KARAMAZOV

DOSSIERS PÉDAGOGIQUES « THÉÂTRE » ET « ARTS DU CIRQUE »

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 233 - Juillet 2016

FESTIVAL D'AVIGNON

CANOPÉ ÉDITIONS

AGIR

Directeur de publication
Jean-Marc Merriaux
Directrice de l'édition transmédia et de la pédagogie
Michèle Briziou
Directeur artistique
Samuel Baluret
Comité de pilotage
Bertrand Cocq, directeur du Canopé de Paris
Bruno Dairou, délégué aux Arts et à la Culture de Canopé
Ludovic Fort, IA-PR Lettres, académie de Versailles
Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller Théâtre, délégation aux Arts et à la Culture de Canopé
Patrick Laudet, IGEN Lettres-Théâtre
Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR Lettres-Théâtre honoraire et des représentants des Canopé académiques
Auteure de ce dossier
Caroline Bouvier, professeure agrégée Lettres classiques
Directeur de « Pièce (dé) montée »
Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller théâtre, département Arts & Culture
Secrétariat d'édition
Marylène Duteil, Canopé Île-de-France
Intégration, développement
François Larsonneur – chaîne éditoriale de Canopé Île-de-France
Mise en pages
Sybille Paumier, Canopé Île-de-France
Pierre-Paul Harrington, Canopé Île-de-France
Conception graphique
DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

En couverture © Guillaume Chapeleau

ISSN : 2102-6556
ISBN : 978-2-240-04229-3
© Réseau Canopé, 2016
(établissement public à caractère administratif)
Téléport 1 – Bât. @ 4
1, avenue du Futuroscope
CS 80158
86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.
Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».
Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constitueraient donc une contrefaçon sanction née par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Remerciements
Nos remerciements chaleureux vont à Delphine Bradier du Théâtre Gérard Philipe - CDN de Saint-Denis et Camille Court du Festival d'Avignon.
Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement de l'auteur et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

KARAMAZOV

DOSSIERS PÉDAGOGIQUES « THÉÂTRE » ET « ARTS DU CIRQUE »

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 233 - Juillet 2016

D'après *Les Frères Karamazov* de Fiodor Dostoïevski

Traduction : André Markowicz
(Éditions Actes Sud, collection Babel)

Adaptation : Jean Bellorini et Camille de La Guillonnière

Mise en scène : Jean Bellorini

Scénographie, lumière : Jean Bellorini

Comédiens : François Deblock, Mathieu Delmonté, Karyll Elgrichi, Jean-Christophe Folly, Jules Garreau, Camille de La Guillonnière, Jacques Hadjaje, Blanche Leleu, Clara Mayer, Teddy Melis, Marc Plas, Geoffroy Rondeau

Costumes, accessoires : Macha Makeïeff

Création musicale : Jean Bellorini, Michalis Boliakis, Hugo Sablic

Musiciens : Michalis Boliakis, Hugo Sablic, Starets Zossima

Création sonore : Sébastien Trouvé

Coiffures, maquillages : Cécile Krestchmar

Assistant à la mise en scène : Mélodie-Amy Wallet

Le décor a été réalisé dans les ateliers du Théâtre Gérard Philipe, centre dramatique national de Saint-Denis, sous la direction de Christophe Coupeaux et Quentin Charrois.

Production : Théâtre Gérard Philipe, centre dramatique national de Saint-Denis.

Coproduction Festival d'Avignon, La Criée – Théâtre national de Marseille, Théâtre de Carouge – Atelier de Genève, Maison de la Culture d'Amiens, MAC de Créteil – Scène nationale, Scène nationale du Sud-Aquitain – Bayonne, Comédie de Clermont Ferrand – Scène nationale, Scène nationale de Sète et du Bassin de Thau, Grand R – Scène nationale de la Roche-sur-Yon, Théâtre de Caen, Théâtre Firmin Gémier – La Piscine – Pôle National des Arts du Cirque d'Antony et de Châtenay-Malabry, Treize Arches – Scène conventionnée - Brive-la-Gaillarde, Espace Jean Legendre – Théâtre de Compiègne – Scène nationale en préfiguration, Opéra de Massy.

Avec le soutien du Département de la Seine-Saint-Denis et de la Région Île-de-France.

Dates de tournée

- du 5 au 29 janvier 2017 : TGP, Saint-Denis
- les 2 et 3 février 2017 : Scène nationale du Sud-Aquitain, Bayonne
- les 9 et 10 février 2017 : Théâtre national de Nice, CDN, Nice
- les 17 et 18 février 2017 : Les Treize Arches , Brive
- du 23 au 25 février 2017 : Maison des Arts André Malraux, Créteil
- du 1er au 5 mars 2017 : Théâtre Firmin Gémier / La Piscine, Châtenay-Malabry
- les 10 et 11 mars 2017 : Grand R, La Roche-sur-Yon
- les 14 et 15 mars 2017 : Maison de la Culture d'Amiens
- du 22 au 25 mars 2017 : Théâtre national de Toulouse
- du 30 mars au 2 avril et du 4 au 7 avril 2017 : Théâtre des Célestins, Lyon
- le 20 avril 2017 : Domaine d'O, Montpellier
- les 27 et 28 avril 2017 : Scène nationale de Sète et du Bassin de Thau
- le 12 mai 2017 : Espace Jean Legendre, Compiègne
- les 19 et 20 mai 2017 : Comédie de Clermont-Ferrand
- les 31 mai et 1er juin 2017 : Théâtre de Cornouaille, Quimper

Retrouvez sur **reseau-canope.fr**
l'ensemble des dossiers « Pièce [Dé]montée »

CANOPÉ ÉDITIONS
AGIR

Sommaire

5 Édito

6 **AVANT DE VOIR LE SPECTACLE, LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !**

6 Du roman à la scène

7 *Les frères Karamazov* : une œuvre complexe et essentielle

9 Entrer dans le spectacle

14 **APRÈS LA REPRÉSENTATION, PISTES DE TRAVAIL**

15 À l'épreuve de la représentation : fable et complexité des intrigues

16 Trajectoires dans l'espace : parcours des personnages

19 L'intensité des passions : le choix de l'émotion

23 **ANNEXES**

23 Entretien avec Jean Bellorini et Camille de la Guillonnière

27 Présentation du spectacle

28 Confrontation

30 Ouverture du spectacle

31 Un roman aux interprétations multiples

33 Présentation des personnages : les karamazov

34 La question du parricide

37 Accessoires

38 Extraits d'articles de presse

40 Photos des comédiens en jeu

Édito

Depuis l'arrivée de Jean Bellorini à la direction du théâtre Gérard Philipe à Saint-Denis, en 2014, on aurait pu croire le metteur en scène et sa troupe assagis : déjà en 2013, *Liliom* de Ferenc Molnár ou *La Bonne Âme du Se-Tchouan* de Bertolt Brecht revenaient à un théâtre de répertoire, comme il faut, avec une intrigue, de l'action et des personnages. Bien sûr, l'atmosphère surnaturelle permettait le surgissement de la poésie et du mystère, mais dans le cadre d'une composition théâtrale traditionnelle. Cadre sans doute un peu étroit pour qui avait éprouvé la grandeur des barricades dans *Les Misérables* de Victor Hugo ou la joyeuse traversée des Pantagruélistes dans *Le Quart Livre* de Rabelais, et ainsi proposé les 3 h 40 de *Tempête sous un crâne* ou la grande pataugeoire de *Paroles gelées*.

En 2016, plus de sagesse, mais bien le retour aux grandes œuvres romanesques, au pari de l'adaptation scénique, à la puissance des mots… Et là encore, Jean Bellorini et sa troupe vont directement à l'œuvre phare, puisqu'il s'agit des *Frères Karamazov* de Dostoïevski, la dernière œuvre de l'écrivain russe, qui sera ainsi représentée lors du Festival d'Avignon, dans un autre grand lieu, la carrière de Boulbon.

Œuvre vertigineuse, comme le reconnaît Jean Bellorini, Les *Frères Karamazov* met en scène des personnages qui selon le mot de Zweig « veulent tout, le bien et le mal, ce qui brûle et ce qui est glacé, ce qui est loin et ce qui est près ; ils sont sans mesure, ils dépassent les bornes »[1] et nous questionnent sur la souffrance, la culpabilité et la quête de la vérité. Comment représenter sur une scène, dans un délai raisonnable (cinq heures !) cette œuvre « monstre » ? De quelle manière Jean Bellorini fait-il résonner aujourd'hui ces interrogations sur la foi et la liberté ?

Par le biais de différents travaux et exercices, ce dossier se propose de préparer la venue des élèves au spectacle. Le passage du roman à la scène, le foisonnement de l'œuvre, les points d'ancrage pour aborder la représentation : telles seront les pistes abordées ici.

[1] Stefan Zweig, *Dostoïevski*, Éditions Rieder, 1928, p. 90.

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

DU ROMAN À LA SCÈNE

LE CHOIX DU TEXTE ORIGINAL

En choisissant d'adapter à la scène le roman de Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, Jean Bellorini et sa troupe renouent avec un travail qu'ils avaient déjà entrepris avec Victor Hugo et François Rabelais. Ces deux précédents spectacles se sont en effet construits à partir d'œuvres longues et complexes, qu'il s'agisse des *Misérables* ou des textes de Rabelais, *Paroles gelées* s'étant focalisé plutôt sur *Le Quart-Livre*, mais pas uniquement.

Proposer aux élèves la lecture de l'entretien réalisé avec Jean Bellorini et Camille de La Guillonnière (annexe 1, Un choix ambitieux) ainsi que la présentation du spectacle dans le programme du Festival d'Avignon (annexe 2). Pourquoi ce désir d'adapter à la scène de grandes œuvres romanesques ? Quels sont les principes sur lesquels se fonde cette volonté ?

Comme pour Hugo ou pour Rabelais, la volonté de Jean Bellorini est avant tout de donner à entendre le texte original : il ne s'agit pas de réécrire à partir des auteurs, mais de choisir dans l'œuvre des extraits qui seront, selon l'expression du metteur en scène, « réanimés » par la profération des acteurs. Le désir de respecter les mots des auteurs est total. Il s'agit par ailleurs de textes qui appartiennent à un patrimoine collectif, d'œuvres dont les spectateurs ont une connaissance plus ou moins approfondie, mais qui s'inscrivent dans un héritage culturel reconnu.

Demander aux élèves une lecture mise en espace des deux extraits proposés en annexe 3 : il s'agit du même épisode, l'un dans l'adaptation de Jacques Copeau et Jean Croué, datant de 1911, l'autre dans celle

Répétition de *Karamazov*, février 2016
© Guillaume Chapeleau

de Jean Bellorini et Camille de La Guillonnière (morceaux choisis de la traduction des *Frères Karamazov* par André Markowicz, en 2002). Envisager ensuite la confrontation : quelles sont les différences entre les deux versions ? Que perçoit-on de différent chez les personnages ? Laquelle préférez-vous et pourquoi ?

À partir de ces exemples, amener les élèves à réfléchir sur les difficultés propres à la représentation sur une scène de théâtre d'un roman (traitement de la narration ; multiplicité des personnages, des lieux et des temps ; choix à envisager dans la matière même du roman).

UNE ŒUVRE THÉÂTRALE EN ELLE-MÊME

Comme le souligne Jean Bellorini, ce qui aide à adapter *Les Frères Karamazov* à la scène, c'est que 80 % de l'œuvre se présente sous forme de dialogues. Déjà, en 1920, Stefan Zweig notait : « Les grandes scènes de ses romans sont de purs dialogues dramatiques. »[1] Il précisait également que chez Dostoïevski, la caractérisation des personnages passait essentiellement par leurs paroles : « dès que ses personnages parlent, notre imagination les voit, leurs discours nous hypnotisent et nous transforment nous aussi en visionnaires [2]. ».

On sait par ailleurs le goût que l'écrivain avait pour le théâtre, en particulier pour celui de Schiller. Lors de sa confession auprès de son frère Aliocha, Dmitri Karamazov commence par réciter le début de l'*Hymne à la joie* de Schiller et le roman n'est pas sans rappeler *Les Brigands*, pièce dans laquelle le dramaturge allemand présentait déjà deux frères opposés l'un à l'autre et posait la question du parricide.

Reste malgré tout dans le roman de nombreux passages narratifs qui, soit visent la présentation du passé des personnages, soit racontent leurs allers et venues. Quelles modalités mettre alors en œuvre ?

Diviser les élèves en plusieurs groupes de 6 à 8 personnes : leur demander d'imaginer la lecture du début de la pièce (annexe 4), soit en partant d'un travail choral, soit en imaginant divers personnages prenant en charge la narration.

UN TRAVAIL COLLECTIF EN LIEN AVEC LE QUESTIONNEMENT DE L'ŒUVRE

Proposer aux élèves de confronter les distributions des précédents spectacles de Jean Bellorini avec celle de Karamazov (voir annexe 2 et ces deux liens www.theatre-contemporain.net/spectacles/Paroles-gelees-5710/ **et** www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Bonne-Ame-du-Se-Tchouan-8507/**. Que remarquent-ils ?**

La simple confrontation de ces distributions met en évidence l'existence d'une compagnie, d'une troupe que l'on retrouve de spectacle en spectacle. Cette implication collective est l'un des fondements revendiqués du travail de l'adaptation (voir l'entretien avec Jean Bellorini et Camille de La Guillonnière, annexe 1, Une œuvre plurielle) : les comédiens interviennent dans le choix des textes en fonction du personnage qu'ils incarnent, de ce qui leur semble essentiel, des difficultés qu'ils rencontrent sur le plateau. À cet égard, ils mettent en acte la liberté dont *Les Frères Karamazov* souligne à la fois la nécessité et la souffrance. L'adéquation se fait entre le choix de l'œuvre défendue et la méthode même de sa réalisation scénique.

