

Dossier de presse

ONCLE VANIA

SCÈNES DE VIE À LA CAMPAGNE

de Anton Tchekhov
mise en scène de Alain Françon

Du vendredi 9 mars au samedi 14 avril 2012
Théâtre Nanterre-Amandiers – Grande salle

contacts presse

Théâtre Nanterre-Amandiers

Carole Willemot

T 01 46 14 70 30

P 06 79 17 36 65

c.willemot@amandiers.com

Théâtre des Nuages de Neige

Dominique Racle

T 01 44 53 90 41

P 06 68 60 04 26

dominiqueracle@wanadoo.fr

horaires

du mardi au samedi à 20h30, dimanche à 15h30 (*relâche lundi*)

location : 01 46 14 70 00 – www.nanterre-amandiers.com

et magasins Fnac / www.fnac.com et www.theatreonline.com

prix des places : 12 € à 26 €

Théâtre Nanterre-Amandiers

7, avenue Pablo-Picasso

92022 Nanterre

RER Nanterre-Préfecture (ligne A)

Navette assurée par le théâtre avant et après la représentation

Oncle Vania

Scènes de vie à la campagne

De **Anton Tchekhov**
Texte français **Françoise Morvan et André Markowicz**
Mise en scène **Alain Françon**

Scénographie **Jacques Gabel**
Dramaturgie **Guillaume Lévêque**
Lumière **Joël Hourbeigt**
Costumes **Patrice Cauchetier**
Assistante costumes **Anne Autran**
Musique **Marie-Jeanne Séréno**
Son **Daniel Deshays**

Avec

Mikhaïl Lvovitch Astrov	Éric Caruso
Marina	Catherine Ferran
Ilia Ilitch Téléguine	Jean-Pierre Gos
Un valet de ferme	Guillaume Lévêque
Alexandre Vladimirovitch Sérébriakov	André Marcon
Maria Vassilievna Voïnitskaïa	Laurence Montandon
Ivan Petrovitch Voïnitski (Oncle Vania)	Gilles Privat
Sophia Alexandrovna (Sonia)	Barbara Tobola
Eléna Andréévna	Marie Vialle

Oncle Vania est la septième oeuvre de Anton Tchekhov que Alain Françon met en scène après *La Mouette* (Espace Malraux Chambéry, 1995), *La Cerisaie* (Comédie -Française, 1998 et Théâtre national de la Colline, 2009), *Ivanov* (Théâtre national de la Colline, 2004), *Le Chant du cygne* et *Platonov* (Théâtre national de la Colline, 2005), *Les Trois Soeurs* (Comédie -Française, 2010).

Coproduction

Théâtre des Nuages de Neige / Théâtre Nanterre-Amandiers / Théâtre de Carouge-Atelier de Genève / Maison de la Culture d'Amiens / Espace Malraux scène nationale de Chambéry et de Savoie.

Le Théâtre des Nuages de Neige est soutenu par la Direction Générale de la Création Artistique du ministère de la Culture et de la Communication.

Le texte *Oncle Vania, scènes de vie à la campagne* est publié sous le titre *Oncle Vania* aux Editions Babel Actes Sud.

Durée : 2h15

Tournée

Les 18 et 19 avril 2012 : Maison de la Culture d'Amiens

Les 24 et 25 avril 2012 : Espace Malraux, scène nationale de Chambéry et de Savoie

Du 29 avril au 29 mai 2012 : Théâtre de Carouge-Atelier de Genève

À propos d'*Oncle Vania* monté par Alain Françon

Ich sterbe dit-on furent ses avant derniers mots. *Je meurs* dit-il donc au médecin venu le voir tout en lui refusant ses médicaments. Puis il demanda un peu de champagne, affirma qu'il n'en avait pas bu depuis longtemps, se tourna sur le côté et mourut effectivement.

