
ODÉON

THÉÂTRE
DE L'EUROPE

direction
Stéphane Braunschweig

Dans la mesure de l'impossible

texte et mise en scène
Tiago Rodrigues



51^e édition

SAISON TEMPORADA
FRANCE PORTUGAL
PORTUGAL FRANÇA
2022

Bord de plateau

jeudi 29 septembre à l'issue de la représentation
Rencontre en présence de l'équipe artistique

Lectures d'œuvres portugaises

lundi 10 octobre – 18h30 / Odéon 6^e

Lectures d'extraits de trois pièces contemporaines

– *Trois doigts au-dessous du genou* de Tiago Rodrigues, traduction Thomas Resendes
– *Avec silencieux* de Jacinto Lucas Pires, traduction Marie-Amélie Robilliard
– *Le Collier* de Sophia de Mello Breyner, traduction Marie-Amélie Robilliard
en collaboration avec la Maison Antoine Vitez et dans le cadre de la Saison France-Portugal
entrée libre sur réservation

SAISON TEMPORADA
FRANCE-PORTUGAL
PORTUGAL-FRANÇA
2022

Spectacle et lectures organisés dans le cadre de la Saison France-Portugal 2022



Comité des mécènes de la Saison France-Portugal 2022



La Maison diptyque apporte son soutien
aux artistes de la saison 22-23



Photos du spectacle Magali Dougados

Conception graphique : Atelier ter Bekka & Behage
Maquettiste : Solie Morin
Imprimerie : Média graphic
Licences d'entrepreneur de spectacles L-R-22-405 - L-R-22-415

Dans la mesure de l'impossible

texte et mise en scène

Tiago Rodrigues

en français, anglais et portugais, surtitré en anglais et en français

20 septembre
– 14 octobre 2022

Berthier 17^e

durée 2 heures

avec

Adrien Barazzone
Beatriz Brás
Baptiste Coustenoble
Natacha Koutchoumov
et
Gabriel Ferrandini
(musicien)

Beatriz Brás chante
Medo d'Alain Oulman
d'après un poème
de Reinaldo Ferreira

traduction

Thomas Resendes
scénographie
Laurent Junod, Wendy Tokuoka,
Laura Fleury

composition musicale
Gabriel Ferrandini

lumière

Rui Monteiro

son

Pedro Costa

collaboration artistique, costumes
Magda Bizarro

assistantat à la mise en scène

Lisa Como, Renata Antonante

direction de production

Julie Bordez

chargée de production

Pascale Reneau

diffusion

Emmanuelle Ossena

régie générale et plateau

Michael Bouvier

régie lumière

Etienne Morel

régie son

Linus Johansson

construction du décor

Ateliers de la Comédie de Genève

et l'équipe technique de
l'Odéon-Théâtre de l'Europe

créé le 1^{er} février 2022
à la Comédie de Genève

production Comédie de Genève

coproduction Odéon-Théâtre
de l'Europe, Piccolo Teatro – Milan,
Teatro Nacional D. Maria II
– Lisbonne, Équinoxe – scène
nationale de Châteauroux,
CSS Teatro stabile di innovazione
del FVG – Udine, Festival
d'Automne à Paris, Théâtre national
de Bretagne – Rennes, Maillon
– Théâtre de Strasbourg scène
européenne, CDN Orléans /
Centre-Val de Loire, La Courseive
– scène nationale de La Rochelle

avec la collaboration du CICR
– Comité international de
la Croix-Rouge et de MSF
– Médecins sans frontières

en coréalisation avec le Festival
d'Automne à Paris



Dans la mesure de l'impossible,
de Tiago Rodrigues, traduction
du portugais par Thomas Resendes,
est publié aux éditions Les
Solitaires Intempestifs, 2022

“Faire appel à l’imagination du spectateur”

Entretien avec Tiago Rodrigues

Dans la mesure de l'impossible a été construit à partir d'entretiens avec des personnes travaillant dans l'humanitaire. Comment avez-vous abordé la question du rapport entre réel et fiction ?

