène), *Warda* de Sébastien Harrisson (création en Belgique en avril 2016, reprise en janvier 2018 à Montréal), *Le dire des forêts* de Philippe Vauchel (co-mise en scène avec Philippe Vauchel, création en janvier 2017, Le Rideau @ Atelier 210), *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett (création en avril 2018, Le Rideau @ Théâtre des Martyrs, Prix de la Critique 2018 : Meilleure comédienne (Anne-Claire)), *Funérailles d'hiver* d'Hanoch Levin, création en novembre 2018 au Théâtre du Passage à Neuchâtel, reprise en janvier 2019 (Le Rideau @ Centre Culturel Jacques Franck).

En mars 2013, Michael Delaunoy assure la création mondiale de *Lolo Ferrari*, un opéra commandé au compositeur liégeois Michel Fourgon par l'Opéra de Rouen (livret de Frédéric Roels).

Parallèlement à son travail de metteur en scène, Michael Delaunoy développe depuis 1994 une importante activité pédagogique. Outre la direction d'animations et de stages, de formations et de recherche, il a assumé de 1994 à 2003 une charge de cours d'Art dramatique permanente au Conservatoire royal de Liège et est depuis août 2003 professeur d'Art dramatique au Conservatoire royal de Mons, dénommé aujourd'hui Arts². Il est également régulièrement invité à travailler avec les élèves des classes de scénographie à Saint-Luc (Bruxelles) et de l'ENSAV (La Cambre).

*À sa droite et derrière elle, allongé par terre,
endormi, caché par le mamelon, Willie.*

RENCONTRE AVEC MICHAEL DELAUNOY

Interview réalisée par Cédric Juliens le 25 janvier 2018.

***Oh les beaux jours* est à la fois un classique et une pièce méconnue. Qu'est-ce qui est à l'origine de ton désir de mise en scène ?**

Beckett est un des premiers auteurs qui m'ont marqué, adolescent. Je l'ai découvert à peu près en même temps que Lautréamont, Kafka et Michaux. Tout à coup, j'étais confronté à quelque chose de différent, à une autre conception de l'écriture. Une approche d'une très grande exigence, une forme de radicalité, mêlées à un humour noir irrésistible. Chez Beckett, il y a en plus cette pauvreté assumée dans le langage, qui est en réalité le fruit d'un travail très raffiné. Beckett semble regarder les toutes petites choses avec une loupe, comme un entomologiste, et ce faisant il touche à quelque chose de fondamental, tout à la fois archaïque et profondément moderne. Quand j'étais étudiant au Conservatoire de Bruxelles, notre groupe a traversé son oeuvre lors d'un exercice dirigé par Julien Roy. Anne-Claire travaillait sur *Oh les beaux jours*, et tout le monde s'est écrié que ça semblait écrit pour elle, qu'elle devrait absolument le jouer plus tard. Une fois qu'elle a eu « l'âge du rôle », je lui ai rappelé cet épisode. Elle n'avait plus le choix (rires). Parallèlement, Anne-Claire et moi on a ressenti comme des échos de Beckett dans les deux précédents spectacles sur lesquels nous avons travaillé ensemble au Rideau : *La Ville* de Martin Crimp, où l'influence de Beckett est sensible, en particulier dans l'usage musical de la langue (même si Crimp a inventé sa propre dramaturgie), et *Le dire des forêts* de Philippe Vauchel, que j'ai choisi pour jouer Willie dans *Oh les beaux jours*.

Dans *Le dire des forêts*, il y avait une séquence dans laquelle Anne-Claire était en partie enterrée... Cela commençait à tisser un faisceau de circonstances. Par ailleurs, mes dernières créations concernaient toutes des textes contemporains. J'avais le désir de revenir à un texte de répertoire, à un fondamental. C'est la première fois que j'aborde Beckett dans un cadre professionnel. Le spectacle a été créé en avril 2018 et coïncidait au 50e anniversaire de la création d'*Oh les beaux jours* au Rideau, en 1968, par Jacqueline Bir et Claude Etienne. Ça m'amuse de leur adresser ce petit clin d'oeil.