Jusqu'à la fin Tchekhov aura gardé cette justesse concrète de l'énoncé et maintenu cette impossibilité ou cette interdiction d'en dire plus que ce qui est. L'œuvre toute entière tient dans cette précision et cette résistance, dissolvant, à l'origine même, toutes tentatives de généralités, toutes tentations de grands discours. Viendrait-on lui demander, comme sa femme Olga Knipper, *qu'est-ce que la vie ? Ou quel en est le sens ?* Qu'il nous servirait un légume en guise d'exemple et de réponse : « *Tu demandes ce qu'est la vie ? C'est comme si on demandait ce qu'est une carotte ? Une carotte c'est une carotte et on n'en sait rien de plus.* » Tchekhov n'est ni un guide, un visionnaire, un prophète ou un augure, c'est un médecin de métier et un écrivain attentif aux moindres détails, à leurs infimes variations, une sorte de chimiste délicat, doublé d'un observateur méticuleux, qui n'aurait pourtant pas la cruauté d'un expérimentateur : pas une réplique, il l'a dit et répété, qu'il n'ait entendue et pas une figure qu'il n'ait effectivement rencontrée ...

Écriture ancrée dans les faits, elle aussi purement factuelle, qui consiste d'abord à laisser s'écrire ce qui est et commence par la mise en suspens de toutes les opinions. Enjeux limpides et cependant de taille : que l'existence, premier et dernier mot, conserve toujours sa suprême autorité, qu'elle précède tout à la fois l'essence et l'identité, que reste ouverts enfin tous les horizons du possible : on le sait, cela est bien sensible, à la fin des pièces de Tchekhov le pire comme le meilleur ne sont pas toujours sûrs ; et si ses histoires tiennent toutes dans une courte durée – si courte d'ailleurs comparé au passé qui les sous-tend et à l'avenir qui les suivra – ce n'est que pour briser net l'empressement des conclusions définitives. Description d'un fragment par une écriture fragmentaire, elle en révèle pourtant toute la nature et l'étendue dans un équilibre fragile où l'inertie est aussi comique que désespérée et côtoie l'incessant devenir qui l'est au moins tout autant ! Voilà en tout cas l'ironie logée là, au cœur même d'une existence tiraillée de tous côtés par ce mouvement même qui, bien sûr, la constitue, presque condamnée au présent le plus pur et à toutes ses antinomies pour se maintenir en vie. Matière à comédie sans aucun doute, la tâche qui doit lui donner forme tient de la composition et doit plus à la musique ou à la peinture qu'à l'ordre établi ou préétabli d'un discours.

L'art de Tchekhov est partout chirurgical : il opère, sans s'occuper de recoudre, les croisements de l'insignifiant et du principal, du mineur et du majeur en faisant toujours fuir ce que l'on croyait être le centre pour rendre justice à ce qui paraissait annexe mais qui mérite bien autant d'attention. C'est presque mine de rien que l'on voit fondre avec lui toute idée d'unité (psychologique, narrative et discursive) au profit du détail, du multiple et de la périphérie, jusqu'à l'effondrement final de la hiérarchie des thèmes au bénéfice de l'entière conjugaison des motifs. En d'autres temps une telle abolition concrète et systématique de tous les privilèges aurait pris nom de révolution.

Le travail d'Alain Françon *avec* Tchekhov ne tient pas de la « lecture » mais s'apparente au lire. Il ne se préoccupe pas d'actualisation mais traque tout ce qui fait acte. Il délaisse enfin l'interprétation pour s'appliquer à l'émergence des lois structurelles qui seules permettent aux questions d'être creusées en profondeur tout en exigeant d'elles qu'elles remontent à la surface, unique et vertueux domaine de la représentation. Quant à l'utilisation, au cours du travail, du cahier de régie des mises en scènes de Stanislavski et de Dantchenko au Théâtre d'Art de Moscou, il faut y voir le contraire d'une velléité conservatrice (et encore moins le souci d'une quelconque reproduction) mais le désir d'une fraîcheur retrouvée, par delà - ou en deçà peut-être - des appels à tous les *sous textes* ou *méta textes* qui prétendent à la maîtrise mais ne parviennent qu'à nous crever les yeux et nous casser, à l'occasion, les oreilles. Il nous faut bien l'avouer : jamais nous n'avons rencontré dans Tchekhov la très inexplicable *âme russe* et n'y avons jamais perçu *la nostalgie toute tchékhovienne du temps qui passe*. De toute façon, nous ne saurions qu'en faire,