LES FRÈRES KARAMAZOV : UNE ŒUVRE COMPLEXE ET ESSENTIELLE

Dernière grande œuvre de Dostoïevski, *Les Frères Karamazov* apparaît souvent comme son « troisième monstre »[3], « le sommet du haut duquel se découvre à nos yeux l'unité organique de toute l'œuvre de l'écrivain »[4]. Écrit de 1878 à 1880, publiée en revue à partir de 1879, le roman comprend quatre parties, subdivisées en douze livres et un épilogue. À l'intérieur de chaque partie, de trois à douze chapitres. Au total, plus de mille pages dans une édition de poche.

[1] Stefan Zweig, *Dostoïevski*, Éditions Rieder 1928, p. 153.
[2] *Ibid.*, p. 120.
[3] « Les Nouveaux chemins de la connaissance », émission de France Culture consacrée au roman, 21 septembre 2011.
[4] C. Motchoulski, *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre*, Éditions Payot, 1963, p. 500.

RÉSONNANCES BIOGRAPHIQUES

Rivalités amoureuses entre père et fils, haines et violences, parricide et mort des enfants, *Les Frères Karamazov* reste aussi parmi les œuvres de Dostoïevski, celle qui manifeste le plus de résonnances biographiques. À commencer par l'assassinat de son propre père en 1839. Après la mort de sa femme, Michel Andréiévitch, médecin-major, se retire à la campagne sur la propriété qu'il a acquise et qui comprend les deux villages de Darovonoïé et Tchermachnia. Ses fils sont en pension à Saint-Pétersbourg où ils achèvent leurs études, le jeune Dostoïevski ayant alors 18 ans. Personnage dur et agressif, le père aurait été tué par ses paysans, à cause de sa brutalité.

Mais au cours de la rédaction de l'œuvre de 1878 à 1880, Dostoïevski fait aussi l'expérience de la perte de son propre fils, Alexis (Aliocha), qui meurt le 16 mai 1878, à l'âge de trois ans, des suites de l'épilepsie dont il a hérité de son père. Ainsi dans le roman, Dostoïevski donne son propre prénom, Fiodor, au père assassiné et le nom de son fils perdu au dernier Karamazov, Aliocha. Smerdiakov, quant à lui, est victime du même mal que Dostoïevski et son fils, l'épilepsie, le « mal sacré » de l'Antiquité.

> Quant au parricide lui-même, Dostoïevski avait été marqué lors de son séjour au bagne d'Oursk[5] par la rencontre d'un prisonnier condamné pour ce crime : « *C'était un noble, il était au service de l'État, et pour son père sexagénaire il était une sorte de fils prodigue. C'était un homme d'une conduite absolument dévoyée, dans les dettes jusqu'au cou. Son père le restreignait, le sermonnait. Mais son père avait une maison, avait une ferme, on lui soupçonnait de l'argent et … son fils le tua pour avoir plus vite l'héritage* »[6]. Dostoïevski ne croit pas alors à la culpabilité du jeune homme et de fait son intuition se révèle juste : quelques années plus tard, il se révèle innocent du crime dont il est accusé[7].

[5] En 1849, accusé de complot avec le groupe de socialistes utopiques de Pétrachevsky, Dostoïevski est condamné à mort avant de voir sa peine commuer en huit ans de travaux forcés en Sibérie.
[6] Dostoïevski, *Souvenirs de la maison des morts*, 1860-1862, Éditions Classiques Garnier, traduction Pierre Pascal, Paris, 1961, partie I, chap. I, p. 26.
[7] *Ibid.*, partie II, chap. VII, p. 382.

Jacques Hadjaje dans le rôle de Fiodor Pavlovitch Karamazov
© Cécile Krestchmar

DES THÉMATIQUES RÉCURRENTES

Les Frères Karamazov reprend, approfondit et développe des thèmes déjà présents dans ses œuvres précédentes : le crime et la culpabilité, questions évoquées dans *Crime et Châtiment* (1866), *L'Idiot* (1869) ou *Les Possédés* (1872). L'existence de Dieu, la foi et la religion y sont également des questions âprement discutées, posées à partir de la maltraitance et la mort des enfants, ces événements qui cristallisent le scandale de l'existence du mal : « Chez Dostoïevski, un enfant qui meurt est toujours un enfant qu'on tue »[8].

Le parricide découle de fait de l'infanticide : « Le premier est en quelque sorte la conséquence du second, l'acte de légitime défense par lesquels certains des fils (Ivan) se dressent contre le père afin d'exiger de lui raison pour le crime atroce qu'il perpètre sur la personne de ses enfants, tandis que d'autres (Aliocha) vont ultimement chercher en son sein une ultime parole de réconciliation »[9].

UNE ŒUVRE FOISONNANTE

Difficile à définir, *Les Frères Karamazov* a reçu de multiples appellations : enquête policière, roman métaphysique, drame psychologique, roman-feuilleton. À cette multiplicité formelle s'ajoutent les lectures extrêmement différentes qu'on a pu en faire.

Demander aux élèves de confronter les choix d'interprétation qui se dégagent :

- **de l'adaptation théâtrale de Jacques Copeau et Jean Croué, à partir des jugements portés par les critiques (annexe 5).**
- **du film de Richard Brooks tourné en 1958, à partir de la bande annonce (annexe 5).**
- **des différentes éditions du roman en format de poche, à partir des couvertures proposées (annexe 5).**

ENTRER DANS LE SPECTACLE

MISE AU POINT : NOMS, PRÉNOMS, PATRONYMES, SURNOMS

L'une des difficultés du roman reste la complexité de la nomination en russe, où chaque personne est désignée :

- par son prénom : Fiodor.
- par le nom de son père : pour les hommes, on ajoute evitch ou ovitch au prénom du père – Pavlovitch (fils de Paul) ; pour les femmes, on ajoute evna ou ovna au prénom du père – Katerina Ivanovna.
- par son nom de famille : Karamazov.

Les surnoms (diminutifs affectueux) sont aussi fréquents : Mitia, pour Dmitri, Aliocha pour Alexéï, Katia pour Katerina, Kolia pour Nicolaï.

Proposer aux élèves la présentation de la famille Karamazov (annexe 6). Les familiariser avec les noms. Relier cet arbre généalogique avec les éléments d'informations donnés dans les différents extraits proposés du texte de la pièce (et en particulier, l'ouverture du spectacle, annexe 4).

LES KARAMAZOV, TOUS CRIMINELS, TOUS COUPABLES

> « Maintenant, je veux te parler des insectes, de ceux, là, auxquels Dieu a donné la sensualité : la sensualité aux insectes ! Moi, vieux frère, c'est cet insecte-là que je suis, et c'est dit spécialement sur moi, ça. Et nous tous, les Karamazov, on est comme ça, dans toi aussi, dans l'ange, il y a un insecte qui vit, et qui fait naître des tempêtes dans ton sang ». (Dmitri à son frère Aliocha)[10].

L'appartenance des quatre frères (les trois fils légitimes et le fils naturel) à l'hérédité Karamazov est nettement affirmée. Tous partagent avec leur père le même ancrage dans la matérialité du monde. L'étymologie de leur nom est éclairante. Kara, dans la langue turco-tartare, dont Dostoïevski avait eu une certaine connaissance

[8] Philippe Forest, *Le roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus*, Éditions Cécile Defaut, Paris, 2010, p. 23.
[9] *Ibid.*, p. 25.
[10] Dostoïevski, *Les FrèresKaramazov*, « Confession d'un cœur ardent », traduction André Markowicz, Actes Sud, coll. Babel, 2002, p. 169.

pendant son séjour au bagne, signifie « noir » et marquerait la relation des Karamazov à la boue, à la capacité de salir ce qu'ils touchent. Le même terme, en russe, signifie « châtiment »[11]. Si le caractère détestable du père, voire son ignominie sont flagrants (il a maltraité ses épouses, violé une jeune fille simple d'esprit, abandonné et déshérité ses enfants), la même brutalité et la même sensualité se retrouvent dans chacun de ses fils, à des degrés différents cependant. Si le parricide suscite généralement l'horreur et apparaît comme l'un des crimes les plus monstrueux, le meurtre de Fiodor Karamazov interroge davantage, car le personnage était odieux, et chacun des enfants avait des raisons compréhensibles de le tuer.

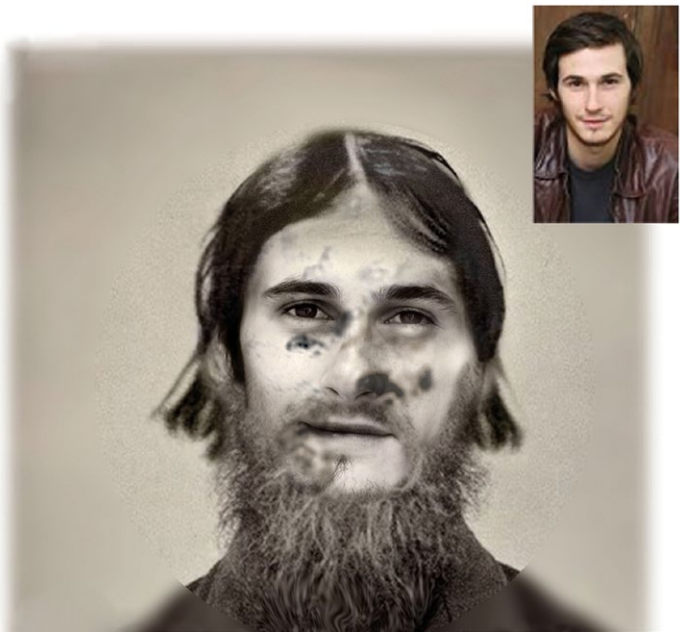
Distribuer aux élèves les extraits de texte portant sur le parricide (annexe 7). Leur demander d'en proposer une lecture à haute voix, puis mettre en discussion : lequel des fils Karamazov a tué son père ? Quelles raisons avait-il de le faire ? (on pourra envisager cette même question sous la forme d'une improvisation : le père Karamazov vient d'être assassiné. Dans la bonne société de Skotoprigonievsk, les discussions s'engagent. Lequel des quatre fils avait les meilleures raisons d'assassiner son père ? Autre improvisation possible : la même discussion a lieu à l'auberge, où Dmitri avait l'habitude de faire la fête et de dépenser son argent.)

Cependant à la figure du mauvais père, Fiodor Karamazov, va s'opposer, surtout pour Aliocha, le père spirituel, le starets Zossima, celui qui au début du spectacle, cherche à réconcilier sans y parvenir tous les membres de la famille.

Demander aux élèves de faire une recherche sur les starets. Qui sont-ils ? Que signifie l'expression « être en odeur de sainteté » ?

Charismatiques, les starets, patriarches reconnus pour leur sagesse et leur piété conseillent et enseignent dans les monastères orthodoxes russes. Après la mort de son fils Aliocha, Dostoïevski a fait un pélerinage au monastère d'Optina, où il a rencontré le starets Saint Ambroise (1812-1891) dont il s'est inspiré pour créer la figure de Zossima, qui apparaît comme le véritable père d'Aliocha.

[11] Vladimir Marinov, *Figures du crime chez Dostoïevski*, PUF, 1990, p. 235.



Hugo Sablic dans le rôle du Starets Zossima
© Cécile Krestchmar

La croyance populaire veut que le cadavre des saints exhale non une odeur de putréfaction mais un agréable parfum de fleurs. Ce signe témoignerait de leur élection divine. Or, après la mort de Zossima, c'est l'inverse qui se produit : la puanteur est difficilement soutenable et cela ébranle les convictions d'Aliocha, dont la foi est ainsi prise en faute, puisqu'elle demande ouvertement des raisons de croire.

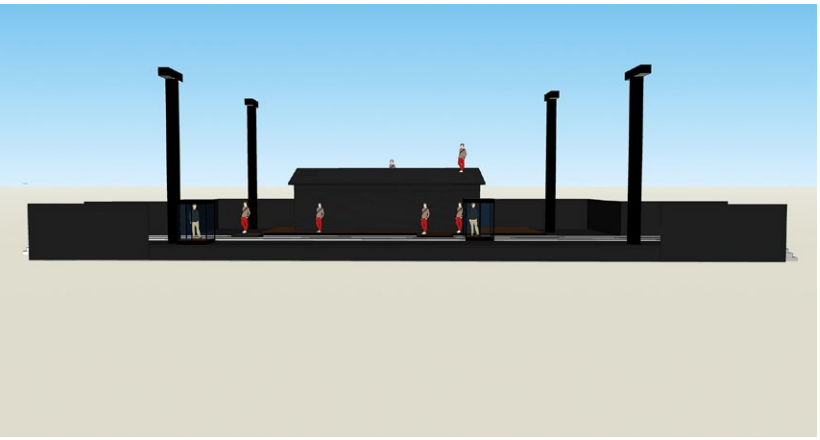
> « Voilà que celui qui devait, selon ses espérances, être porté au sommet dans le monde entier – celui-là même, au lieu de la gloire qui lui revenait, soudain, se trouvait renversé, déshonoré ! Pourquoi ? Sur le jugement de qui ? Qui avait pu raisonner ainsi ? Bon, et même s'il n'y avait pas eu le moindre miracle, même si rien de merveilleux ne s'était révélé, pourquoi donc était-ce cette honte qui s'était déclarée, pourquoi cette décomposition précipitée ? »[12].