La langue chez Beckett contient une force – *Happy days* dans sa version originale (écrite en 1961 et créée à New-York la même année), est traduit de l'anglais par Beckett lui-même (1962). Mais à cette langue s'ajoutent des didascalies et un rythme contraignants.

Ce qui est frappant, c'est l'aspect « partition » de ses pièces. Une partition de mots, de silences, des gestes, le tout organisé avec une précision maniaque. S'il est moins monté actuellement, je pense que c'est en partie lié au fait que ce matériau textuel apparaît comme très contraignant sur ce qui est donné à voir. Chez Beckett, les corps sont le plus souvent empêchés, abîmés, voire amputés. Loin d'affaiblir leur présence, ce processus rend celle-ci plus aiguë. Même et surtout quand Beckett radicalise cette contrainte : dans le deuxième acte de *Oh les beaux jours*, où Winnie est réduite à une tête immobile, dans *Pas moi* où on n'a plus affaire qu'à une bouche, ou encore dans *Souffle*, où le corps n'existe plus qu'à travers une respiration. Face à cette radicalité, on se pose la question : qu'est-ce qui parle et d'où cela parle-t-il ? Ce qui est fascinant, c'est la liberté qui découle pour l'interprète de cette partition. Comme souvent, la liberté naît de la contrainte. Les indications rythmiques sont à respecter non par dévotion, mais parce qu'elles sont en elles-mêmes de l'écriture, donc une pulsation corporelle. Cette exigence extraordinaire n'est pas asséchante. Car la charge vitale chez Beckett dépasse le commun, elle est permanente, malgré ce qu'on pourrait conclure d'une lecture trop rapide. Une boutade de Beckett résume bien cette dramaturgie : « Quand on est dans la merde jusqu'au cou, il ne reste plus qu'à chanter ». De la même manière que chez Tchekhov on ne joue pas l'ennui mais on le déjoue, ici on ne joue pas la mort, on joue la pulsion vitale.

Winnie garde en effet un émerveillement d'enfant : elle s'étonne tout le temps.

Elle remercie pour le petit bonheur de la journée. Elle se force à voir la bouteille à moitié pleine, même si elle est aux trois quarts vide ! La vie se fraye un chemin, passe à travers tout, elle s'accroche – ce que peut constater toute personne qui a accompagné un mourant. Ce dont témoigne Beckett, c'est de la force du vivant, même si à la fin, la mort gagne toujours.

Dans ces allers-retours entre immobilisme et pulsion de vie, quelle est ta part de mise en scène ?

Il y a dans le texte des espaces de liberté qui ne portent pas sur des aspects habituels. Chaque choix, même le plus infime, a ici des conséquences énormes. À commencer par la question de l'âge : Madeleine Renaud a 63 ans quand elle crée la pièce en français, et elle la jouera jusqu'à ses 86 ans (1986). Cela a durablement influencé l'image qu'on a de Winnie, celle d'une vieille dame en fin de vie. Or, Beckett écrit que Winnie a la cinquantaine et « de beaux restes » (rires). J'ai choisi de mon côté une interprète de 50 ans. Une femme de 50 ans qui meurt, ce n'est pas acceptable. Ma propre mère est morte à 55 ans. J'en garde, 20 ans après sa mort, une blessure profonde. Le texte ne raconte pas la fin de vie « naturelle » d'une femme qui en définitive aurait bien et suffisamment vécu. C'est pourquoi nous tentons de doter Winnie d'une formidable et juvénile énergie. La violence de sa situation n'en apparaît que plus insupportable. Une autre option importante est de donner à sentir qu'il ne s'agit réellement pas d'un monologue entrecoupé ponctuellement par les interventions brèves de Willie, le mari. La parole de Winnie n'existe que parce que Willie est présent, ou, lorsqu'il ne réagit pas et disparaît, supposé présent. Winnie dit : « Je pensais autrefois que j'apprendrais à parler toute seule. Je veux dire à moi-même le désert. Mais non. »

Et quelle vision avez-vous de la scénographie, célèbre au point d'être reproduite sur la page de couverture des Éditions de Minuit ?