Le spectacle porte moins sur les histoires vécues par les “humanitaires” que sur la façon dont ils racontent ces histoires. Par leur expérience, par ce qu’ils vivent en mission, la proximité avec la souffrance, le conflit, la violence, le danger et la catastrophe naturelle, est-ce que les humanitaires ont un regard sur le monde qui est différent du nôtre, ou du moins de la majorité d’entre nous, et qui pourrait nous enrichir ? Le spectacle porte sur la mise en récit, le narratif, l’emploi des mots, la pensée, la mémoire. En entretien, la personne en face de nous sait que nous cherchons du matériau pour une pièce de théâtre, et elle décide de nous le raconter de telle et telle manière. Une grande partie de la recherche a consisté à observer et analyser la façon dont les humanitaires se perçoivent eux-mêmes et souhaitent être perçus par la société. Pour faire du théâtre à partir de ces histoires tellement brutales, délicates, dangereuses à traiter sur une scène, parce qu’elles défient nos conceptions de dignité, de souffrance et de résilience, notre clef dramaturgique était le fait qu’on faisait une pièce sur des gens qui racontent des histoires, leur vie et le monde. C’est pour cette raison que je dis que ce n’est pas du théâtre documentaire, mais du théâtre documenté.

Comment le partage entre “possible” et “impossible” est-il né ?

Dans la pièce, il n’y a aucun nom de personne ni de lieu. C’est un choix poétique qui permet d’éliminer la charge parfois très lourde des préjugés qui sont associés aux noms, d’éviter les portes qui se ferment dans la perception du public quand on place une histoire dans une géographie. On voulait dire : cette histoire s’est passée. On voulait dire : “montagne”, “forêt” ou “désert”, et non “Rwanda”, “Afghanistan” ou “Ukraine”. La pièce a été créée avant le début de la guerre, mais un certain nombre de récits se déroulent dans cette région du monde. Ensuite, même si ça ne nous a jamais été demandé,

il s’agissait de créer une atmosphère de confiance lors des interviews en respectant une certaine confidentialité. Néanmoins, le besoin s’est rapidement fait sentir de parler de distance et de proximité, de voyages et de déplacements ; “chez nous”, “ailleurs” ou “dans l’autre pays” ne me semblaient pas suffisants. Au moment de la transcription des premières interviews, j’ai pris la liberté de commencer à rajouter des choses, et c’est là que j’ai remplacé chaque nom de pays, de ville et de région par “possible” ou “impossible”. Le possible, c’est là où il y a la paix, l’accès aux droits humains basiques et aux soins essentiels, et l’impossible, c’est là où l’on manque de tout et où le danger rôde. Mais ces catégories ne sont pas figées géographiquement, elles changent tout le temps. Aujourd’hui, en France, nous sommes dans le possible, mais ce n’était pas le cas il y a 80 ans. Il n’y a pas de garantie que dans dix ans nous ne retombions pas dans l’impossible. Il est malheureusement beaucoup plus facile de passer du possible à l’impossible que l’inverse. Ce partage entre “possible” et “impossible” exprime finalement l’idée que le monde se divise en deux mondes qui bougent très vite, comme des nuages poussés par le vent de la politique, l’économie, l’exploitation, l’oppression, la guerre, les aspirations, l’espoir... et par les aventures de l’avenir.

Vous avez évoqué ce que les récits des humanitaires pouvaient nous apporter. À l’inverse, qu’est-ce que le théâtre peut apporter à l’humanitaire ?

Avec l’équipe artistique, nous avons posé cette question à chaque personne interrogée. À un moment donné, l’une d’entre elles nous a dit : “Vous pouvez utiliser tout ce que je vous ai raconté, je vous fais confiance, mais s’il vous plaît, partagez ces histoires avec complexité. Parce que c’est ça qui nous manque.” Sur le moment, je ne me suis pas aperçu à quel point cette demande allait devenir le manifeste poétique et politique du spectacle. Il y a quelque chose chez les “humanitaires” que je trouve très touchant, c’est le fait de ne jamais être complètement sûrs d’avoir tort ou raison. Ils font ce qu’il faut, même imparfaitement. Ils agissent dans l’urgence, mais s’inscrivent dans une certaine pérennité. On pense toujours que l’humanitaire, c’est arriver et sauver quelqu’un, mais l’Afghanistan par exemple accueille de l’aide internationale depuis plus de trente ans. Cela fait partie intégrante de la réalité de cette région du monde, comme d’autres.