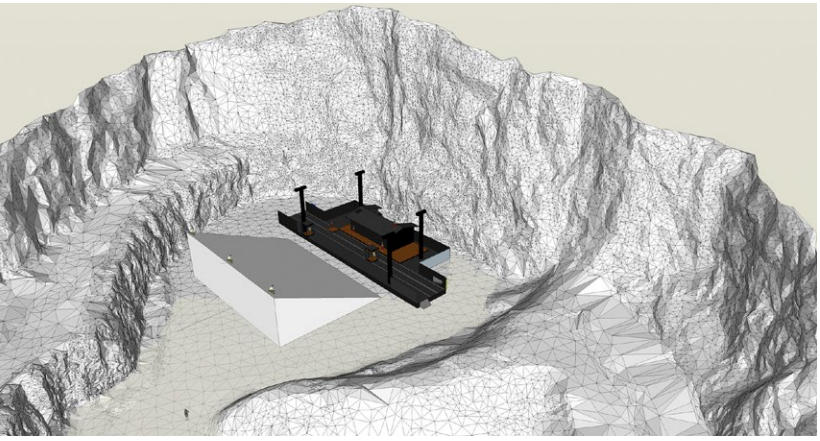
LIEUX ET INTRIGUES

Le personnage d'Aliocha est le fil conducteur de l'œuvre entière, celui qui est en contact avec tous les personnages. Il assure ainsi la liaison entre les différents lieux de l'action : le monastère, la maison du père, celles de Katerina ou de Lisa, la maison du jeune Iliioucha.

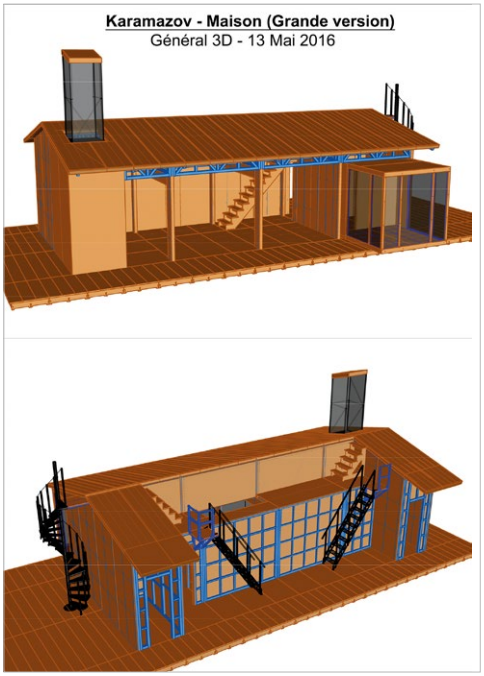
La scénographie a donc dû intégrer cette multiplicité des lieux qui témoigne aussi de la mobilité du personnage d'Aliocha, avec, de plus, une double contrainte : le spectacle est d'abord représenté en plein air dans la carrière de Boulbon, à proximité d'Avignon, puis sera ensuite proposé en salle.

[12] Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, « Alliance avec la terre», *op. cit.*, p. 9.





1. Maquette *Karamazov* à Boulbon - vue de face
2. Maquette *Karamazov* à Boulbon, vue d'ensemble
3. Maison (grande version)
© André Néri, régisseur général du spectacle



« Nous serons devant une grande datcha[13] ouverte qui abritera d'un côté la musique – le battement de cœur du spectacle, la vie et la lumière de cette histoire –, de l'autre côté la chambre du petit Iliouchа – espace réaliste et délabré.

Le grand toit de la maison sera notre théâtre des songes.

Tout autour, il y aura de la terre sombre sur laquelle se déplaceront des plateaux – espaces de vie portant/transportant/supportant les personnages de Dostoïevski. Ces personnages seront conduits sur ces planchers qui glisseront les uns vers les autres, se croiseront, se retrouveront, s'éloigneront.

Il y aura des traces d'un lieu de culte. Du sacré. Des cloches.

Des cages de verre – comme des petites pièces transparentes dans lesquelles on peut observer à la loupe la pâte humaine »[14].

Demander aux élèves une recherche sur la carrière de Boulbon. Où se situe-t-elle par rapport à Avignon ? Quand est-elle devenue un lieu de représentation ? Quels spectacles mythiques a-t-elle accueillis ? Quelles difficultés peut-elle poser aux metteurs en scène et aux acteurs ?

La carrière de Boulbon, située en pleine nature, à quelques kilomètres d'Avignon, permet d'accueillir de nombreux spectateurs. À l'opposé des lieux situés à l'intérieur d'Avignon, souvent liés au patrimoine culturel de la ville (la cour du Palais des Papes, le cloître des Carmes, l'Opéra) la carrière de Boulbon apparaît comme un lieu « vierge », propre à des spectacles qui s'accordent avec l'environnement sauvage et minéral qui la caractérise.

Investie la première fois en 1985 par Peter Brook pour un spectacle mythique, douze heures de théâtre retraçant le Mahâbhârata – la grande guerre des Bhârata, l'épopée indienne du IVe siècle avant J.-C. –, elle n'est pas utilisée à chaque festival, car son réaménagement, chaque année, entraîne des coûts importants, autant pour la sécurité des spectateurs que pour le déploiement d'une scénographie spécifique.

[13] Datcha : maison de campagne.
[14] Dossier de presse, note d'intention, Jean Bellorini.

1. Carrière de Boulbon © TGP
2. Installation de *Karamazov* dans la carrière de Boulbon © Festival d'Avignon

La haute falaise qui l'entoure crée un environnement grandiose mais peut aussi détourner l'attention du public ou écraser les comédiens perdus dans cette immensité. La question de la voix s'y pose avec acuité. Enfin, comme tout lieu extérieur, la carrière de Boulbon est soumise aux aléas du temps : orages, vent violent, poussières, autant d'éléments qui sont susceptibles de perturber, voire d'empêcher la représentation.

Pour aller plus loin : dans l'entretien, en annexe 1 (Des choix scéniques), Jean Bellorini explique le choix de la carrière de Boulbon, ainsi que la signification des choix scénographiques. Les élèves pourront consulter dans le dossier *Parcours festivalier 70e édition* édité par Réseau Canopé (voir site du Réseau), la partie consacrée à la carrière de Boulbon.

COSTUMES ET ACCESSOIRES

La conception des costumes et des accessoires scéniques a été confiée à Macha Makeïeff, metteuse en scène, directrice elle-même du Théâtre de la Criée à Marseille, qui revendique son goût pour les objets de récupération :

> « "Les choses"
>
> Les flétries, les délitées, les hors d'usage, les recalées, tout un peuple d'objets que je réunis dans la salle de répétition aura une seconde vie. Une fois en scène, jamais décoratives, comme les acteurs, avec un peu de leur destin, des circulations, des envies, elles résistent, s'obstinent, se vengent et précipitent dans leur vol, leur disparition, leur manigance, le désarroi ou la victoire d'un personnage. Une vraie place dramatique »[15].

Montrer aux élèves les planches d'accessoires proposées (annexe 8) : quels objets sont présentés ? Pourquoi un tel choix selon eux ?

Les objets choisis renvoient à des éléments du quotidien : chaises, bancs, tables, lampes. Ils dessinent des intérieurs ordinaires, mais le fait qu'ils aient été chinés, leur confère un passé, une vie antérieure qui ajoute de la densité à leur présence scénique.

L'importance accordée aux lampes renvoie à l'effort de clarté, de compréhension qui anime chacun des personnages.

MUSIQUES ET VOIX

Impossible d'imaginer un spectacle proposé par Jean Bellorini sans une part importante accordée à la musique.

Faire écouter aux élèves quelques-uns des morceaux qui ont accompagné le travail sur *Karamazov* et les inviter à réfléchir sur le rôle de la musique dans le spectacle, à partir des propos de Jean Bellorini lui-même (entretien de l'annexe 1, Des choix scéniques).

- **Chopin, *Impromptu*, Opus posthume.**
- **Chopin, *Prélude en Do mineur*, Opus 28 n° 20**
- **Chopin, *Sonate n° 2 Si b mineur*, Opus 35**
- **Tchaikovsky, *Hymne des Chérubins***
- **Rachmaninov, *Moment musical*, Opus 16 n° 4 en mi mineur**

[15] Macha Makeïeff, *Poétique du désastre*, Actes Sud, 2001, p. 13.

Après la représentation, pistes de travail

Assister à la représentation de *Karamazov* dans la carrière de Boulbon relève d'une expérience unique : le spectacle commence quand il fait encore jour et il se prolonge tard dans la nuit, dans un espace naturel qui impose sa présence.

Comment les élèves ont-ils vécu cette traversée ? Ont-ils déjà assisté à des spectacles d'une telle longueur ? Comment envisageaient-ils l'événement ? Comment l'ont-ils ressenti ? Leur attention s'est-elle relâchée ? À quels moments ? Se sont-ils laissé distraire par l'environnement ? Sont-ils prêts à une autre expérience du même genre ?

Afin de rappeler les différentes intrigues, les inviter à revoir le parcours des trois fils Karamazov : le plus souvent, ils se retrouvent dans des scènes deux à deux. À quels moments ? Plusieurs groupes pourront être constitués afin d'envisager :

– Mitia avec son père, avec Ivan, avec Aliocha
– Mitia avec Katerina, avec Grouchenka
– Ivan avec Katerina, avec Aliocha
– Ivan avec Smerdiakov
– Aliocha avec le starets, avec Lisa
– Aliocha avec le capitaine Sneguiriov, avec Ilioucha, avec Smourov.

La mise en commun de ces analyses permet de revoir la trame de l'histoire, l'un des premiers objectifs que Jean Bellorini et Camille de La Guillonnière se sont fixés dans leurs choix dramaturgiques : faire entendre et comprendre le texte de Dostoïevski.

Le début du spectacle
© Pascal Victor

À L'ÉPREUVE DE LA REPRÉSENTATION : FABLE ET COMPLEXITÉ DES INTRIGUES

UNE COMPOSITION EN QUATRE JOURS

L'adaptation proposée condense l'action en quatre jours : les deux premiers révèlent les personnages, leurs conflits et leurs passions. Le troisième jour est celui de l'action : le starets meurt, Fiodor Pavlovitch est assassiné, Mitia est accusé et interrogé. Le quatrième jour, qui témoigne d'une ellipse temporelle importante, déroule les conséquences des actions précédentes : la mort prochaine d'Iliioucha, le procès et la condamnation de Mitia et l'enterrement de l'enfant.

Interroger les élèves : comment débute le spectacle ? Comment s'achève-t- il ? Quels sont les effets d'écho et de reprises ? Comment les interpréter ?

Le spectacle s'ouvre sur l'enfant, Iliioucha : présent avant que ne débute la représentation, il s'installe ensuite dans la cage de verre, à jardin. Entre alors Mme Khokhlakova, la mère de Lisa, interprétée par Camille de la Guillonnière, qui joue de l'ambiguïté entre comédien et personnage : il s'adresse au public en évoquant la nécessité d'un « petit point dramaturgique avant de commencer » mais enchaîne sur la présentation de la famille Karamazov telle qu'elle est formulée dans le roman par le narrateur. Au terme de sa présentation, tous les comédiens sont entrés en scène et chantent ensemble l'hymne des Chérubins de Tchaïkovski.

Le spectacle s'achève par la mort d'Iliioucha. Aliocha et Smourov (Kolia) sont devant la datcha fermée, à jardin. Dans la cage de verre, du même côté, le capitaine Sneguiriov. Pendant les dernières répliques de la scène, les comédiens sont entrés, toujours à jardin et ont commencé à chanter. Ils s'interrompent brutalement et le capitaine Sneguiriov rappelle les dernières paroles d'Iliioucha : que l'on émiette sur sa tombe un croûton de pain, afin que les petits moineaux viennent : « Moi, je les entendrai voleter et cela me fera une joie de ne pas être seul, au-dessous ».

Si la souffrance et la mort des enfants sont un scandale absolu, ceux-ci représentent le seul espoir : Iliioucha fédère autour de lui une communauté et son souvenir devient pour chacun un point d'ancrage essentiel. La communauté elle-même est imagée par les comédiens et le chant qui les unit.

1

1 : Karamazov
© Christophe Raynaud de Lage

2 : Traversée des cuivres, de jardin à cour, transition entre le troisième et le quatrième jour.
© Pascal Victor

2

L'ALTERNANCE DU RÉCIT ET DES SCÈNES

Le récit lui-même est pris en charge par différents personnages : Mme Khokhlakova le plus souvent, dont la voix se confond avec celle du narrateur du roman. Ainsi évoque-t-elle en ces termes la passion d'Ivan Fiodorovitch pour Katerina Ivanovna : « tout cela pourrait servir de canevas à un autre récit, à un autre roman, dont je ne sais même pas quand je pourrais l'entreprendre »[1].

Mais d'autres personnages prennent aussi en charge le récit : Smerdiakov devient narrateur et rapporte sa propre naissance, ce qui accentue la monstruosité du comportement de Fiodor Pavlovitch. Katerina, enfermée dans une cage de verre, raconte le rêve de Mitia, le rêve du « petiot ». La variété des propositions faites par la mise en scène proscrit ainsi la systématisation d'un procédé et suscite de multiples résonances par rapport au personnage choisi comme narrateur.

La narration ne refuse pas non plus l'humour, même au moment le plus tragique : ainsi la nuit de l'assassinat est-elle racontée en musique par Grigori, dans une chanson qui accentue le suspense tragique jusqu'à la parodie.

Dans les adaptations précédentes que Jean Bellorini a faites de romans (*Tempête sous un crane* ; *Paroles gelées*), la narration était souvent chorale (voir par exemple : youtu.be/UJKpl3PG-0g). Pour *Karamazov*, Jean Bellorini n'a pas eu recours à cette pratique : **interroger les élèves sur cette absence. Que révèle-t-elle selon eux ? Quels sont les moments véritablement collectifs pendant le spectacle ?**

Karamazov montre des passions égoïstes : les personnages ne forment pas un groupe, ils n'ont pas de but commun (cf. le voyage de Pantagruel et ses amis dans *Paroles Gelées*) et ne luttent pas ensemble (cf. la barricade contre le pouvoir en place dans *Tempête sous un crâne*). Les seuls moments collectifs sont ceux du chant ou de la musique et leur situation, au début et à la fin du spectacle, voire en conclusion d'un tableau, leur confère un statut ambivalent, car ce sont plutôt les comédiens qui interviennent que leurs personnages.

En reprenant le texte de l'annexe 4, particulièrement le deuxième et troisième paragraphe, demander aux élèves une mise en jeu avec un autre narrateur que celui choisi par Jean Bellorini (Mme Khokhlakova) : il peut s'agir de personnages singuliers (Aliocha, Ivan, Katerina, voire Grigori ou Smourov), ou d'une présentation chorale.