D'un point de vue scénographique, c'est une des pièces les plus difficiles de Beckett. Le mamelon herbeux dans lequel s'enfonce Winnie, qu'on représente curieusement parfois sous la forme d'un tas de sable, devait avoir un impact réel dans les années 60. Aujourd'hui, cette image mille fois vue et déclinée, notamment dans le domaine de la pub, a quelque chose d'usé, qui renvoie plutôt à un innocent jeu de plage – lorsqu'on s'amuse à s'enfouir dans le sable – qu'à une situation d'une violence insoutenable. Dans les pays non francophones, on a connu des versions étonnantes. En Allemagne, par exemple, dans la mise en scène de Katie Mitchell, le décor représentait un appartement sous eau : au deuxième acte, la comédienne semblait sur le point de se noyer... Dans les pays francophones, de telles options s'avèrent impossibles, du fait de la surveillance serrée des Éditions de Minuit ! Avec Didier Payen, mon scénographe, on a vite buté devant ce « monticule herbeux ». Si la question de la scénographie devient : « Faut-il ou non de la vraie herbe ? », alors il me semble qu'on fait fausse route. Et que penser de cette toile peinte dans un style pompier que décrit Beckett ? Soit on suit l'auteur à la lettre, soit on transpose, soit on cherche une troisième voie. Nous ne voulions pas de transposition explicative. Nous avons plutôt cherché à comprendre ce qui dans la description de Beckett était dramaturgiquement le plus essentiel et le plus jouant, et non le plus décoratif. D'une certaine façon, nous avons voulu épouser la radicalité de Beckett lui-même, notamment en nous inspirant de ses pièces ultérieures, qui vont vers toujours plus d'ascèse. Finalement, qu'est-ce qui est important ? Qu'est-ce qu'on voit ?

Un corps coupé d'une partie de lui-même. Notre obsession a donc été de donner à sentir au spectateur ce corps amputé, la violence de cette situation, mais avec les moyens scéniques les plus simples. Il nous est apparu des images de lignes pures...

La pièce laisse effleurer un humour très british (même si Beckett est irlandais) mais aussi un humour de clown, et un humour noir...

Toute la pièce est traversée par une rythmique qui éloigne le texte du naturalisme. Il y a un décalage permanent, souvent très drôle, parfois même carrément potache. Beckett a une science du rythme, de la rupture, qui le rattache aux grandes traditions du burlesque, du music-hall, de la pantomime. Il fait preuve d'une connaissance approfondie, d'une grande science de la scène, en fait. Si on évacue l'humour de Beckett, on passe totalement à côté. Mais on ne peut pas y aller avec de gros sabots. Ça demande de la subtilité de la part des interprètes. Le côté « british » que tu évoques convient très bien à Anne-Claire – comme on a pu le voir dans *La Ville* de Martin Crimp. Quant à Philippe Vauchel, ses aptitudes à l'humour, un humour qui renvoie en permanence à la fragilité de notre condition humaine, ne sont plus à démontrer ! L'humour noir chez Beckett n'est pas une forme de cynisme mais d'ironie. On décèle chez lui une tendresse pour l'humain. Beckett n'est pas quelqu'un qui regarde les gens « par au-dessus ».

C'est une pièce sur « l'existence », au sens philosophique, sur le fait d'user de sa liberté malgré des conditions déplorables et de la vivre au-delà d'une certaine éducation.

Il n'y a pas de nostalgie larmoyante chez Winnie. Elle tente de s'ancrer au maximum dans le présent. Par moments, remontent à la surface des souvenirs enfouis, venus de l'enfance, mais aussi liés au tout début de son histoire d'amour avec Willie. Chaque chose nommée, posée devant elle, prend une valeur, une saveur particulières. À ce titre, Brownie, le revolver qu'elle pose à ses côtés, apparaît comme la possibilité - la liberté - du suicide. Mais, ironie suprême, dans la deuxième partie, cet objet perd son usage : Winnie n'a plus de bras pour l'utiliser. Et à la fin on ne sait pas si Willie tend la main vers Winnie pour la toucher une dernière fois ou pour s'emparer du revolver et mettre un point final à tout ça.