L'un des enjeux centraux de la pièce est : comment représenter l'irreprésentable ? Pour y répondre, vous avez choisi de passer par le récit...

Face à une multiplicité d'histoires extrêmes, de situations de vie ou de mort, de récits d'oppression et de violence, on se disait qu'on n'avait pas le droit de jouer à la première personne. D'un point de vue déontologique, il était presque inacceptable de donner à voir des choses obscènes, c'est-à-dire "hors scène" au sens étymologique du mot. Dans la tragédie grecque, il y a toujours un messenger pour prévenir qu'Antigone s'est pendue, mais on ne voit jamais Antigone pendue. On s'est rendu compte que, lors des entretiens, on avait finalement échangé avec une trentaine de messagers, qui nous racontaient les histoires de ces Antigone, de ces Électre, de ces Hécube. Cette mise en récit fait appel à l'imagination du spectateur, et à notre capacité de convoquer toutes les images qui existent déjà dans nos esprits de situations de guerre, qu'elles soient réelles, comme à la télévision, ou fictionnelles, comme au cinéma. Pour moi, il était très important de ne pas imposer au public des images choquantes, mais de le laisser libre de créer sa propre représentation à partir de ce que la scène lui suggère. Le dispositif, assez dépouillé, génère beaucoup d'images avec peu d'effets. Si le sujet n'était pas l'humanitaire mais, par exemple, la guerre civile en Espagne dans les années 1930, on n'aurait pas fait un reportage photographique à la Robert Capa, mais plutôt, et je dis cela avec beaucoup d'humilité, une peinture à la Picasso. Si aujourd'hui le bombardement de Guernica est un événement aussi réel, c'est notamment parce que Picasso en a offert une version abstraite et poétique. Même si le spectacle ressemble parfois énormément à du Capa, il y a une liberté d'édition créative : agglomérer plusieurs histoires en une, transformer une histoire en lettre, interpellation ou longue question... Sans briser l'effet de transmission, le travail sur la forme est là pour complexifier le sens. Il permet que le public accède aux témoignages d'une façon indirecte, mais intéressante et riche, comme dans un jeu de miroir. En même temps, il permet que les "humanitaires" y reconnaissent à la fois eux-mêmes et quelque chose d'autre – un traitement qui nous appartient, une pensée ajoutée.

Malgré l'absence de représentation directe, l'accumulation en deux heures d'histoires qui ont en réalité été vécues sur plusieurs décennies peut avoir quelque chose d'insoutenable... Avez-vous cherché à provoquer une expérience limite chez le spectateur ?

On ne cherche pas à la provoquer, mais on la permet. Ce sont des actions différentes. En commençant le spectacle par des attitudes quotidiennes et informelles, en créant de la complicité grâce à un sourire ou un rire, on établit une atmosphère de confiance qui, comme dans une interview, permet ensuite d'aller plus loin. Mais ce n'est pas un spectacle qui apaise. Même s'il y a une grande réserve d'espoir chez tous ces gens, ces histoires peuvent être très difficiles à gérer, parce qu'elles montrent les limites de ce que même des grandes organisations peuvent faire pour améliorer le monde. C'est une source de frustration terrible, pour le public comme pour nous. Le spectacle n'est ni une représentation exacte du monde ni l'essai définitif sur le phénomène de l'humanitaire, il est très incomplet. Je crois toujours que, si l'on veut parler de la forêt, il ne faut pas faire une pièce sur la forêt mais sur plusieurs arbres, en creusant leur portrait au maximum. À partir de là, c'est au public d'imaginer la forêt. Nous, on a interviewé une trentaine d'arbres, qu'on vous présente avec quatre acteurs et un batteur, et c'est vrai que le tableau de la forêt que peut en tirer le spectateur est susceptible d'être très troublant, voire insoutenable. La musique joue un grand rôle dans ce processus. En plus de soutenir l'ensemble de la pièce par une partition poétique, le batteur, Gabriel Ferrandini, prend le relais du langage quand celui-ci ne peut plus continuer. La musique entre alors pour parler de l'invisible, de ce qui est insupportable. C'est pour cela qu'elle va loin, étire, prolonge, trouble, y compris physiquement, par les vibrations de la batterie.