TRAJECTOIRES DANS L'ESPACE : PARCOURS DES PERSONNAGES

Au-delà de la fable, Jean Bellorini met en valeur le parcours effectué par chaque personnage. Avec la mort des pères (l'assassinat de Fiodor Pavlovitch, le décès du starets), tous les fils Karamazov passent du statut d'enfant à celui d'adulte et entraînent les autres personnages, essentiellement les femmes, dans leur sillage : à la fin du spectacle, toutes les situations ont changé et cette transformation se donne à lire dans l'espace même.

ORGANISATION DE L'ESPACE

Sous la forme d'un schéma, inviter les élèves à inventorier les différents espaces sur le plateau et à caractériser leurs emplois (voir à l'appui les maquettes proposées dans la première partie du dossier « Avant la représentation », p. 11). Envisager ensuite à partir du tableau ci-dessous les espaces occupés au fil du spectacle. Quelles remarques peut-on faire sur la valeur symbolique de ces trajectoires ?

Plusieurs lieux fixes se définissent : la datcha centrale est la maison du père, la cage de verre à jardin, celle du capitaine Sneguiriov et la chambre d'Ilioucha, symbolisée par un petit lit en fer. À cour, devant les rails un espace est dédié au starets. Les pères occupent un espace fixe et déterminé. À l'inverse, les fils, les personnages plus jeunes, sont voués à l'errance : Aliocha parcourt tous les espaces du plateau, sans réel point d'ancrage ; les maisons de Mitia, d'Ivan, de Katerina, de Grouchenka ou de Smerdiakov évoluent sur les deux rails qui traversent le plateau.

[1] Dostoïevski, *LesFrères Karamazov,*« Les Frères libres », traduction André Markowicz, Actes Sud, coll. Babel, p. 479.

Le tableau suivant résume les parcours et les lieux investis par les personnages.

LIEUX INVESTIS PAR LES PERSONNAGES

	Datcha Pièce centrale	Datcha Toit	Datcha Toit Cage de verre	Devant la datcha	Rails plateau Lieux ouverts	Rails plateau Cage de verre	Avant-scène Centre	Jardin Cage de verre	Cour
Fiodor	x					x	x		
Le starets						x			x
Mitia		x	x	x	x	x	x		
Ivan	x			x	x				
Aliocha	x	x		x	x	x	x	x	x
Smerdiakov		x (chanson)		x	x				
Katerina	x	x			x				
Grouchenka		x			x				
Lisa					x		x		
Iliocha							x	x	
Sneguiriov							x	x	
Smourov		x		x					

1

1 : Dans la cage de verre : Mitia, Fiodor Pavlovitch, Aliocha, le starets
© Victor Tonelli

2 : Aliocha et Lisa
© Pascal Victor

2

La confrontation entre les personnages met en évidence quelques oppositions :

Mobilité/immobilité : c'est le contraste du couple formé par Aliocha et Lisa (Lisa sur un fauteuil roulant). La jeune fille est paralysée, prisonnière, déchirée entre ses aspirations au mal et son sens moral. Face à elle, Aliocha, qui traverse tous les espaces, s'affirme dans sa volonté de la sauver d'elle-même.

Horizontalité/verticalité : le toit de la datcha est essentiellement occupé par Mitia et Aliocha (Katerina et Grouchenka n'y accèdent que pour venir voir Mitia). Fiodor Pavlovitch et Ivan ne s'y trouvent pas. La recherche ou le refus de la transcendance apparaissent dans cette opposition : Fiodor Pavlovitch ne connaît que les jouissances sensuelles, Ivan s'obstine à nier le ciel, alors que Mitia est beaucoup plus tourmenté par son propre comportement. Smourov, enfant, semble avoir naturellement sa place sur ce toit.

MOUVEMENTS, ENTRAVES ET LIBERTÉS

La mise en scène choisit comme éléments premiers de la scénographie des rails et des cages de verre. **Inviter les élèves, par groupe de quatre, à choisir ensemble cinq mots qu'ils associeront soit aux rails, soit aux cages de verre. À partir de la mise en commun de ces termes, quels échos peuvent-ils ensuite établir avec le spectacle lui-même ?**

Ces éléments renvoient à un imaginaire fort. Quelques pistes possibles :

Cage : oiseau, prison, folie, cercueil, cri

La cage apparaît au début : lieu de rencontre des Karamazov avec le starets, elle dit l'enfermement et les haines familiales. La trop grande proximité des êtres entraîne la violence et l'éclatement, lorsque Fiodor Pavlovitch sort pour dévoiler ce que Mitia a fait à Katerina. La maison du capitaine Sneguiriov (la chambre d'Iliioucha) suggère la pauvreté, l'humiliation, la maladie et la mort, tandis que la cage dans laquelle Katerina raconte le rêve de Mitia, restitue l'impuissance du personnage (ou celle du rêveur) et le cri qui en résulte. Le spectacle s'achève sur l'évocation par Sneguiriov, dans la cage, des oiseaux venant picorer du pain sur la tombe d'Iliioucha.

Rails : ennui, temps, destin, erreur, perte

Les allées et venues sur les rails imagent un parcours répétitif et sans issue : le dispositif caractérise Ivan, à cour dans la scène du Grand inquisiteur puis à jardin (l'hallucination avec le diable). Dans ces scènes, les plateaux sont également mobiles, surtout dans la seconde : Ivan et son « diable » se meuvent lentement en opposition l'un à l'autre, ce qui accentue l'étrangeté de la scène. De même, ses trois entrevues avec Smerdiakov sont marquées par trois traversées de plateau (jardin/cour/jardin).

1

1 : Aliocha sur le toit, Katerina et Mitia sur le railr
© Victor Tonelli

2 : Grouchenka
© Pascal Victor

2

POUR ALLER PLUS LOIN

Jean Bellorini met souvent en scène des personnages traversant le plateau[2]. **Quelles trajectoires sont particulièrement frappantes dans le spectacle ? Pourquoi ?**

Pour le trajet de Mitia à Mokroïé, les comédiens sont assis sur des chaises disposées sur les deux rails. Mitia traverse de jardin à cour, en passant de chaise en chaise. Un gros ventilateur est installé à cour, devant lequel Grouchenka égrène la neige qu'elle puise dans ses poches. Ce voyage scelle le sort de Mitia : ce dernier retrouve celle qu'il aime mais la fête qu'il organise apparaît comme la preuve qu'il a tué et dépouillé son père. Ce parcours le conduit à l'accusation et à la condamnation.

La dernière apparition de Smerdiakov est également marquante : il passe de jardin à cour, nu, avec une très grande corde autour du cou. Il va à la mort, dépouillé de tout. L'image suit la scène entre Ivan et le diable et on la lit comme hallucinatoire.

L'INTENSITÉ DES PASSIONS : LE CHOIX DE L'ÉMOTION

Demander aux élèves, soit individuellement soit par deux ou trois, de réaliser une affiche pour le spectacle (collages, photos, dessins, peintures). Voir en appui la réflexion sur les couvertures de livres proposée dans l'annexe 5.

LE REFUS DU RÉALISME

Les couvertures de l'édition Actes Sud, collection Babel des *Frères Karamazov* s'appuyaient sur des tableaux réalistes d'artistes russes du XIX[e] s. mais la mise en scène de Jean Bellorini refuse cet ancrage. Certains costumes suggèrent le monde russe (blouse ceinturée de Grigori, uniforme des écoliers, vêtement du starets) cependant ils jouent souvent sur des codes contemporains. Ainsi dans la scène avec Aliocha, Grouchenka porte une robe très courte, bariolée, des bottes roses, et un petit paletot en fourrure synthétique. Elle fume également une cigarette et ses cheveux sont teints en rose. Quant à Aliocha, dans cette scène, avec son manteau rouge et ses cheveux blond platine, il évoque plutôt un manga actuel que le novice d'un monastère russe du XIX[e] s.

Les contraintes scéniques (commencer le spectacle à la lumière du jour) ont évidemment pesé. Mais le visage du starets est semé de taches noires, à l'image de la décomposition qui l'attend, les cernes de Grigori sont très accentués, et le nez du comédien est complètement modifié pour le personnage de Smerdiakov. Les cheveux sont rares et clairsemés pour Fiodor Pavlovitch ou le capitaine Sneguiriov. L'usure du temps, les souffrances ou les passions vécues se donnent à lire sur les visages.

[2] Pas seulement dans ce spectacle. Voir par exemple le cortège de mariage, l'une des images les plus frappantes de *Paroles Gelées* [http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/paroles-gelees_total.pdf, p. 12].

Grouchenka
© Arte TV

COULEURS ET CONTRASTES

À l'image du tableau d'Edvard Munch choisi par l'édition folio (voir annexe 5), le spectacle a choisi la violence des couleurs et des contrastes. Si la datcha elle-même et le sable qui l'entoure sont noirs, en revanche les costumes et les accessoires font le pari de couleurs extrêmement vives : rouges, bleus, roses, verts, la palette est éclatante et dit la force des pulsions qui traversent les personnages. Le travail des lumières appuie ces effets de contraste, par des éclairages souvent très localisés.

Inviter les élèves à revoir dans l'annexe 8, les deux planches d'accessoires. Quels sont les objets récurrents ? Pourquoi ?

La présence de chaises ou de tables est compréhensible, mais on reste frappé par le recours systématique à des luminaires (appliques, lampes). Ces éclairages discrets créent l'intimité des scènes et personnalisent les échanges[3].

LE JEU DES COMÉDIENS

Jean Bellorini s'appuie sur des comédiens avec lesquels il travaille depuis longtemps. À partir de leur expérience, des extraits de presse et des photos proposés en annexe 10, demander aux élèves de caractériser le jeu des comédiens en cinq adjectifs. Parmi ces interprètes, quel est celui qui les a le plus impressionnés ? Pourquoi ?

Il s'agit d'un jeu très expressif : les gestes sont amples, les visages reflètent les passions, les corps sont en mouvement. La majorité des articles proposés soulignent ainsi l'engagement et la générosité des acteurs. La mise en scène tend à incarner les interrogations de l'œuvre sur la foi, la liberté et la responsabilité, en donnant à voir les émotions qui habitent les personnages.[4]

---

[3] Voir l'épisode 8:/9, « Des lumières dans la carrière » : **http://info.arte.tv/fr/karamazov-des-freres-des-hommes-et-une-troupe**

[4] Les élèves pourront également prendre appui sur ces vidéos : www.theatre-video.net/video/Jeunes-critiques-en-Avignon-Soleils-noirs-70e-Festival-d-Avignon et www.theatre-video.net/video/Jean-Bellorini-Karamazov-Extrait-70e-Festival-d-Avignon.

1

1 : © Victor Tonelli

2 : Mitia et Katerina
© Pascal Victor

2

POUR ALLER PLUS LOIN

Travailler la scène proposée dans l'annexe 7 (Fiodor Pavlovitch, Ivan, Aliocha) en recherchant une interprétation très intériorisée, aussi bien pour le personnage du père que pour ceux des fils.

LA MUSIQUE

Dans sa volonté d'un théâtre qui s'adresse à tous, Jean Bellorini affirme l'importance essentielle de la musique : « D'habitude, je dis que la musique soulève les acteurs et les spectateurs et donc les relie. Mais là, la musique vient souvent prendre le relais de l'acteur. Elle est de plus en plus présente dans les scènes et entre les scènes, comme si elle était vraiment une narration déraisonnable d'ivresse indicible »[5]. De fait, la mise en scène ne dédaigne aucun style de musique…!

Faire écouter aux élèves l'original la chanson d'Adamo « Tombe la neige » : youtu.be/0QKSU6j1-8U ou youtu.be/K-DKXuWuoYM. **Qu'est-ce qui justifie cette chanson dans le spectacle? Quel effet produit-elle ?**

Fiodor Pavlovitch attend la décision de Grouchenka, qui jusqu'alors ne s'est pas rendue chez lui. Cette chanson, interprétée par Smerdiakov crée la surprise par la rupture qu'elle instaure avec les musiques précédentes. L'image qui l'accompagne (Fiodor Pavlovitch endormi dans son fauteuil et recouvert progressivement par la neige) appuie la tristesse et le pathétique des paroles.

La mise en scène n'hésite pas donc pas à mélanger les références et à faire appel à la variété, à la culture populaire. L'émotion naît de la diversité et emporte le public, comme le reconnaît Brigitte Salino, dans son article du *Monde*, consacré au spectacle (voir annexe 9). Elle évoque à propos de cette chanson un « moment de jouissance » auquel le spectateur s'abandonne, en retrouvant ainsi le plaisir premier du théâtre, celui de l'émotion sensible.

[5] Entretien avec Jean Bellorini et Camille de La Guillonnière, annexe 1.

Fiodor Pavlovitch, Smerdiakov
© Victor Tonelli

Annexes

ANNEXE 1. ENTRETIEN AVEC JEAN BELLORINI ET CAMILLE DE LA GUILLONNIÈRE

UN CHOIX AMBITIEUX

Vous avez décidé de revenir à l'adaptation théâtrale d'une œuvre romanesque et vous avez choisi une œuvre pour le moins gigantesque… Pourquoi *Les Frères Karamazov* ?

Jean Bellorini : Pour beaucoup de raisons. J'ai l'impression qu'il y a actuellement une résonnance immense à son égard, que ce soit la quête de repères, la nécessité étrange de religion, d'engagement spirituel, et par opposition à cela, l'hyperconscience d'un sentiment d'abandon total. Pour moi, résumé en une phrase, ce serait : on a voulu la liberté, ce qu'il y a de pire, ce qui crée le plus de souffrance, donc maladroitement on s'est inventé un Dieu et une fois inventé, on s'est rendu compte qu'il nous avait abandonnés. Et donc l'on revient à la nécessité de liberté, qui nous renvoie à la souffrance, c'est l'éternelle boucle. Voilà *Les Frères Karamazov*, c'est principalement pour ces raisons là.