tant elles nous paraissent faire écran à ce théâtre qui se concentre tout entier à refuser le jugement jusque dans ses moindres détails et qui, pour parvenir à une pleine cohérence, a dû renoncer à presque toutes les lois jusqu'alors admises de l'écriture dramatique.

Pour finir, il reste à dire le plaisir qu'il y aura à travailler cet *Oncle Vania*, dernière des « grandes » qu'Alain Françon n'a pas encore montée. Après Bond, Ibsen et tant d'autres où la recherche, puisqu'il est toujours à conquérir de ce qu'est - ou pourrait être - un être humain se fait si acharnée, nous savons qu'avec Tchekhov, par des voies mystérieuses mais toujours fécondes, il sera toujours là, tout entier, tel quel, partout présent, et bel et bien trouvé. Il nous tarderait presque d'entamer la plongée dans cette pièce à l'espace et au temps détraqués où les repas ne se prennent plus à l'heure, où l'on dort dans la salle à manger et l'on fait des comptes dans la chambre à coucher, mais où, à l'image des lieux et parfois certes dans la violence, les gens témoignent d'une porosité inattendue, révélant, en plus de la chimie de l'écriture, les lois toutes physiques de l'attraction et de la répulsion des corps. Sans parler, bien sûr, de celles des idées.

Guillaume Levêque. Février 2011

Interview d'Alain Françon

Guillaume Lévêque : Après *La Mouette*, *Ivanov* et le *Chant du cygne*, *Platonov*, *Les Trois Sœurs* et deux fois *La Cerisaie*, *Oncle Vania* est le dernier des « grands » Tchekhov qu'il te restait à monter. Qu'est-ce que tu retrouves de commun à tous ces textes ? Qu'est ce qui appartiendrait en propre à l'écriture de Tchekhov ?

Alain Françon : D'abord l'aspect choral du texte : il y a des scènes entières, celles en particulier qui rassemblent tous les personnages, où tout le monde parle de choses différentes sans qu'il n'y ait aucune hiérarchie dans les thèmes abordés. Immédiatement donc, aucun ordre (d'importance, de valeurs...) ne peut être défini : l'insignifiant et l'essentiel se croisent et se côtoient à égalité... et l'on peut bien sûr se demander si l'essentiel n'est pas l'insignifiant... ou vice versa ! D'autant que la parole est très justement répartie : aucune distinction, par exemple, entre maîtres et domestiques. Nous voilà donc dans un monde où chacun parle, où chacun y va de sa vérité, énonce ses soucis, ses interrogations... un monde où chercher une poule égarée a autant d'importance ou d'insignifiance, autant de valeur donc, que parler d'Art ou de sentiments !

En un mot, le dialogue n'a pas de centre.

Chez tous les autres auteurs qui lui sont contemporains, Ibsen ou d'autres, c'est toujours le contraire qui est à l'œuvre : le dialogue est sous tendu par un effort de concentration de plus en plus aigu afin de parvenir à conquérir l'essentiel qui est (ou serait) le sujet (ou l'objet) de la pièce. Avec Tchekhov, le dialogue s'échappe toujours vers la périphérie et l'essentiel on ne sait pas trop ce que c'est ! On pourrait presque y voir un manque, une incapacité mais je crois, au contraire, qu'il y a là une affirmation délibérée, une sorte de stratégie d'écriture qui permet d'échapper à l'idéologie et surtout au jugement, puisque le corollaire de cette « manière de faire » est précisément l'absence radicale de tout jugement possible. Que les spectateurs s'en fabriquent un est une toute autre histoire... mais en tout cas, dans le texte, la parole est avant tout posée telle quelle et sans aucun surplomb. Comme si elle avait été purement retranscrite.