Est-ce que, comme dans l'humanitaire, on fait du théâtre parce qu'on a envie de changer le monde ?

Ma réponse est très personnelle, mais je ne pense pas qu'il soit très important de se demander pourquoi on fait du théâtre. On fait du théâtre, c'est un fait. C'est une partie de la nature humaine, de notre présence en tant qu'espèce sur la planète. Se demander pourquoi un individu fait du théâtre est une question intéressante, mais il est dangereux de généraliser car cela signifie que l'on cherche une fonction à l'art. Le théâtre peut avoir des conséquences, il peut transformer la vie des gens qui y participent en tant que spectateurs, artistes ou techniciens, et qui plus est par un événement collectif, donc comprenant une puissance politique. Mais ça n'est pas sa fonction. L'art n'a pas de fonction, il est.

Propos recueillis par Raphaëlle Tchamitchian, le 8 juin 2022



Baptiste Coustenoble, Natacha Koutchoumov, Adrien Barazzone, Beatriz Brás © Magali Dougados



Natacha Koutchoumov



Baptiste Coustenoble, Gabriel Ferrandini, Beatriz Brás, Natacha Koutchoumov, Adrien Barazzone



Beatriz Brás, Adrien Barazzone



Natacha Koutchoumov, Adrien Barazzone, Beatriz Brás, Baptiste Coustenoble



Gabriel Ferrandini



“Les doutes sont comme des roses. Il faut les mettre dans l'eau. Veiller sur eux. Et un jour ils exhalent leur parfum. Le parfum du courage.”

Tiago Rodrigues, *Catarina et la beauté de tuer des fascistes*, traduit du portugais par Thomas Resendes, Les Solitaires Intempestifs, 2020

Je suis assez peu enclin à utiliser le terme “humanité” à ce moment charnière, parce que c’est une de ces expressions qui réifient et donc falsifient des problèmes cruciaux simplement en en parlant. Lorsque les fondateurs de l’Union humaniste me proposèrent d’en devenir membre, je répondis que je pourrais éventuellement souhaiter les rejoindre si leur club s’appelait l’union inhumaine, mais que je ne pouvais rejoindre une organisation se qualifiant d’“humaniste”. Dès lors, si je me permets d’utiliser le terme ici, nous ne devons pas nous autoriser à nous laisser divertir par cette partie indispensable de l’humanité qui réfléchit sur elle-même. Il doit y avoir un élément d’infailibilité, de rétention de ce que nous pensons avoir appris de l’expérience et, d’autre part, nous avons non seulement besoin d’un élément d’autocritique, mais aussi d’un élément de critique de cette chose implacable qui nous fixe du regard, et qui s’établit lui-même en nous. En d’autres termes, ce dont nous avons besoin par-dessus tout, c’est de cette conscience de notre propre faillibilité.

Theodor W. Adorno, *Problems of Moral Philosophy*, in Judith Butler, *Le Récit de soi*, Presses universitaires de France, 2007

(Vouloir) faire le bien

Il est indéniable que l'assimilation de l'humanitaire à une action hautement louable constitue l'une des raisons de l'engouement dont il jouit de nos jours. N'est-il pas gratifiant de vouloir et de penser contribuer au bonheur des (autres) hommes ? Et dans la mesure où cette aide se veut générale, elle peut également toucher à l'universel, et partant, au sublime. Si les manières de remplir ce but élevé sont souvent critiquées, l'objectif lui-même reste au-dessus de tout soupçon, du moins dans les sociétés occidentales. [...] La certitude de (vouloir) faire le bien de l'humanité tout entière continue de captiver, en dépit des sacrifices qu'elle implique. Si les États les plus avancés du point de vue technologique renoncent progressivement à "civiliser" le monde qui les entoure, ils prétendent insensiblement réparer les erreurs commises au nom de cette intention initiale. [...] Cela ne signifie pas, toutefois, que la fonction sécurisante du phénomène ne soit plus appréciée. Tout porte même à croire que l'engouement actuel dont bénéficie le secours aux victimes soit alimenté par une sensation de perte de repères, par une crainte face au risque de déclassement. Dans ce cadre, l'attrait aujourd'hui si massif pour l'humanitaire ne serait que la facette positive d'une impression de peur et de désarroi. Ou plutôt, il serait l'envers d'une combinaison étrange mais efficace, mêlant sentiment de culpabilité et d'affaiblissement.