Mais parce que c'est une grande œuvre aussi et que j'aime que le théâtre soit cet endroit de la réanimation de ces œuvres immenses, avec lesquelles, comme celles de Victor Hugo ou de Rabelais, on a tous de manière plus ou moins inconsciente une sensation d'héritage, de patrimoine collectif. Le théâtre, à travers le travail que nous faisons, qui, j'espère, est le plus fidèle à l'écriture et à l'auteur, essaie de rendre aux *Frères Karamazov* toute leur folie, dans une forme de précision et dans une adaptation – j'ai de plus en plus de mal à parler d'adaptation – par des morceaux choisis. En fait, il n'y a pas de réécriture ou extrêmement peu. L'œuvre en elle-même comporte près de 80 % de dialogue, donc, c'est du théâtre.

Le travail justement est de se rappeler que c'est un roman et qu'il existe une dimension narrative, qui au théâtre m'importe tellement. On est presque à l'inverse de ce que l'on croit de l'adaptation d'un roman, où il faudrait tout faire pour avoir de la théâtralité et du dialogue. Là, j'ai plutôt l'impression de lutter pour me souvenir que c'est une narration, qu'on raconte des histoires, un roman policier, un feuilleton presque populaire, dans une forme assez simple finalement, même si elle est entrecoupée d'infinis moments méta-physiques, vertigineux, de chacun des personnages, à leur manière.

Je pense que l'homme tend vers la folie, l'homme devient schizophrène, l'homme s'il veut vivre et être relié à soi-même, ressent cette dichotomie, cette fracture de plus en plus terrible, qui le rend fou. Et là, comment tenir ses engagements, comment vivre passionnément, éperdument, et comment rester debout, pour moi, c'est ce que raconte le roman. C'est la dimension philosophique, presque métaphysique qui me touche, mais en même temps on a besoin d'un cadre narratif clair, de l'enquête, et du « il faut tuer le père ».

Mais par exemple, des passages comme celui du « Grand Inquisiteur », n'est-ce pas en soi assez lourd à l'intérieur de l'œuvre elle-même ?

Jean Bellorini : Cela me touche énormément de voir ce personnage souvent silencieux, presque réservé, qui tout d'un coup ouvre son livre et déballe la folie intérieure qu'il construit en lui inconsciemment depuis des années. Il affirme : « C'est un poème, je l'ai composé ». La fable est au-delà de la raison. Ce n'est pas une démonstration, ce n'est pas une légende historique, c'est tout ce que ça comporte de poétique, donc

d'irrationnel, donc de paradoxal, donc de pas raisonnable et de pas cohérent à certains moments. Pour moi, au-delà de la signification lourde, consciente et compréhensible, c'est d'abord la folie du langage, avec ses images et un personnage habité par la folie de la liberté, au-delà de la religion. C'est cela qui doit être touchant sur un plateau de théâtre. Plus que de faire entendre très précisément toute la fable avec les références qu'on n'a pas et qu'il faudrait travailler, si cela intéressait quelqu'un. Mais ce n'est pas l'objet. Il faut que cela reste un théâtre accessible. Il y a ces moments inaccessibles, mais ils le sont pour tous. Il ne s'agit pas de mettre des gens de côté, mais d'être abasourdi par la folie de cet homme qui déverse son histoire. Pour moi, le croyant, c'est Ivan. Il croit qu'il ne croit pas.

Pourquoi *Karamazov* et non *Les Frères Karamazov ?*

Camille de La Guillonnière : Parce que si c'était *Les Frères Karamazov*, ce serait vraiment tout. Par honnêteté vis-à-vis de Dostoïevski.

Jean Bellorini : Cela aurait pu s'appeler *Confessions d'un cœur ardent*, *À l'air libre*. À chaque fois qu'on travaillait, on trouvait un titre possible. Une pépite dans la boue. Après pour être direct et clair, on est resté sur *Karamazov.*

UNE ŒUVRE PLURIELLE

Dans certaines notes d'intention, vous avez évoqué la lecture de Mikhaël Bakthine qui parle de la polyphonie de l'œuvre. N'y a-t-il pas malgré tout une réponse donnée par Dostoïevski ?

Jean Bellorini : Dans cette œuvre-là, au final, on ne peut pas savoir qui est Dostoïevski. Il défend tout le monde et il donne la parole autant à Ivan qu'à Aliocha, autant à celui qui croit qu'à celui qui ne croit pas, autant au révolté qu'à l'amoureux, autant à Katerina qu'à Grouchenka. Il y a une pluralité de forces qui rend l'œuvre complexe. La réponse possible pour moi, ce serait oui à la foi, mais pas à une foi, pas à une religion. Il faut croire pour être animé, pour vivre, mais au-delà d'une structure, au-delà du socialisme, au-delà du capitalisme, au-delà du tzarisme, au-delà de toute forme de réponse existante. C'est pour cette raison que la forme possible d'espérance n'est que celle des enfants. L'ouverture de la fin, c'est cela, même si oui, on entend la résurrection, mais enfin…

Camille de La Guillonnière : On ne l'entend pas. Mais elle viendrait après. Toute la première partie du discours d'Aliocha, c'est la survivance d'Iliioucha non pas dans sa chair qui va peut-être revenir un jour, mais dans le souvenir qui va habiter les autres. Comment par le fait d'avoir existé, on continue à habiter les autres. C'est pour cette raison que le passage sur les enfants a été tout de suite très important. On s'est même demandé si ce ne devait pas être que cela. Un spectacle uniquement sur le passage sur l'enfance. C'est le passage d'une communauté en place, dans quelque chose de fermé, construit, à une communauté dans le neuf, de petits qui ne sont pas renfermés dans des principes.

Il y aurait donc toute de même une voie tracée. Parmi tous les personnages, Ivan reste celui qui va vers la folie, celui qui se fracasse littéralement.

Jean Bellorini : Pour moi, ils sont tous dans le désastre. Ils vivent tous un désastre. Aliocha aussi. Il vit le désastre de la famille qui n'en est plus. Il est complice aussi, ils le sont tous. Ils sont tous d'accord. Pour quelles raisons ils le font ? Pour autant de raisons qu'ils sont. Ce n'est pas plus Ivan, que Smerdiakov ou Dmitri. En prenant un peu de recul, cela nous mène à l'affirmation d'être tous coupables de tout et de tous. Plus que rejeter la faute sur une foi, quelle qu'elle soit, ou sur une forme d'athéisme. Il n'y a pas une économie du salut, sinon il n'y aurait ni enfant qui meurt ni injustice et en même temps il n'y a pas désinvestissement envers l'humanité. On croit tous qu'on est quelque part pour quelque chose. Comment concilier cette quête métaphysique avec une réalité, au-delà de toute justice divine ou de justice civile ? Il n'y a pas cela, donc il y a l'acceptation que nous sommes tous coupables des meurtres, en l'occurrence pour tout et pour tous. Et cette solidarité qui, elle, pour le coup, est fraternelle, permet d'inventer autrement et autre chose. Et ça, c'est quand même moderne. C'est ce qui résonne aujourd'hui, il faudrait s'extraire de tout système, en

assumant. S'extraire sans « Je n'y suis pour rien », mais en se disant « Nous sommes tous coupables de ça ». Comment réinventer en assumant.

Comment l'adaptation s'est-elle construite ? Comment s'est organisé le choix des textes ?

Jean Bellorini : Une première étape relève de choix dramaturgiques. Très clairement, on a choisi de raconter trois histoires : celle d'Aliocha avec son amour, celle d'Aliocha avec les enfants, celle d'Aliocha avec son père et ses frères. À partir de là, on essaie de rendre cohérente et lisible chaque évolution du personnage, presque comme un montage de cinéma. On a les trois séquences d'amour d'Aliocha avec Lise, les quatre séquences avec les enfants et le récit du meurtre. Voilà, on a les trois fils qu'on croise. Après arrivent les acteurs, qui ont un lien direct à l'œuvre, et qui nous requestionnent : pourquoi ce choix ou pourquoi cette omission-là ? Cela oblige à approfondir, confirmer ou infirmer ce choix.

Les acteurs connaissent donc tout le texte et savent très tôt le rôle qu'ils vont jouer ?

Jean Bellorini : C'est défini très vite. Entrent donc en jeu l'évolution et le parcours de l'acteur dans le personnage. C'est très concret. Beaucoup de choses qui sont traitées vont disparaître, elles n'auront plus la nécessité d'être représentées mais il était important de les avoir traversées. Le texte se réduit ainsi au fur et à mesure. Il ne s'agit pas de remettre une adaptation finie et d'oublier le roman. On y revient en permanence. Dès qu'il y a une difficulté de jeu, les acteurs vont naturellement chercher dans le texte d'autres passages pour éclairer la situation. C'est comme si 80 % du metteur en scène, c'était Dostoïevski. La direction d'acteurs est faite presque par Dostoïevski et moi, j'adore. Tous les acteurs sont profondément auteurs du spectacle. On a tous le même possible au départ, le même livre et chacun se bagarre dedans. Dans le montage du spectacle, dans cet esprit de troupe, tout le monde est investi. On doute, on remet en question. Et du coup, on affirme davantage, ou on renonce.

La version du texte est-elle définitive aujourd'hui ?

Jean Bellorini : Pas totalement. Ce qui n'est pas définitif, c'est ce que l'on va continuer à couper. Les grands axes, le canevas est là, mais il est là depuis… quinze jours ?

Ce n'est pas une position très facile pour les comédiens.

Jean Bellorini : C'est une question de liberté. Plus on a de liberté, plus on souffre. On vit ça, c'est très concret. Est-ce que tu préfères avoir un dictateur qui te dit « ce sera ça et pas autre chose » ou est-ce qu'on a cette liberté de conscience, cette liberté de penser, de s'engager tous et de concilier ? On applique…

DES CHOIX SCÉNIQUES

En Avignon, vous jouez à la carrière de Boulbon. C'est un lieu qui suggère souvent adéquation entre le spectacle qui y est présenté et son aspect brut et naturel. Pourquoi *Karamazov* dans cet espace ?

Jean Bellorini : Il y a une distance et un fossé entre la petitesse de ces êtres, dans leur esprit mais aussi dans leurs paroles, qui est mise en vertige par rapport à la dimension du monde, et au fait qu'on se sent appelé à un moment donné par le grand, ce qui nous écrase. Il y a quelque chose entre le petit et le grand que je trouve extrêmement juste. Se sentir écrasé par la nature, par les étoiles.

Camille de La Guillonnière : Écrasé par une forme de fatalité. On sait que cela va mal se passer. Et là, le lieu pointe le sens.

Jean Bellorini : Après, le spectacle va être joué dans d'autres lieux. Ce n'est pas Boulbon à tout prix, mais je pense que cela va créer du souvenir, porter le spectacle et le dimensionner. L'envie, c'était aussi que la troupe puisse habiter un lieu, et cela, c'était possible à Boulbon. La scénographie a été construite à partir de ce lieu. C'est tellement gigantesque, tellement riche, tellement organique que j'ai cru bon de récréer à l'intérieur une structure extrêmement pure, noire, sobre qui puisse faire oublier cela. Mais quand on le veut,

tout à coup, ce deuxième plateau qui est le toit de cette maison devient plateau sous les étoiles, écrasé par l'espace. On a un cadre avec cette maison. De même, ces rails, ces plateaux, ces petites pièces arrivent et partent avec des êtres qui sont transportés malgré eux, malgré leur volonté. À de nombreux moments ils se trouvent sur deux plateaux qui s'écartent, ils sentent que leur destin est plus fort. La grandeur permet d'avoir de petits endroits perdus au milieu de l'immensité, d'avoir de petits mondes qui se transportent. On peut n'être que là-dessus.

Et les structures de verre ?

Jean Bellorini : C'est mon obsession de transparence et ce que l'on voit des êtres ou pas. Ce sont des isoloirs en fait. La fonction du premier, c'est le confessionnal du starets. Mais c'est aussi la prison et le procès de Dmitri. C'est aussi le gros plan, une mise sous projecteurs, un microscope. Et comme Boulbon imposait la sonorisation, le son cinéma presque, on avait besoin d'une intériorité visible.

Les acteurs sont sonorisés tout au long du spectacle ? Ce sera propre à Boulbon ou non ?

Jean Bellorini : Oui, tout au long, et ce sera toujours ainsi. La sonorisation prend une place dramaturgique. Cela raconte le spectacle au même titre que la musique. Même si c'est une contrainte de Boulbon au départ. Tout comme la tombée de la nuit. Au démarrage, on est donc dans la confession, mais en plein jour. C'est un paradoxe, mais qui me semble riche pour ce texte-là. Les acteurs sont tous sonorisés, tous « focusés » en fonction des boîtes de verre, mais aussi du rétrécissement de l'espace.

Et la musique ?

Jean Bellorini : Elle prend, dans ce spectacle, une dimension un peu différente. Le piano raconte, à travers des grandes œuvres, ses tempéraments extrêmes. On a des ponctuations plus importantes et apparemment plus déconnectées qui relient en fait l'œuvre plus que les personnages.

D'habitude, je dis que la musique soulève les acteurs et les spectateurs et donc les relie. Mais là, la musique vient souvent prendre le relais de l'acteur. Elle est de plus en plus présente dans les scènes et entre les scènes, comme si elle était vraiment une narration déraisonnable d'ivresse indicible. Tous ces personnages s'expliquent à eux-mêmes ce qu'ils sont, et tout d'un coup, ça s'arrête : la musique prend le relais et on entend la suite de la pensée.

Depuis combien de temps travaillez-vous sur un projet comme celui-là ?

Jean Bellorini : C'était dans mon projet de direction. Juin 2013.

Camille de La Guillonnière : La première proposition d'adaptation, c'était en juin 2015. Donc cela fait un an et demi qu'on a commencé à travailler le premier montage. Deuxième montage en septembre. Troisième en février, et un quatrième en mai.