Est-ce aussi une pièce sur la fin de vie ? Ou sur la perte, par exemple, de la mémoire ? Car on voit que Winnie peine à rassembler les bribes de leur passé ?

Oui, mais de nouveau l'âge du personnage ne raconte pas ça. La pièce évoque plutôt notre fin à tous, notre condition d'être mortels, condamnés au tragique de l'existence. Il faut aussi se rappeler que, même si Beckett ne fait jamais allusion à des faits historiques et politiques précis, il s'agit d'un théâtre post-traumatique de l'après-guerre, de l'après Auschwitz. *Oh les beaux jours* est en outre écrite en pleine guerre froide, avec cette menace qui plane d'un conflit nucléaire. Il y a quelque chose de post-apocalyptique dans l'environnement où survivent Winnie et Willie...

Mais Beckett ne figure pas tout cela de façon directe. Il ne recourt pas à de grands discours. Son théâtre joue sur la condensation de micros événements puis sur leur étirement jusqu'à l'insupportable. C'est aussi une démarche plastique. Beckett agit à la façon d'un peintre. Un peintre marqué par les horreurs produites par son siècle.



© Alessia Contu

© Alessia Contu

DISTRIBUTION



Anne-Claire
Winnie



Raymond Delepierre
Création sonore



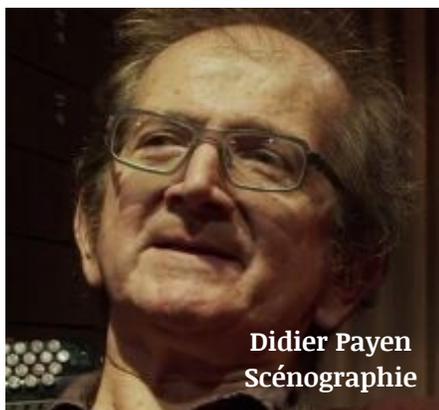
Philippe Vauchel
Willie



Quentin Simon
Assistanat mise en scène



Serge Bellot
Maquillage/coiffure



Didier Payen
Scénographie



Johanna Groc
Assistanat mise en scène



Laurent Kaye
Lumière

Winnie . – Enfile ton caleçon, chéri, tu vas roussir. (un temps.) Non ? (un temps.) Oh je vois il te reste de ton produit. (un temps.) Fais-le bien pénétrer mon trésor. (un temps.) L'autre à présent. (un temps. Elle revient de face, regarde devant elle. expression heureuse.)
Oh le beau jour que ça va être !

Anne-Claire

Anne-Claire étudie au Conservatoire de Bruxelles, dans les classes de Pierre Laroche et Marie-Jeanne Scohier. Premier Prix de Déclamation en 1988 et d'Art dramatique en 1990, Anne-Claire joue sous la direction de Frédéric Dussenne, Jean-Michel Frère, Philippe Sireuil, Lorent Wanson, Michael Delaunoy, Jean-Marie Villégier, Jacques Lassalle, Jean-Claude Penchenat, Christophe Sermet, Deborah Warner, Vincent Goethals... Ces dernières saisons, on a pu la voir au Rideau de Bruxelles, dans *La Ville* de Martin Crimp mis en scène par Michael Delaunoy, dans *Le dire des forêts* de Philippe Vauchel mis en scène par l'auteur et Michael Delaunoy, au Théâtre Royal des Galeries dans *Le Journal d'Anne Frank* de Frances Goodrich et Albert Hackett dans une mise en scène de Fabrice Gardin. Anne-Claire a reçu le Prix de la Meilleure comédienne pour son rôle de Winnie dans *Oh les beaux jours* mis en scène par Michael Delaunoy, création en avril 2018, Rideau @ Théâtre des Martyrs. On pourra également la voir cette saison au Théâtre Le Public dans *Coup de grâce* de Pietro Pizzuti mis en scène par Magali Pinglaut. Anne-Claire enseigne au Conservatoire de Bruxelles en Art dramatique.