Cette chorale est donc bel et bien une chorale « démocratique » - avec tout ce que cela comporte comme conséquences sur le texte – et on la retrouve, je crois, dans toutes les pièces.

Une autre chose commune est l'avancée par motif : plutôt que d'imaginer une traversée horizontale du texte, on peut l'imaginer transversale et observer comment tel ou tel motif (le mot « splendide », par exemple, dans *Vania* ou tous les mots qui concernent la vie : « vivre », « être vivant » etc.) se déplace et se retrouve d'acte en acte. C'est incroyable d'observer comment, de manière souterraine, un mot (toujours très simple, anodin, presque invisible) finit par devenir un motif « appartenant » à la pièce toute entière qui ne cesse de le reprendre et de le travailler. La particularité de ces motifs est d'être un lieu commun à tout le monde ; je veux dire que tout le monde les parle et qu'ils ne sont pas réservés à un seul personnage, ni donc à une psychologie particulière. Une certaine tradition des représentations de Tchekhov (celle, par exemple, s'appuyant sur les « obscurs et grands mystères de l'âme slave » ou exclusivement concentrée sur l'analyse psychologique de chaque personnage) a totalement éclipsé et totalement manqué cette réelle spécificité, cette nouveauté même, de l'écriture de Tchekhov. C'est bien sûr aussi une question de traduction : à force de s'acharner à vouloir trouver des synonymes là où Tchekhov utilise le même mot, on ne comprend plus grand chose !

Autre point commun : l'absence de centre dans la structure du texte se retrouve chez les personnages. Eux non plus n'ont pas de centre. On peut apprendre certaines choses d'eux (de leur passé ou de tel ou tel désir d'avenir) mais ces informations ne définissent jamais une psychologie ou un trait de caractère à part entière. Les personnages aussi doivent demeurer des mystères non élucidés dont on ne voit que la périphérie.

Enfin, il y a l'aspect « partition », l'aspect musical et rythmique : cette alternance si particulière entre la fluidité du texte et les pauses. Si en répétition on pratique la continuité textuelle et aucun autre silence que ces pauses indiquées, c'est toute la structure qui se dévoile et, avec elle, le « sens » - dans toute la complexité de ses ramifications... et fort de tous ses échos.

GL : Absence de centre pour le texte comme pour les personnages, absence d'idéologie, absence de jugement, chorale démocratique, partition rythmique... Dans quelle mesure tout cela, relié ensemble, participe de la comédie et contribue au comique des textes tchekhoviens ?

AF : Comme le texte est en perpétuelle oscillation, il passe sans arrêt du coq à l'âne. Il y a donc dans le dialogue de drôles de rencontres ! Et cette impression aussi que tout se déroule à la fois du plein gré des personnages et, en même temps, totalement à leur insu ! Ils sont persuadés d'être maîtres de la situation, maîtres du langage alors qu'en fait le langage les parle et la situation les agit ! « A leur insu... de leur plein gré », c'est une formule assez juste, je crois, et, indéniablement, c'est assez comique !

Pourtant le comique est toujours organique : impossible de définir des passages comiques (pas plus d'ailleurs que des passages dramatiques) : tout est toujours organiquement lié. Cela vient, sans doute, du fait que ce monde est toujours « au bord de... ». Je ne sais pas le nombre de didascalies de Tchekhov qui disent par exemple « au bord des larmes ». Il ne dit jamais que les personnages pleurent. On est toujours au bord de quelque chose... au bord des larmes ou du rire ! C'est bien cela qui réclame le plus de mobilité dans le jeu des acteurs.

GL : Difficile dans les pièces de Tchekhov, et dans *Oncle Vania* en particulier, de ne pas se confronter à la désillusion. La réalité finit par se poser de manière inéluctable. Mais, très étrangement, cette désillusion est d'une nature bien particulière : elle n'est pas nécessairement triste, ennuyeuse, souffrante ou plaintive.