Jean Bellorini : En travaillant souvent, comme on parlait de Bakhtine tout à l'œuvre, à partir de la résonnance d'un mot. De la polyphonie au sens propre, un mot répété par différents personnages. Une approche proprement sensible, en fait. Pour nous, le fil principal, c'est la troupe. Cela met les acteurs exactement dans les questionnements de l'œuvre, sur le choix et la liberté, l'enfance et la naïveté.

ANNEXE 2. PRÉSENTATION DU SPECTACLE

PROGRAMME DU FESTIVAL D'AVIGNON

KARAMAZOV (D'APRÈS *LES FRÈRES KARAMAZOV* DE FIODOR DOSTOÏEVSKI)
JEAN BELLORINI
11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22 juillet 2016 à 21 h 30

Telle une enquête grandiose, le roman de Dostoïevski explore les tourments et les contradictions qui conduisent l'un des fils Karamazov au parricide de Fiodor. L'intempérant Mitia est revenu pour exiger l'héritage maternel indûment conservé par le père. Ivan, aussi instruit qu'intransigeant, nourrit un mépris insondable pour cet homme dépravé. La perversité de Smerdiakov, fils illégitime, pèse comme une menace sur la maison. Seul le jeune Aliocha, dévoué et pieux, semble déterminé à écouter chacun, à comprendre et aimer. En contrepoint des rancœurs qui les occupent, une tragédie se joue dans la famille d'un homme blessé, offensé puis humilié sous les yeux de son fils Ilioucha qui ne s'en remettra pas. C'est le point de vue que Jean Bellorini et sa troupe choisissent pour déployer la symphonie des Karamazov : une datcha de verre abrite une famille pauvre, simple et honnête qui raconte l'histoire d'Aliocha et de ses frères. Porteurs d'autant de sens, la musique, le silence et la parole se relaient pour poser, amplifier et transmettre les questions essentielles de l'œuvre du romancier russe : la possibilité d'une justice dans un monde sans Dieu, la possibilité d'une valeur accordée à l'amour et à la charité.

Avec Michalis Boliakis, François Deblock, Mathieu Delmonté, Karyll Elgrichi, Jean-Christophe Folly, Jules Garreau, Camille de La Guillonnière, Jacques Hadjaje, Blanche Leleu, Clara Mayer, Teddy Melis, Marc Plas, Geoffroy Rondeau, Hugo Sablic

Mise en scène, scénographie et lumière : Jean Bellorini
Traduction : André Markowicz
Adaptation : Jean Bellorini, Camille de La Guillonnière
Costumes, accessoires : Macha Makeïeff
Musique : Jean Bellorini, Michalis Boliakis, Hugo Sablic
Son : Sébastien Trouvé
Coiffures, maquillage : Cécile Kretschmar
Assistanat à la mise en scène : Mélodie-Amy Wallet

DISTRIBUTION DE DEUX PRÉCÉDENTS SPECTACLES DE JEAN BELLORINI

***Paroles gelées* (2012)**

Avec Marc Bollengier, Camille de La Guillonnière, Patrick Delattre, Karyll Elgrichi, Samuel Glaumé, Benjamin Guillard, Jacques Hadjaje, Gosha Kowalinska, Clara Mayer, Geoffroy Rondeau, Juliette Roudet, Hugo Sablic
Création lumières : Jean Bellorini
Scénographie : Laurianne Scimémi
Adaptation : Jean Bellorini, Camille de La Guillonnière
Scénographie : Jean Bellorini
Costumes : Laurianne Scimemi
Assistante aux costumes : Delphine Capossela
Stagiaire costumes : Élodie Michot
Régie générale : Luc Muscillo

***La Bonne Âme du Se-Tchouan* (2013)**

Avec Danielle Ajoret, Michalis Boliakis, Camille de La Guillonnière, François Deblock, Karyll Elgrichi, Claude Evrard, Jules Garreau, Jacques Hadjaje, Med Hondo, Blanche Leleu, Clara Mayer, Teddy Mélis, Marie Perrin, Marc Plas, Geoffroy Rondeau, Hugo Sablic, Gilles Ségal, Damien Zanoly
Maquillage : Laurence Aué
Scénographie : Jean Bellorini
Musique : Michalis Boliakis
Création son : Joan Cambon
Création costumes : Macha Makeïeff
Musique : Hugo Sablic
Création musicale et lumières : Jean Bellorini

ANNEXE 3. CONFRONTATION

EXTRAIT DE L'ADAPTATION DES *FRÈRES KARAMAZOV* PAR JACQUES COPEAU ET JEAN CROUÉ (1912)

ALIOCHA. – Dimitri, je sais que tu me diras toute la vérité.

DIMITRI. – Tu la veux toute ? Va ! Je ne me ménagerai pas… Tu sais que j'étais sous-lieutenant dans un bataillon de ligne. On m'accueillait extraordinairement bien dans ma petite ville de garnison. Je semais de l'argent partout. On me croyait riche ; d'ailleurs je croyais l'être… Lors de mon entrée au bataillon, il n'était bruit dans toute la ville que de l'arrivée prochaine de la seconde fille du colonel. Elle venait d'achever ses études dans une pension aristocratique de la capitale… Oui : Katherina Ivanovna. Elle passait pour une beauté parfaite… Un soir chez le commandant de la batterie, comme je m'approchais d'elle, elle me toisa du regard. Oh !… Je ne pus supporter sa petite moue méprisante !

ALIOCHA. – Tu l'aimais déjà ?

DIMITRI. – Je te jure que je la sentais tellement au-dessus de moi ! J'avais compris que Khaterina n'était pas une gamine, qu'elle avait du caractère, de l'orgueil, une vertu solide, surtout beaucoup d'intelligence et d'instruction… À cause de cela, peut-être, je voulais la punir de n'avoir pas compris quel homme je suis.

ALIOCHA. – Tu la détestais donc ?

DIMITRI. – Je ne savais comment toucher, inquiéter cette femme trop pure et trop hautaine. J'ai pressenti tout de suite le mal que j'allais lui faire ; et je ne pouvais pas m'empêcher de le faire… Or, à ce moment j'avais reçu du père six mille roubles. Et, presqu'en même temps, j'appris, par l'indiscrétion d'un ami, que notre colonel, le père de Katherina Ivanovna était soupçonné de malversations… Je m'arrangeai pour rencontrer la sœur de Katherina Ivanovna et pour lui dire comme ça dans la conversation : « Si par hasard on demandait des comptes à votre père et qu'il ne pût les rendre, au lieu de le faire passer au conseil et pour lui épargner la dégradation, envoyez-moi seulement votre sœur : j'ai de l'argent, je lui donnerai la somme et personne n'en saura rien » ; il s'agissait de quatre mille cinq cents roubles… La petite m'insulte, mais elle rapporte mon propos à Katherina Ivanovna. C'est tout ce que je voulais… Là-dessus arrive un nouveau major pour prendre le commandement du détachement. Moi, j'attendais… (Un silence). Liocha, deux jours après, chez moi, le soir tombait. J'allais sortir quand tout à coup, la porte s'ouvre et, devant moi, dans ma chambre apparaît Katherina Ivanovna… Personne ne l'avait rencontrée. Cela pouvait rester entre nous… Elle entre ; son regard brillait de résolution, d'insolence même, mais je vis que ses lèvres tremblaient… « Ma sœur m'a dit que vous me donneriez quatre mille cinq cents roubles si je venais les chercher moi-même… Me voici ; donnez ». Elle n'en put dire davantage ; sa voix s'éteignit brusquement… Aliocha, écoutes-tu ? On dirait que tu dors.

ALIOCHA. – J'écoute.

DIMITRI. – Ma première pensée fut celle d'un Karamazov. Je dévisageai Katherina… Elle est bien belle, mais à ce moment il y avait quelque chose qui surpassait sa beauté… Elle venait se sacrifier pour son père… et à moi ! Elle était corps et âme entre mes mains. Entends-tu ? Elle me bravait !… Je faillis ne pouvoir me maîtriser. La méchanceté bouillonnait en moi. Plus je me sentais indigne d'elle, plus j'avais envie d'accomplir l'action la plus vile dont je fusse capable. Pendant quelques minutes, je l'examinai avec une haine affreuse.

Les Frères Karamazov, adaptation de J. Copeau et J. Croué, 1912, republiée dans L'Avant scène, n° 481, 15 octobre 1971, p. 45.

EXTRAIT DE L'ADAPTATION DES *FRÈRES KARAMAZOV* PAR JEAN BELLORINI ET CAMILLE DE LA GUILLONNIÈRE

DMITRI. – […] Donc quand je suis arrivé et que je suis entré au bataillon, on disait dans toute la petite ville que, bientôt, nous allions recevoir la visite, de la deuxième fille du lieutenant-colonel, la beauté des beautés, Katerina Ivanovna. Quand elle est arrivée, toute notre petite ville s'est comme renouvelée, tout le monde s'y est mis, on l'invitait partout, on s'est mis à la distraire, la reine des bals, des pique-niques. Moi, je me tais, je fais la noce. Je jetais l'argent par les fenêtres… des dîners, des danses. Un jour, je vois qu'elle me toise du regard, chez le commandant de batterie et, moi, ce jour-là j'ai dédaigné, n'est-ce pas, de faire connaissance. C'est un peu plus tard que je me suis approché, là encore, pendant la soirée, je lui ai adressé la parole – elle, elle me regarde à peine, elle fait une moue méprisante, moi, je me dis, attends un peu, je me vengerai ! Et là, juste à ce moment-là, j'ai appris que, notre lieutenant-colonel, on était mécontent de lui, qu'on le soupçonnait de malversations. Et, de fait, il a reçu la visite du général de division, qui l'a traité de tous les noms. Ensuite, un peu plus tard, il a reçu l'ordre de démissionner. Là, je croise la sœur aînée de Katerina et je lui dis : « Votre papa, il lui manque cinq mille roubles d'argent public… – Pourquoi vous dites ça ? – Ne vous inquiétez pas, je lui dis, je ne le dirai à personne, mais voilà ce que je voulais vous souffler aussi : quand, à votre papa, on lui demandera ses quatre mille cinq cents roubles, et qu'il ne les aura pas, plutôt que de le faire passer au tribunal, envoyez-moi votre Katerina Ivanovna, en secret, moi, justement, on vient de m'envoyer cinq mille roubles, je pourrai les lui laisser et je respecterai le secret comme le saint des saints ». J'étais chez moi à ce moment-là, c'était le soir, quand, d'un seul coup, la porte qui s'ouvre et – juste devant moi, chez moi, dans mon appartement, Katerina Ivanovna. Moi, bien sûr, j'ai tout compris tout de suite. Elle est entrée, là, elle me regarde en face, ses yeux sombres, d'un regard décidé, plein de défi, même, mais à ses lèvres, je voyais ça, aux commissures, elle était là, l'indécision.

KATERINA. – « Ma sœur m'a dit que vous donneriez cinq mille roubles si je venais les chercher… chez vous moi-même. Je suis venue… donnez l'argent ! »

DMITRI. – Elle n'y avait pas tenu, elle s'était étouffée, elle avait pris peur, sa voix qui se coupe, et les commissures des lèvres, les lignes près des lèvres qui se mettent à trembler. Ce qui la rendait belle à ce moment-là, c'est qu'elle, elle était noble, et, moi, une crapule, qu'elle était, elle, dans la grandeur de sa générosité et de son sacrifice pour son père, et que, moi, j'étais une punaise. Et c'était de moi, donc d'une punaise et d'une crapule, qu'elle dépendait toute entière, toute entière, toute, des pieds jusqu'à la tête, toute son âme, tout son corps. La haine s'est mise à bouillonner en moi, l'envie m'a pris de lui lancer un tour mais des plus sales, un tour de cochon, de marchand : de la regarder, n'est-ce pas, avec de l'ironie, et, là, tout de suite, séance tenante, la laisser pantelante.

Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, traduction André Marcowicz, © Actes Sud, coll. Babel, Paris, 2002, p. 187, adaptation de J. Bellorini et C. de La Guillonnière.

ANNEXE 4. OUVERTURE DU SPECTACLE

De Fiodor Pavlovitch Karamazov, je me contenterai de dire une chose, à savoir qu'il appartenait à ce type étrange, et qu'on retrouve, pourtant, assez souvent. Je veux dire ce type d'hommes non seulement nuls et débauchés, mais, en même temps, bons à rien, qui savent généralement gérer leurs petites affaires de patrimoine, et seulement ces affaires, j'ai l'impression. Fiodor Pavlovitch par exemple, partit de presque rien, c'était un propriétaire foncier des plus petits, il courait manger chez tel ou tel, rêvait de se faire entretenir, et, néanmoins, au moment de sa mort, on lui trouva quasiment cent mille roubles d'argent comptant. Et, en même temps pendant toute sa vie, il avait continué à être un des originaux les plus bons à rien de tout notre district. Je le répète encore : ce n'est pas une affaire de bêtise ; ces originaux-là, pour la plupart d'entre eux, ils sont futés et pas trop bêtes. Non, le fait est précisément qu'ils sont des bons à rien, et, qui plus est, d'une espèce de catégorie particulière, nationale. Il avait été marié deux fois, et avait eu trois fils : l'aîné, Dmitri Fiodorovitch, de sa première épouse, et les deux autres, Ivan et Alexéï, de la seconde. La première épouse de Fiodor Pavlovitch était issue d'une famille assez riche et ancienne de l'aristocratie, les Mioussov, eux aussi propriétaires fonciers de notre district. On imagine, bien sûr, l'éducateur et le père que pouvait être un homme pareil. En tant que père, il lui était arrivé ce qui devait arriver, c'est-à-dire que, dès qu'il fut veuf, il avait tout bonnement et complètement laissé tomber l'enfant. Tandis qu'il harcelait le monde avec ses larmes et ses plaintes et avait transformé sa maison en lupanar de la débauche, Dmitri, âgé de trois ans, avait été pris sous l'aile d'un serviteur de la maison, Grigori, et, si ce dernier ne s'était pas soucié de lui à ce moment-là, il n'y aurait eu personne, peut-être, pour lui changer, à cet enfant, sa petite chemise. […]

Fiodor Pavlovitch, après avoir casé son petit Mitia, s'était très vite remarié par la suite. Ce deuxième mariage devait durer huit ans. Il avait pris pour deuxième épouse, une très jeune personne, Sofia Ivanovna, une « petite orpheline ».