Si cette conclusion peut sembler dérangement, elle ne doit pourtant ni surprendre ni décevoir. Sans doute un acte de dévouement semble-t-il moins généreux lorsqu'il est intéressé. Mais peut-il en être autrement ?

Et le bénéfice individuel qu'on peut en tirer rend-il l'acte moins efficace ? Pas forcément. [...]

Il n'y a donc pas une contradiction réductrice mais une complémentarité nécessaire entre humanitaire et égoïsme. La seule contradiction réductrice proviendrait du succès ultime de l'humanitaire, puisque l'atteinte de ses objectifs suprêmes signifierait sa fin. Ce paradoxe n'est toutefois pas près de se réaliser...

Irène Herrmann, *L'humanitaire en questions – Réflexions autour de l'histoire du Comité international de la Croix-Rouge*, Les éditions du Cerf, 2018

Acteurs – passeurs

Vivre à la frontière. Vivre dans un endroit de passage. Vivre entre les coulisses et la scène. Vivre sur le pont qui relie la berge de la réalité à celle de la fiction. Savoir plonger dans le lit du fleuve qui coule entre ces deux rives. Savoir nager dans le courant des mots qui sépare le monde et la scène.

Tiago Rodrigues, *Souffle (Sopro)*, traduit du portugais par Thomas Resendes, Les Solitaires Intempestifs, 2018

Depuis que j'entre effectivement en scène, il ne m'arrive, presque plus, comme autrefois, d'avoir au bon endroit un mouvement juste, qui puisse étreindre un monde. Est-ce que tes maîtres t'ont expliqué aussi que celui dont chacun dans le public peut dire : "Mon acteur !" seul le devient qui a répété et raffiné dans la lumière visible ce qu'il sentait depuis sa plus tendre enfance advenir dans une lumière invisible – comme s'il incarnait un filtre –, en sorte qu'à la fin l'acteur, ce n'est pas lui, ce sont les gens qui s'en retournent chez eux, convaincus de leur pouvoir d'acteurs, parce qu'à travers lui, le passeur, ils ont enfin saisi qu'ils incarnent, eux aussi, à chaque instant, et que seul ces instants de jeu leur permettent de se connaître, eux et leurs proches, comme ces héros et ces solitaires que nous sommes à la vérité, nous, notre mère, notre père, notre frère, nos voisins ?

Peter Handke, *Voyage au pays sonore ou L'art de la question*, texte français de Bruno Bayen, Gallimard, 1993

La compassion est une émotion instable

C'est parce qu'une guerre, n'importe quelle guerre, paraît impossible à arrêter que les gens perdent leur capacité à réagir à l'horreur. La compassion est une émotion instable. Elle doit se traduire en action, faute de quoi elle s'étiolle. La question est de savoir que faire des sentiments que l'on a éveillés, du savoir que l'on a communiqué. Si le sentiment est qu'il n'y a rien que "nous" puissions faire – mais qui est ce "nous" ? – et rien qu'"ils" – mais qui, "ils" ? – puissent faire non plus, alors l'ennui, le cynisme, l'apathie gagnent. Être ému n'est pas nécessairement mieux. La sentimentalité, on le sait bien, est tout à fait compatible avec un goût de la brutalité, si ce n'est pire. [...] Les gens ne sont pas endurcis par les images qu'on leur montre – à supposer qu'on puisse décrire les choses ainsi –, à cause de la *quantité* d'images dont on les abreuve. C'est la passivité qui émousse le sentiment. Les états que l'on dit d'apathie, d'anesthésie de l'esprit ou du sentiment, sont en fait pleins d'émotions ; ces émotions sont la rage et la frustration. Mais si nous nous demandons quelles émotions sont désirables, il semble trop simple d'élire la compassion. [...] Dès lors que nous éprouvons de la compassion, nous ne pouvons être complices de ce qui a provoqué cette souffrance. Notre compassion proclame notre innocence autant que notre impuissance. Dans cette mesure, elle peut devenir (malgré toutes nos bonnes intentions) une réaction impertinente – sinon inappropriée. Mettre de côté la compassion que nous inspirent les victimes de la guerre et des politiques meurtrières pour entamer une réflexion sur l'idée que nos privilèges s'ancrent sur la carte même de cette souffrance et lui sont peut-être – d'une manière que nous préférons sans doute ne pas imaginer – liés, tout comme la richesse de certains implique le dénuement des autres, est une tâche à laquelle les images douloureuses, émouvantes, ne font que donner l'impulsion initiale.

Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, 2003, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Christian Bourgois, 2005

Tiago Rodrigues

Depuis ses débuts à vingt ans, Tiago Rodrigues envisage le théâtre comme une assemblée humaine. Étudiant, il rencontre en 1997 la compagnie tgSTAN qui confirme son choix d'un travail collaboratif sans hiérarchie et qui influence tous ses travaux ultérieurs. Auteur et metteur en scène, il a créé depuis 2003 près de trente spectacles dans plus de vingt pays, et collaboré avec de nombreux artistes portugais et internationaux. En 2014, il est nommé directeur du Théâtre national Dona Maria II à Lisbonne qu'il dirigera pendant sept ans. La même année, il se fait connaître en France avec *By Heart* au Théâtre de la Bastille à Paris, où le public découvre aussi entre 2015 et 2019 *António e Cleópatra* (présenté au Festival d'Avignon 2015), *Bovary* et *The Way She Dies*, pièce d'après *Anna Karénine* réalisée avec le tgSTAN. *Sopro* est présenté au Festival d'Avignon 2017. En janvier 2022, les spectateurs de l'Odéon ont pu voir sa *Cerisaie*, créée au Festival d'Avignon – dont il prend la direction en septembre 2022. Son œuvre théâtrale est publiée aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

Tournée 2022-2023

19 – 22 octobre

Célestins – Théâtre de Lyon

15 – 16 novembre

Malraux – scène nationale Chambéry Savoie

26 – 27 novembre

Teatros del Canal – Madrid, dans le cadre du Festival de Otoño

6 – 9 décembre

Théâtre Dijon Bourgogne – centre dramatique national

14 – 15 décembre

Espace Pluriels – Pau

24 – 25 janvier

Bonlieu scène nationale – Annecy

1^{er} – 2 février

Scène nationale du Sud-Aquitain – Bayonne

9 février

Le Préau, centre dramatique de Normandie – Vire

16 février

Théâtre du Jura – Delémont

17 – 19 mars

National Theater & Concert Hall – Taiwan

25 – 26 mai

Comédie de Clermont-Ferrand, scène nationale

31 mai – 3 juin

TnBA – Théâtre national Bordeaux-Aquitaine

15 juin

La Filature, scène nationale de Mulhouse

www.comedie.ch

Spectacles à venir

jusqu'au 14 octobre / Odéon 6°

Jours de joie

d'Arne Lygre

mise en scène **Stéphane Braunschweig**
création

avec **Virginie Colemyr, Cécile Coustillac, Alexandre Pallu, Pierric Plathier, Lamya Regragui Muzio, Chloé Réjon, Grégoire Tachnakian, Jean-Philippe Vidal**

15 – 22 octobre / à La Commune – Aubervilliers

Love

texte et mise en scène **Alexander Zeldin**
artiste associé

en anglais, surtitré en français

avec le Festival d'Automne à Paris

avec **Amelda Brown, Naby Dakhli, Amelia Finnegan, Oliver Finnegan, Sandy Grierson, Joel MacCormack, Hind Swareldahab, Temi Wilkey, Grace Willoughby**