- AF :** Antoine Vitez, quand il avait traduit *Ivanov* pour Pierre Romans, disait : « contrairement à ce que vous croyez, le texte n'est pas du tout triste, ou mélancolique, il est gai et vif ». Ce qui est important, c'est que le texte reste profondément actif, qu'il ne soit ni méditatif, ni réflexif. Quant à la désillusion, c'est le problème même de cette pièce. Que veut dire le retour au travail de la fin de *Vania* ? Si travailler n'est qu'un dérivatif, une fuite à la crise ou à la perte, ce n'est pas très intéressant. Par contre, il me semble voir dans cette fin comme une accession à un principe de réalité enfin admis ou compris. Comme si on parvenait à entrer - tout juste à la fin - dans l'acceptation et la compréhension. Il y a aussi cette interrogation qui traverse toutes les pièces : « Qu'est-ce que les gens penseront de nous dans deux cents ou trois cents ans ? ». Verchinine dans *Les Trois Sœurs* n'arrête pas de revenir là-dessus et Astrov pose la question au tout début d'*Oncle Vania*. La « réponse » de Tchekhov va toujours dans le même sens : même s'il n'y a encore que deux ou trois personnes qui s'interrogent et agissent pour essayer de faire un peu bouger les choses, peut-être qu'au bout d'un moment il y en aura dix... et pourquoi pas plus... Tchekhov lui-même, ce médecin incroyable qui allait soigner le typhus et qui, dès qu'il avait de l'argent, achetait des livres pour la bibliothèque de Taganrog, semblait savoir que l'addition des toutes petites choses peut finalement en faire de grandes. Il y a là, je crois, non pas de l'humilité, mais une acceptation plutôt vivifiante et une volonté farouche d'accomplir des tâches sans grande importance... en apparence ! Tout cela, en fait, est mineur. Ce caractère « mineur » de l'œuvre de Tchekhov me paraît vraiment important. Comme une manière de ne jamais aborder le majeur, le majoré, le majoritaire et d'être peut-être ainsi en plein cœur de l'existence et de l'essentiel.
- GL :** On a affaire, dans le travail de répétition, à ce même souci du détail, de la précision, du mineur... Il n'y a aucune « grandes » orientations généralisantes ou systématisantes. Tout y est affaire de justesse et d'équilibre.
- AF :** C'est un grand théâtre de la nuance. Dès que l'on quitte ce terrain là, c'est comme si on s'éloignait, que l'on passait à côté. J'aime bien la phrase de Verlaine qui dit : « Car nous voulons la nuance encore. Pas la couleur ». C'est vraiment ça.

Entretien réalisé par Guillaume Lévêque le 7 février 2012.

Anton Tchekhov, Auteur

1860 Naît à Taganrog.

1879 Commence des études de médecine à Moscou.

1881-1887 Collabore à plusieurs publications humoristiques.

1884 Achève ses études de médecine et exerce dans les environs de Moscou. Première hémoptysie et 1er recueil de nouvelles, *Les Contes de Melpomène*.

1886 Collabore au *Temps nouveau*, début d'une longue amitié avec Souvorine et publie les *Récits bariolés* (nouvelles).

1887 *Ivanov* au Théâtre Korch.

1888 Publie *La Steppe* et *Récits* (nouvelles).

1889 *Ivanov* au Théâtre Alexandrinski de Saint-Petersbourg.

1890 Voyage de 3 mois dans l'île de Sakhaline.

1892-1893 S'installe à Melikhovo, près de Moscou, écrit notamment *La Salle n° 6* (1892) et *Le Récit d'un inconnu* (1893). Participe activement à la lutte contre l'épidémie de choléra.

1894 Publication de *L'Île de Sakhaline*, où il rend compte des conditions déplorables de détention du bague russe.

1895 Première rencontre avec Léon Tolstoï.

1896 *La Mouette* au Théâtre Alexandrinski.