N'ayant pas touché la moindre dot, Fiodor Pavlovitch ne prenait pas de gants avec son épouse. Il avait foulé aux pieds jusqu'aux bienséances les plus simples de la vie conjugale. On voyait s'assembler dans la maison, en présence de son épouse, des femmes de mauvaise vie, et on faisait des orgies. Par la suite, cette malheureuse jeune femme, terrorisée depuis l'enfance, fut prise d'une espèce de maladie nerveuse féminine qu'on rencontre le plus souvent dans le simple peuple, parmi ces paysannes qu'on appelle, à cause de cette maladie, les « hurleuses ». Avec cette maladie, accompagnée de crises d'hystérie terrifiantes, la patiente tombait même parfois dans la folie. Elle devait néanmoins donner deux fils à Fiodor Pavlovitch, Ivan et Alexéï. Quand elle mourut, le petit Alexéï avait trois ans, et, même si c'est là une chose étrange, ce que je sais, c'est qu'il devait garder de sa mère un souvenir pour toute la vie – comme dans un rêve, évidemment. À sa mort, il advint aux deux gamins presque exactement la même chose qu'au premier, le père les oublia et les abandonna complètement, et ils se retrouvèrent tous les deux chez le même Grigori, là encore, dans son isba.

Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, « Prologue », traduction André Marcowicz, © Actes Sud, coll. Babel, Paris, 2002, p. 17, adaptation de J. Bellorini et C. de La Guillonnière.

ANNEXE 5. UN ROMAN AUX INTERPRÉTATIONS MULTIPLES

L'ADAPTATION THÉÂTRALE DE JACQUES COPEAU ET JEAN CROUÉ, 1912

Articles de presse sur l'adaptation et la mise en scène des *Frères Karamazov* par J. Copeau et J. Croué, au théâtre des Arts à Paris en 1912.

> « Nous sommes en présence d'une anecdote familiale et judiciaire, ce qui n'est pas d'une extrême nouveauté ; mais la banalité de cet argument disparaît derrière l'étonnant tableau que nous a tracé Dostoïevski de cette famille Karamazov. Là le grand psychologue qu'est Dostoïevski se montre tout à fait admirable. Là aussi MM.Copeau et Croué ont fait preuve de la plus consciencieuse habileté, en nous restituant avec une rapide et sûre précision les personnages du roman ».
>
> Henri de Régnier, *Journal des Débats*, 1912.

> « MM. Jacques Copeau et Jean Croué ont condensé et ordonné le roman avec une très grande habileté. Ils ont pris d'assez grandes libertés avec le texte. Mais ils ont réussi à ne pas affaiblir deux choses essentielles, d'une part, la violence du drame, de l'autre la psychologie des personnages ».
>
> Robert de Flers, *La liberté*, 1912.

LE FILM DE RICHARD BROOKS, 1958

Bande annonce du film sur Youtube : youtu.be/sHtzZ1l5WaI

La plupart des adaptations scéniques font la part belle à l'analyse psychologique des personnages, en insistant sur la violence conflictuelle de leurs relations. La bande annonce du film de Brooks se concentre particulièrement sur le personnage de Dmitri en détaillant sa sensualité et sa passion pour Grouchenka. Le procès et l'erreur judiciaire sont également des éléments mis en avant.

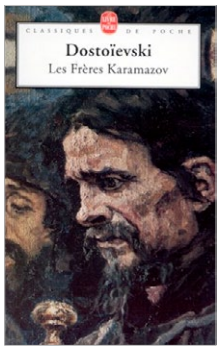
DIFFÉRENTES COUVERTURES CORRESPONDANT À PLUSIEURS ÉDITIONS FRANÇAISES DU ROMAN

Couverture 1. Quatre personnages : la famille Karamazov, avec le père et les trois frères ou les quatre frères avec Smerdiakov ? Un personnage féminin au premier plan : Grouchenka, enjeu de la querelle entre le père et le fils. Insistance sur les personnages et l'intrigue du roman. Histoire passionnelle, dont la couverture n'envisage pas l'issue fatale.

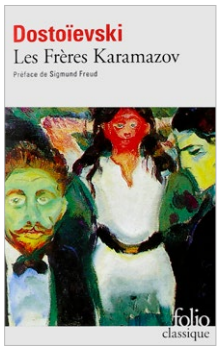
Couverture 2. Détail d'un tableau de Vassili Sourikov (1848-1916), *La Boyarine*, Galerie Tretiakov, Moscou. Le tableau représente les persécutions dont ont été victimes les « vieux croyants », qui ont refusé les réformes introduites au XVII[e] siècle par le patriarche Nikkon pour harmoniser les églises orthodoxes russe et grecque. Gros plan sur le visage d'un homme de profil. Visage inquiet et tourmenté (Dmitri, Ivan, Dostoïevski ?). En effet, le profil du personnage n'est pas sans rappeler Dostoïevski lui-même. La couverture annonce la tonalité sombre du roman (couleurs sombres, personnage avec les yeux baissés et le visage marqué par les soucis ; références religieuses du tableau).

1

2



3



4

5

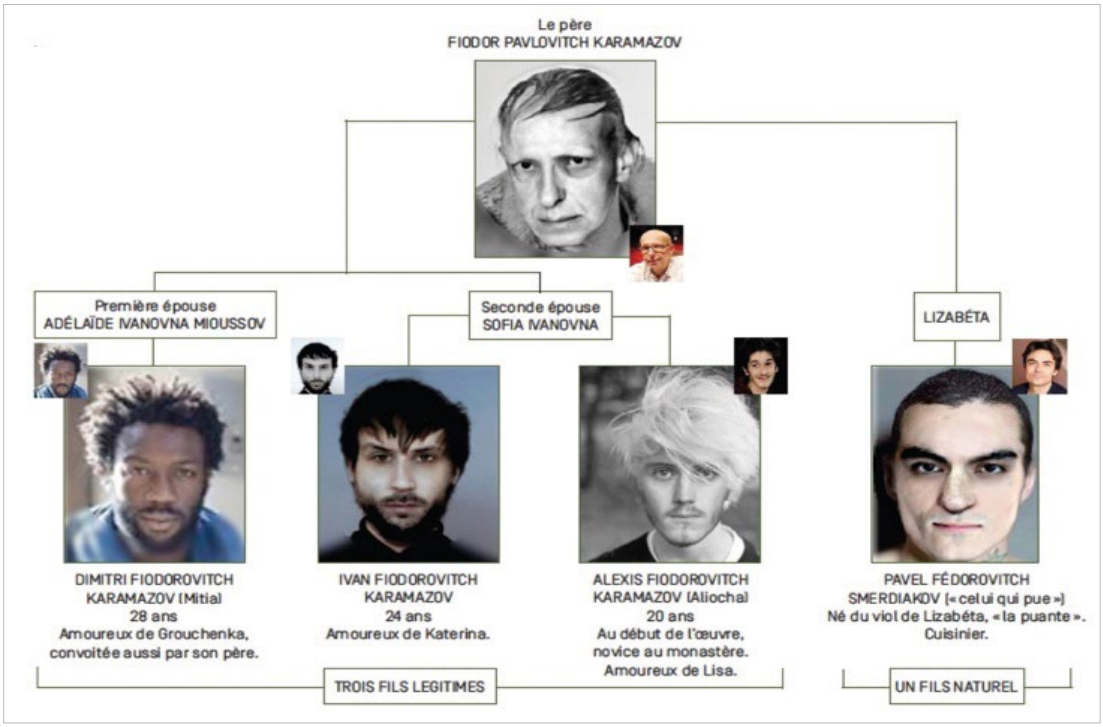
Couverture 3. Détail d'un tableau d'Edvard Munch (1863-1944), *Jalousie,* 1913, Städel Museum, Francfort. Une femme au centre, entourée de deux hommes. Représentation de la rivalité amoureuse entre le père et le fils. Femme séductrice (visage rouge, couleur de la passion, les bras levés, robe blanche). Le visage verdâtre, les yeux ronds et cernés du personnage de gauche trahissent la passion au sens mauvais du terme. Préface annoncée de Sigmund Freud qui présente le roman sous son aspect psychanalytique : exploration de l'inconscient et des pulsions humaines. Pour Freud, *Les Frères Karamazov* est exemplaire de l'évolution de l'humanité, qui commence par la horde des fils tuant le père, celui qui monopolise les femmes et la richesse. Le parricide, comme acte originel qui fonde la culpabilité humaine.

Couvertures 4 et 5 de la traduction d'André Markowicz, Actes Sud, coll. Babel, 2002.

La première est un tableau d'Ivan Kramskoy, *Meditator*, 1876, The Museum of Russian Art, Kiev, Ukraine. Inscription très marquée dans des réalités russes. Paysage de bois sous la neige, personnage vêtu contre le froid (toque, chaussures), canne.

La seconde est également un tableau d'Ivan Kramskoy, *Enfant juif insulté,* 1874. Un enfant dans un intérieur pauvre. Assis, le regard fixé vers le lecteur (mise en accusation ?). Pauvreté des deux représentations.

ANNEXE 6. PRÉSENTATION DES PERSONNAGES : LES KARAMAZOV



Les Karamazov
© Cécile Krestchmar et Anne Dupin

ANNEXE 7. LA QUESTION DU PARRICIDE

SCHILLER, *LES BRIGANDS*

Franz essaie de discréditer auprès de son père son frère Karl (dans *Les Frères Karamazov,* le père n'hésite pas à comparer son fils Ivan à Karl Moor, le bon fils, quoique révolté et brigand tandis qu'il assimile Dmitri à Franz, le fils hypocrite qui veut s'emparer du domaine paternel et se débarrasser de son frère).

> Franz MOOR. – Voici ton frère, autrement dit, voilà un homme qui est sorti du même four que toi. Il en résulte que sa personne pour toi sera sacrée. Voyez-vous cette étrange conséquence, ce ridicule raisonnement en vertu duquel il faudrait admettre que l'harmonie des esprits est la conséquence du rapprochement des corps, que la même patrie donne les mêmes sensations et la même nourriture les mêmes penchants. Mais allons plus loin. Voici ton père. Il t'a donné la vie. Tu es sa chair et son sang. Il doit être sacré pour toi, c'est encore là une habile conséquence. Mais je demanderai : pourquoi m'a-t-il fait ? Ce n'est sans doute pas par amour pour moi, car il fallait d'abord que je devinsse un moi. M'a-t-il connu avant de me faire ? A-t-il pensé à moi ? M'a-t-il désiré au moment où il me faisait ? Savait-il ce que je serais ? Je ne le souhaite pas pour lui, car alors je pourrais le punir de m'avoir fait. Dois-je le remercier de ce que je suis homme ? Non, pas plus que je ne pourrais lui faire un reproche s'il avait fait de moi une femme. Puis-je reconnaître l'amour qui ne se fonde pas sur la considération envers moi-même ? Et cette considération envers moi-même avant que j'existasse moi-même ? Où gît donc à présent ce sentiment sacré ? Dans l'acte qui m'a formé ? Comme si cet acte n'était pas l'effet d'une impulsion animale pour apaiser un désir animal…
>
> Schiller, *Les Brigands*, traduction de M. X. Marmier, Éditions Charpentier, Paris, 1841.

LES FRÈRES KARAMAZOV : LA NAISSANCE DE SMERDIAKOV

> Il nous faut signaler la légende qui courrait autour de Smerdiakov et en particulier à propos de son origine… Il était donc survenu une fois (ça remonte à loin, tout ça), à une heure très tardive, qu'une bande enivrée de nos messieurs en goguette, rentraient du club par les "arrière-cours". Près d'une haie, dans les orties et l'ivraie, notre compagnie découvrit soudain Lizavéta qui dormait. Cette Lizavéta la Puante était une fille de très petite taille, de cinq pieds à peine, pas même, comme le disait après sa mort plusieurs petites vieilles pieuses de notre petite ville. Son visage de vingt ans était pleinement celui d'une idiote. Elle se promenait toujours, été comme hiver, pieds nus, vêtue d'une simple chemise de chanvre. Les messieurs se mirent à plaisanter avec toutes les obscénités possibles. Un jeune gandin fut soudain pris d'une interrogation complètement excentrique : « Quelqu'un pouvait-il, n'est-ce pas, enfin, même le dernier des derniers, tenir une bête pareille pour une femme ? » Tous les autres, avec un fier dégoût, répondirent que non. Mais dans ce groupe se trouvait Fiodor Pavlovitch, et, lui, il jaillit à la seconde et conclut que, si, on pouvait la tenir pour une femme, et même tout à fait, qu'il y avait là même une espèce de piquant particulier, etc. Par la suite, Fiodor Pavlovitch devait assurer qu'il était reparti avec tous les autres ; peut-être disait-il vrai, mais cinq ou six mois plus tard, on se mit à parler en ville avec une indignation sincère et des plus extrême du fait que Lizavéta était enceinte, on s'interrogeait, on posait des questions : la faute à qui ? Qui était le violeur ? Et c'est là, brusquement, qu'on vit se répandre à travers toute la ville une rumeur des plus étrange, selon laquelle le violeur, c'était ce fameux Fiodor Pavlovitch. Mais Lizavéta la Puante, le tout dernier jour de la grossesse était sortie et s'était retrouvée dans le jardin de Fiodor Pavlovitch. Grigori le valet s'était précipité vers sa femme, Marfa Ignatievna et l'avait envoyée aider Lizavéta. Le bébé fut sauvé, mais Lizavéta, elle, à l'aube, était morte.
>
> Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, traduction André Marcowicz, © Actes Sud, coll. Babel, Paris, 2002, p. 184, adaptation de J. Bellorini et C. de La Guillonnière.