Philippe Vauchel

Comédien, metteur en scène et écrivain belge originaire de Marloie, Philippe Vauchel avait d'abord poursuivi des études pour devenir régent littéraire. C'est en 1989 qu'il obtient son premier salaire théâtral pour la pièce *Dreyfus* de Jean-Claude Grumberg par le Théâtre de l'Escalier au Théâtre Royal de Namur. En 2004, il fonde le Théâtre Nationale 4 avec lequel il sillonne les routes de Belgique, de France, de Suisse, du Québec, du Sénégal et du Bénin. Philippe Vauchel joue et écrit des seuls en scène : *Soyons Goélands*, *La Grande Vacances*, *Racine...s*, *Trois secondes et demie*, *Sherpa*, *Le Cri du Huard*, *sur le lac*, *à la tombée de la nuit*. On le retrouve également dans de nombreux films et téléfilms de Molinaro, de Brocca, Marthouret, Ruffio, Nahum... Plus récemment, Philippe Vauchel a mis en scène avec Michael Delaunoy *Le dire des forêts*, création dont il est à l'origine de l'écriture.

Didier Payen

Ancien élève en scénographie à l'École Supérieure d'Art dramatique du Théâtre National de Strasbourg (TNS), Didier Payen travaille comme scénographe pour le théâtre, l'opéra et la danse. Notamment avec Philippe Sireuil, Lukas Hemleb, Fabrice Gorgerat, Virginie Thirion, Alain Sionneau, Marcel Delval, Janine Godinas, Ingrid von Wantoch Rekowski, Nicolas Rossier et Geneviève Pasquier, Agnès Bourgeois, Patrick Bonté, Lazare Gousseau (création de *Calderon* au Rideau en 2015), Marie Luçon, Bernard Bloch, Emmanuel Texeraud, Thibaut Wenger, Isabelle Pousseur (création de *Last Exit to Brooklyn* au Théâtre de la Place et reprise au Rideau @ Théâtre Varia en octobre 2018) ou Michael Delaunoy (création de *La Ville* de Martin Crimp en 2015 au Rideau et *Funérailles d'hiver* d'Hanoch Levin en 2019, Le Rideau @ Centre Culturel Jacques Frank). Dernièrement, il réalise la scénographie de *A Taste of Poison* avec Patrick Bonté, *Le voyage* de Dranleb Cholb avec Bernard Bloch, *Marguerite* avec Agnès Bourgeois. Comme metteur en scène et scénographe, il crée en Belgique *La Fabrique du Vent*, *Jeu de Deux*, *Le Cirque Célibataire*, *Trois fois Elle* et *La Course*.

Laurent Kaye

Laurent Kaye est sorti de l'INSAS en 1991. Il crée sa première lumière la même année à l'occasion de la première mise en scène de Michael Delaunoy, *Christian* (et sa tragique trajectoire). Depuis, il a éclairé tous ses spectacles. Il travaille pour le théâtre, la danse contemporaine, le cirque, la magie, l'évènementiel... Depuis ses débuts, il a conçu plus de 250 créations lumière. Il a travaillé notamment pour Thierry Salmon, Jean-Michel Frère, Michel Bogen, Patrice Mincke, Guy Theunissen, Brigitte Baillieux, Carlo Boso, Thierry Debroux, Jasmina Douieb, Daniel Hanssens, Jack Cooper, les Okidok, Pierre Laroche, Dominique Roodthoof, Gildas Bourdet, Pietro Pizzuti, Frédéric Dussenne, Serge Demoulin, etc... Il est lauréat de la Meilleure création technique et artistique aux Prix de la Critique de 2005 pour trois de ses créations : *Monsieur Ibrahim ou les fleurs du Coran* mis en scène par Olivier Massart, *L'abécédaire des temps modernes* mis en scène par Michael Delaunoy et *Une pucelle pour un gorille*, écrit par Fernando Arrabal et mis en scène par Olivier Massart.