8 novembre – 1^{er} décembre / Berthier 17°

En transit

librement adapté du roman *Transit* d'**Anna Seghers**
un spectacle d'**Amir Reza Koohestani**

en français, anglais et farsi, surtitré en anglais et en français

avec le Festival d'Automne à Paris

avec **Danae Dario, Agathe Lecomte, Khazar Masoumi, Mahin Sadri**

10 – 18 novembre / Odéon 6°

Liebestod

texte et mise en scène **Angélica Liddell**

en espagnol, surtitré en français

avec le Festival d'Automne à Paris

avec **Ezekiel Chibo, Patrice Le Rouzic, Angélica Liddell, Borja López, Gumersindo Puche, Palestina de los Reyes**



CERCLE DE
L'ODÉON

Soutenez la création théâtrale
Devenez membre du Cercle de l'Odéon

L'Odéon remercie l'ensemble des mécènes et membres* du Cercle de l'Odéon pour leur soutien à la création artistique

Julie Avrane est présidente du Cercle de l'Odéon
Hervé Digne est président d'honneur

Entreprises

Grands bienfaiteurs
Crédit du Nord
Mediawan

Bienfaiteurs
Fonds de dotation
Abraham Hanibal

Amis
Fleurus Avocats
Global TV Saint-Tropez
John Pietri Conseil
Skilt

Partenaires de saison
Château La Coste
Champagne Taittinger
Maison diptyque
Rosebud Fleuristes

Particuliers

Cercle Giorgio Strehler
Arnaud de Giovanni, président

Mécènes
Christian et Béatrice
Schlumberger

Membres
Julie Avrane
Patrick et Géraldine Dupoux
Judith Housez-Aubry
Isabelle de Kerviler
Fady et Caroline Lahame
Alban de La Sablière
et Mary Erlingsen
Bernard Le Masson
Jean-Hubert Lenotte
Henri et Véronique Pieyre de
Mandiargues
Hélène Reltgen
Francisco Sanchez
Patrice et Sophie Spinosi
Vanessa Tubino
Philippe et Florence Vallée
Juliette de Wouters-Chevalier

Cercle de l'Odéon

Grands bienfaiteurs
Jacques Biot
Isabelle Boccon-Gibod
Jessica Guinier
Jean-Jacques et Pascale Guiony
Nicole Nespoulous

Bienfaiteurs
Jad Ariss
Dominique Arpels
Pierre Aussure
Lena Baume
Marie-Hélène Bensadoun-Broud
Yohan Bibay
Guy Bloch-Champfort
Dominique Buttica
Anne-Marie Couderc
Philippe Crouzet et Sylvie Hubac
Jean-Marc Daillance
Pierre-Louis Dazier
François Debiesse
Jacques et Laurence Delsaut

Isabelle Dieuz-Labaye
Stéphane Distinguin
Julien Facon
Jacques Fineschi
Montserrat Franco
Thierry et Laure Gadou
Richard et Sophie Grivaud
Christine Hallak
Caroline Hazan
Sophie Lacoste Dournel
et Christian Dournel
Anne France Mariacher
Jean-Christophe Marquis
Laurent Martinez
Anouk Martini-Hennerick
et Bruno Hennerick
Joël André Ornstein
et Gabriella Maione
Astrid Panosyan
Marguerite Parot
Thomas Piget
Claude Prigent
Françoise Prot
Christian Roch
Raoul Salomon et Melvina Mossé
Louis Schweitzer

Angélique Servin
François Simon
Laurent et Julie Strichard
Jean-Noël Tournon
Sarah Valinsky
Martin Volatier et Maïder Ferras

Parrains
Geneviève Beney
Marie-Ellen Boissel
Chantal Cazamian
Nicole Demanche
Florence Desbonnets
Brieg Elion
Pierre Frange
Pascal Houzelot
Marie-Jeanne Husset
Priscille Jobbè-Duval
Leon et Mercedes Lewkowicz
Capucine Motte
Alexandra Olsufiev
Ludivine de Quincerot
Antoinette de Rohan
Pierre Sikorav.

Et les Amis du Cercle de l'Odéon

*Certains donateurs ont
souhaité garder l'anonymat /
liste au 2 septembre 2022

Contact
Valentine Boulet
01 44 85 41 12
cercle@theatre-odeon.fr



Un jour léger