FIODOR PAVLOVITCK KARAMAZOV AVEC SES DEUX FILS, IVAN ET ALIOCHA

> FIODOR. – Boh ! N'empêche, t'as raison, si ça se trouve. Ah, je suis une ânesse. Bon, alors qu'il reste en place, ton monastère, Aliochka, si c'est ça. Nous, les intelligents, on va rester au chaud, à siroter du cognac. Tu sais quoi, Ivan, que c'est Dieu Lui-même, je parie, qui a fixé ça comme ça, absolument exprès ? Ivan, dis-le : Il existe, Dieu, ou Il existe pas ?

IVAN. – Non, Dieu n'existe pas.

FIODOR. – Aliochka, Il existe, Dieu ?

ALIOCHA. – Dieu existe.

FIODOR. – Ivan, et l'immortalité, elle existe, même ne serait-ce que n'importe laquelle, hein, même la plus petite, la plus minuscule ?

IVAN. – L'immortalité non plus, elle n'existe pas.

FIODOR. – Pas du tout ?

IVAN. – Pas du tout.

FIODOR. – Aliochka, elle existe, l'immortalité ?

ALIOCHA. – Elle existe.

FIODOR. – Hum. Le plus probable, c'est que c'est Ivan qui a raison. Quand on y pense seulement, tout ce que l'homme a pu donner de foi, toutes ces forces qu'il a données pour rien au nom de ce rêve, et, ça, depuis combien de milliers d'années !

IVAN. – Aucune civilisation n'aurait pu exister si on n'avait pas inventé Dieu.

FIODOR. – Aucune civilisation ? Sans Dieu, c'est-à-dire ?

IVAN. – Oui. Et le cognac non plus, il n'existerait pas. Le cognac, n'empêche, il faudra que je vous le retire.

FIODOR. – Attends, attends, attends, mon gentil, encore un petit verre. Je lui ai fait offense, à Aliocha. Tu es pas en colère, Alexéï ? Mon petit Aliocha chéri, tiens mon mignon Aliocha.

ALIOCHA. – Non, je ne suis pas en colère. Je connais vos pensées. Votre coeur, il vaut mieux que votre tête […]

FIODOR. – Te mets pas en colère contre un vieux, Ivan. Je sais que tu m'aimes pas. D'ailleurs, il y a aucune raison de m'aimer. Je t'enverrai à Tchermachnia, j'irai te rejoindre aussi. Je te montrerai, là-bas, une petite fille, ça fait longtemps que je l'ai à l'œil. Pour l'instant, c'est encore une souillon. N'aie pas peur des souillons c'est des perles !… Pour moi, pour moi… Ah, mes petits gars ! Mes petits enfants, mes petits cochons, pour moi… moi, même de toute ma vie, ça n'a jamais existé, une femme affreuse, voilà ma règle ! Vous pouvez le comprendre, ça ? Moi ma règle, c'est que, dans toutes les femmes, on peut trouver, que le diable me prenne, des choses extrêmement intéressantes : déjà rien que le fait que c'est une femme, ça fait déjà la moitié de tout… Les mochetés, il faut d'abord les étonner. Il faut les étonner jusqu'à l'extase. Ta mère, Aliochka, la défunte-là, moi, je l'étonnais toujours, et, d'un seul coup, juste à la bonne minute – d'un coup, devant elle, je faisais, mais des pieds et des mains, je me traînais à genoux, je lui embrassais les pieds, et je la poussais, toujours, toujours jusqu'à, tu vois, un genre de petit rire, grêlé, sonore, pas fort, nerveux, particulier. Le seul qu'elle avait, d'ailleurs. Je savais, tu vois, sa maladie, elle commençait toujours comme ça, comme quoi, dès le lendemain, elle allait se mettre à hurler en hurleuse.

Tiens, sur le bon Dieu, Aliocha, je l'ai jamais offensée, ma petite hurleuse ! Juste une fois, une seule, et la première année ; elle priait vraiment beaucoup, à ce moment-là, surtout les fêtes de la Vierge qu'elle observait, et, là, elle me chassait toujours dans mon bureau. Je me suis dit, je vais la lui faire passer, moi, sa mystique ! « Tu vois, je lui dis, tu vois, regarde ton icône, regarde-la, je te l'enlève. Regarde bien, tu crois qu'elle est miraculeuse, tiens, moi, devant toi, là, je lui crache dessus, et il m'arrivera rien !… »

Quand elle a vu, bon Dieu, je me dis, elle va me tuer, tout de suite, là, mais elle a juste bondi, elle a lancé les bras au ciel, après, d'un coup, elle s'est caché la figure avec les mains, elle s'est mise à trembler, de tout le corps, et puis elle est tombée par terre… elle s'est ratatinée, comme ça… Aliocha, Aliocha ! Qu'est- ce qui t'arrive, qu'est-ce qui t'arrive ! Ivan, Ivan ! Vite, de l'eau. C'est comme elle, exactement comme elle, comme dans le temps, sa mère ! Recrache-lui un peu d'eau dans la figure, comme ça que je faisais avec l'autre. C'est à cause de sa mère, ça…

IVAN. – Mais c'était la mienne aussi, de mère, je crois bien, sa mère à lui, qu'est-ce que vous en pensez ?

Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, « Deuxième réunion de famille », traduction André Marcowicz, © Actes Sud, coll. Babel, Paris, 2002, p. 227, adaptation de J. Bellorini et C. de La Guillonnière.

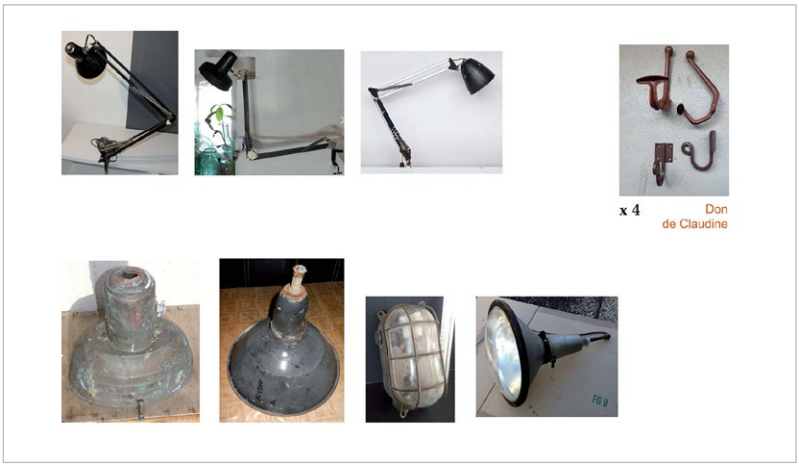
FREUD, « DOSTOÏEVSKI ET LE PARRICIDE », 1923

« Le meurtre du père est, selon une conception bien connue, le crime majeur et originaire de l'humanité aussi bien que de l'individu. C'est là en tout cas la source principale du sentiment de culpabilité ; nous ne savons pas si c'est la seule ; l'état des recherches ne permet pas d'établir l'origine psychique de la culpabilité et du besoin d'expiation. Mais il n'est pas nécessaire qu'elle soit unique. La situation psychologique en cause est compliquée et demande une élucidation. La relation du petit garçon à son père est, comme nous disons, une relation ambivalente. À côté de la haine qui pousse à éliminer le père en tant que rival, un certain degré de tendresse envers lui est, en règle générale, présent. Les deux attitudes conduisent conjointement à l'identification au père ; on voudrait être à la place du père parce qu'on l'admire et qu'on souhaiterait être comme lui et aussi parce qu'on veut l'éloigner. Tout ce développement va alors se heurter à un obstacle puissant : à un certain moment, l'enfant en vient à comprendre que la tentative d'éliminer le père en tant que rival serait punie de castration par celui-ci. Sous l'effet de l'angoisse de castration, donc dans l'intérêt de préserver sa masculinité, il va renoncer au désir de posséder la mère et d'éliminer le père. Pour autant que ce désir demeure dans l'inconscient, il forme la base du sentiment de culpabilité ».

Sigmund Freud, « Dostoïevski et le parricide », 1923, préface à la traduction des *Frères Karamazov* par Henri Mongault, Folio classique, 1994.

ANNEXE 8. ACCESSOIRES

1



1. et 2. Accessoires pour *Karamazov*
© Macha Makeïeff

2

ANNEXE 9. EXTRAITS D'ARTICLES DE PRESSE

Scénographiquement, la pièce est un délice esthétique : des cages en verre et des plateaux modulables amenés sur de longs rails à l'avant-scène. Incroyablement polyvalents, les comédiens-musiciens-chanteurs de Bellorini s'emparent de leurs partitions avec une énergie redoutable. Quatre heures qui, malgré une ou deux longueurs, se savourent joyeusement.

Amandine Pilaudeau, ***La Vie***, 21 juillet 2016

Le talent de Jean Bellorini, 34 ans et de sa troupe, est d'habiter le roman, quitte à condamner certaines pièces. Et de rendre ainsi palpable son enjeu : mettre en lumière ce faisceau de pulsions qui est le propre d'une certaine jeunesse russe, donner un visage à toutes ses tentations, ébaucher aussi un futur affranchi de l'inique loi du père, de cette vieille Russie qui met des bâtons dans les roues de ses enfants, qui conspire à leur perte dans une rage autodestructrice.

Alexandre Demidoff, ***Le Temps,***20 juillet 2016

Le texte : comme à son habitude Bellorini préfère nous livrer dans leur intégralité des morceaux choisis plutôt que de réécrire et compacter. On entend ainsi pleinement la voix de Dostoïevski s'incarnant en chacune des voix de ses héros, tous écartelés, tous s'effarant de découvrir en eux des blocs d'abîme, l'envie d'asservir et d'humilier, l'appétit de destruction. «J'ai la honte qui me prend parce que je suis méchante et pas gentille », crache Grouchenka, tignasse rousse et dégaine de pute (Clara Mayer, bouleversante). « Je veux vivre jusqu' à la fin de mes jours dans ma fange, gardez ça en mémoire. Dans la fange, on se sent mieux : tout le monde en dit pis que pendre, sauf que vous, c'est en cachette et moi, c'est au grand jour » lance l'affreux père Karamazov (Jacques Hadjaje).

Jean-Luc Porquet, ***Le Canard enchaîné***, 20 juillet 2016

La verve théâtrale de Bellorini devrait emporter le morceau. Il dirige ses acteurs comme un chef d'orchestre et tous modulent leur voix au plus près des émotions. D'ailleurs, parfois, ils les chantent, puisque la musique en direct tiendra une bonne place dans le spectacle. En meneuse de jeu, une vieille commère - interprétée par l'acteur-tchatcheur Camille de La Guillonnière - nous guidera dans ce monde au bord du précipice où il n'est pas interdit de rire.

Emmanuelle Bouchez, ***Télérama***, 20 juillet 2016

Autant les remarquables *Damnés* -qui s'ouvrirent samedi soir par une émouvante minute de silence dans la Cour d'honneur du Palais des papes - empruntent, en toute logique, un langage cinématographique, Ivo van Hove étant parti du scénario de Visconti, autant ces Frères, dans une veine plus populaire, s'approchent de la tonalité télévisuelle.

Une chose est sûre : résumer une telle somme en cinq heures trente relève du défi. Pari réussi par le jeune metteur en scène Jean Bellorini, directeur du Théâtre Gérard Philippe, et par sa troupe gratifiée d'une ovation debout méritée. Car ces centaines de personnes qui, chaque soir, quittent les remparts pour rejoindre ce lieu magique et qui, d'heure en heure, enfilent pulls et vestes avant de recourir aux couvertures proposées à l'entrée de la Carrière, ne voient pas le temps passer. Curieux de savoir lequel des quatre frères sera l'auteur du parricide, ils seront aussi envoûtés par la légende du Grand Inquisiteur, interpellés par la confrontation du Bien et du Mal et fascinés par la sagesse d'Aliocha, céleste François Debock, blond platine et redingote rouge, qui serait pourtant, lui aussi, devenu terroriste dans la suite de ce récit que Dostoïevski n'eut pas le temps d'écrire.

Laurence Bertels, ***La Libre Belgique***, 18 juillet 2016

On pourrait reprocher au metteur en scène de ne pas avoir de vision sur le roman, si lui-même ne se considérait pas comme « un passeur de textes » avant tout, et on aurait parfois envie de lui dire : allez-y, n'ayez pas peur de sortir des clous. Mais il faut lui reconnaître, outre sa modestie, une grande qualité : trouver le rythme, souvent en musique, laisser une belle liberté aux acteurs, et offrir un spectacle qui ne cherche pas à tout crin la modernité, mais respire, entraîne, libère les émotions. Et puis, il y a une vraie troupe, soudée, généreuse.

Et il y a enfin des moments de jouissance comme celui où le metteur en scène arrive à faire chanter (très bien) Tombe la neige, de Salvator Adamo, dans ce *Karamazov* qui procure le plaisir d'une enfance de l'art du théâtre.

Cela fait du bien.

Brigitte Salino, ***Le Monde***, 17 juillet 2016

ANNEXE 10. PHOTOS DES COMÉDIENS EN JEU

1

2

1 : Geoffroy Rondeau, dans le rôle d'Yvan et François Deblock, dans le rôle d'Aliocha
© Pascal Victor

2 : Mathieu Delmonté, dans le rôle du capitaine Sneguiriov et François Deblock, dans le rôle d'Aliocha
© Pascal Victor

Jacques Hadjaje, dans le rôle de Fiodor Pavlovitch
© Victor Tonelli

1

2

1 :François Deblock, dans le rôle d' Aliocha et Jean-Christophe Folly, dans le rôle de Mitia
© Victor Tonelli

2 : Jean-Christophe Folly, dans le rôle de Mitia et Karyll Elgrichi, dans le rôle de Katérina
© Victor Tonelli