Serge Bellot

Serge Bellot n'a jamais fait de CV... Un jour, il a rédigé une liste des théâtres dans lesquels il a travaillé et des metteurs en scène avec lesquels il a collaboré mais malheureusement, il l'a égarée... Voici sa biographie en vrac : Serge Bellot a suivi une formation à l'école de maquillage Jean-Pierre Finotto. Il collabore depuis ses débuts avec Michael Delaunoy, d'abord avec la Compagnie de ce dernier L'Envers du Théâtre puis en collaboration avec le Rideau de Bruxelles. Il a dernièrement maquillé et coiffé l'équipe artistique de *La Ville* et de *Warda*. Serge Bellot a également collaboré avec de nombreux metteurs en scène : Michel Dezoteux, Jean-Claude Berutti, Eric de Staercke et diverses compagnies : Les Baladins du miroir, Arsenic,... Il a travaillé à la RTBF pendant plus de 20 ans en rejoignant les équipes notamment de Ici Blabla et Intérieur Nuit.

Raymond Delepierre

Raymond Delepierre a nourri une grande curiosité autour du matériau sonore, de sa représentation physique en un corps autonome et de son implication dans des domaines aussi diversifiés que les arts de la scène, l'architecture, l'environnement urbain, la recherche scientifique, les arts plastiques. Gardien de l'imaginaire, il s'est très régulièrement interrogé sur l'implication de la perception que chacun d'entre nous peut avoir à se confronter au son, ce médium invisible et impensé. C'est en composant à partir des bruits d'objets et d'appareils simples de notre quotidien qu'il a affirmé son souhait de la mise en forme du son au travers d'installations sonores, de la création pour la scène et des concerts de musique expérimentale. Il a travaillé en tant que créateur sonore avec la compagnie Transquinquennial, Frédéric Dussenne, Michael Delaunoy, Hélène Gailly, Pietro Pizzuti, Dorian Moretus, Lorent Wanson... En 2015, Il reçoit le Prix de la Critique pour sa collaboration scénique et sa création sonore live du spectacle *Intérieur voix* (mis en scène par Delphine Salkin au Rideau de Bruxelles). Il enseigne l'écriture du son à La Cambre. Il est également directeur technique du Rideau.

Quentin Simon

Après une première année au Conservatoire de Liège, Quentin Simon termine ses études au Conservatoire de Mons en 2006. Cet été-là, il s'essaye à la mise en scène et monte *Albatros* de Fabrice Melquiot. En 2007, il participe à la création de la Compagnie Les Orgues et assiste Peggy Thomas à la mise en scène de *Bobby Fischer vit à Pasadena*. Depuis, il joue : *Babel ou le Ballet des incompatibles*, *Valse*, *L'Eveil du printemps*, *D'Ordinaire Remué*, *L'Ampoule*... Il assiste à la mise en scène Frédéric Dussenne, Michael Delaunoy et Antoine Laubin : *Lucrece Borgia*, *Occident*, *Crever d'amour*, *Botala Mindele*, *La Ville*, *Crâne*, *Le roman d'Antoine Doinel*. Il travaille en tant que régisseur son/plateau avec la Compagnie Dame de Pic de la chorégraphe Karine Pontiers: *Humus Vertebra*, *Lamali Lokta*, *Babil*, *Luciola*... De 2016 à 2019, il travaille auprès de Michael Delaunoy comme conseiller dramaturgique au Rideau de Bruxelles.

Johanna Groc

Après avoir obtenu son prix de violon au Conservatoire de Boulogne-Billancourt, Johanna Groc poursuit son parcours musical en Belgique, au Koninklijk Conservatorium Brussels. Puis en 2014, elle intègre le Conservatoire royal de Bruxelles en art dramatique, dont elle sort diplômée en 2018 avec distinction. Elle travaille aujourd'hui comme comédienne au théâtre, au cinéma, et prépare un album pour l'été prochain.

CE QUE LA PRESSE EN DIT



Sous des airs de métaphore de l'anéantissement, la pièce de Beckett célèbre d'abord la vie. En dépit des entraves, Winnie fait de chaque détail un motif d'émerveillement, sans gommer la noirceur du monde ni oublier jamais Willie, son alter ego. Une épure sculptée par Michael Delaunoy, où Anne-Claire, lumineuse, conjugue l'extrême précision à un naturel étourdissant.
Marie Baudet, La Libre ***

Il est des pièces qui se vivent comme des symphonies. Peu importe qu'on les ait déjà entendues dix fois, chaque nouvelle version résonnera différemment sous la baguette d'un autre chef. Oh les beaux jours, de Samuel Beckett, fait partie de ces oeuvres-là. Tout tient dans la partition de Winnie, les aigus de ses lubies digressives, les tons plus graves quand elle s'agrippe désespérément à la vie, les variations sur ses souvenirs désordonnés, les envolées despotiques ou séductrices à destination de son compagnon : Winnie n'est pas un personnage, c'est une portée de notes !

Catherine Makereel, Le Soir ***

Anne-Claire est époustouflante dans son carcan, elle parvient à remplir, par une série de mouvements du corps et du visage, toute la scène. (...). D'apparence simple et aisée, le public sentira et appréciera tout le travail d'orfèvre derrière. Il serait dommage de passer à côté d'un texte qui se dépouille des fioritures du langage pour toucher à l'essentiel et il serait dommage de ne pas profiter de cette subtile scénographie qui rappelle à tous que l'art de la scène est un art d'équilibriste.

Élodie Kempnaer, Le Suricate

OH LES BEAUX JOURS C'EST AUSSI...

RENCONTRE

VE 10.01 APRÈS SPECTACLE. ENTRÉE LIBRE.
Avec l'équipe du spectacle et un invité témoin.

CONTACTS

Presse :

Rideau de Bruxelles : Julie Fauchet / presse@rideaudebruxelles.be / 02 737 16 05
Théâtre des Martyrs : Mélanie Lefebvre / melanie.lefebvre@theatre-martyrs.be / 02 227 50 06

Diffusion :

LIVE Diffusion : Denis Janssens / diffusion@live.be

Médiation public jeune :

Rideau de Bruxelles : Laure Nyssen / educatif@rideaudebruxelles.be / 02 737 16 02
Théâtre des Martyrs : Sylvie Perederejew / sylvie.perederejew@theatre-martyrs.be / 02 227 50 04

Médiation tout public :

Rideau de Bruxelles : Muriel Lejuste / muriel.lejuste@rideaudebruxelles.be / 02 737 16 04
Théâtre des Martyrs : Carole Remus / carole.remus@theatre-martyrs.be / 02 227 50 03

REPRÉSENTATIONS AU THÉÂTRE DES MARTYRS

Place des Martyrs 22 - 1000 Bruxelles
Durée : 1h25

JANVIER

MA 07 19 : 00	MA 14 19 : 00
ME 08 20 : 15	ME 15 20 : 15
JE 09 20 : 15	JE 16 20 : 15
VE 10 20 : 15	VE 17 20 : 15
SA 11 19 : 00	
DI 12 15 : 00	



© Alessia Contu

RIDEAUDEBRUXELLES.BE / THEATRE-MARTYRS.BE

Le Rideau de Bruxelles est subventionné par la Fédération Wallonie-Bruxelles et reçoit le soutien de la Loterie Nationale. Il bénéficie de l'appui de la Commune d'Ixelles. Et l'aide de Wallonie-Bruxelles International, de Wallonie-Bruxelles Théâtre/Danse, de la Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale, du Centre des Arts scéniques, et des tournées Art et Vie. Il a pour partenaires la RTBF et Le Soir.