1897 Aggravation de sa tuberculose. Publication d'*Oncle Vania*, pièce en quatre actes inspirée de la pièce *Le Sauvage* de Anton Tchekhov lui-même, comédie en quatre actes écrite en 1889, crée le 27 décembre 1889 au Théâtre Abramov et retirée après quelques représentations.

1899 S'installe à Yalta. Représentations de *La Mouette* au Théâtre d'Art de Moscou, rencontre avec Maxime Gorki et publication *La Dame au petit chien*. *Oncle Vania* est créé au Théâtre d'Art de Moscou le 26 octobre 1889.

1901 *Les Trois Soeurs* au Théâtre d'Art. Mariage avec Olga Knipper.

1902 Renonce à son titre d'académicien pour protester contre l'exclusion de Gorki de l'Académie des sciences de Russie.

1904 Première de *La Cerisaie* au Théâtre d'Art le 17 janvier. Meurt à Badenweiler (Forêt Noire) le 2 juillet.

Alain Françon, metteur en scène

Licence et maîtrise d'histoire de l'Art – Faculté des Lettres de Lyon.

Au Théâtre Eclaté, collectif créé à Annecy en 1971, Alain Françon a monté entre autres Marivaux et Donatien-Alphonse-François de Sade, Henrik Ibsen et August Strindberg, Eugene O'Neill (*Long voyage vers la nuit*, dont il a monté à la Comédie Française une nouvelle version traduite par Françoise Morvan : *Le Long voyage du jour à la nuit*), Ödön von Horváth et Bertolt Brecht. Il a créé de nombreux auteurs contemporains, de Michel Vinaver (*Les Travaux et les jours*, *Les Voisins*) à Enzo Cormann (*Noises*, *Palais Mascotte*) et Marie Redonnet (*Tir et Lir*, qui a été présenté à la Colline en 1988, *Mobie Diq*). Il a également adapté pour la scène des textes d'Herculine Barbin (*Mes souvenirs*) et de William Faulkner (*Je songe au vieux soleil*).

En 1989, Alain Françon prend la direction du Centre Dramatique National de Lyon - Théâtre du Huitième. Il y monte notamment *La Dame de chez Maxim* de George Feydeau, *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen et *Britannicus* de Racine. De 1992 à 1996, il est directeur du Centre dramatique national de Savoie (Annecy-Chambéry), où il met en scène *La Remise* de Roger Planchon, *La Compagnie des hommes* et *Pièces de guerre* de Edward Bond, *Celle-là* de Daniel Danis et *La Mouette* de Anton Tchekhov.

Pour le cinquantième Festival d'Avignon, Alain Françon présente dans la Cour d'honneur du Palais des papes *Edouard II* de Christopher Marlowe, repris au Théâtre national de l'Odéon.

Le 12 novembre 1996 il est nommé directeur du Théâtre national de la Colline.

Théâtre éclaté (1971-1989)

- 1972** *La Farce de Burgos* création collective Christiane Cohendy, Evelyne Didi, Alain Françon, Alexandre Guini, Philippe Guini, Brigitte Lauber, André Marcon, avec la collaboration de Gisèle Halimi
L'Exception et la Règle de Bertolt Brecht
- 1973** *Soldats* d'après Carlos Reyes
La Journée d'une infirmière d'après Armand Gatti
- 1974** *Le Jour de la dominante* de René Escudicé
- 1975** *Les Branlefer* de Heinrich Henkel
- 1977** *Le Nid* de Franz Xaver Krötz
- 1978-79** *Le Belvédère* de Ödön von Horváth
Français encore un effort si vous voulez être républicains de Donatien-Alphonse-François de Sade
- 1979-80** *Les Travaux et les Jours* de Michel Vinaver
- 1980** *Un ou deux sourires par jour* de Antoine Gallien
- 1981** *La Double Inconstance* de Marivaux
- 1982** *Le Pélican* de August Strindberg
- 1983** *Toute ma machine était dans un désordre inconcevable* de Jean-Jacques Rousseau
- 1984** *Long voyage vers la nuit* de Eugène O'Neill
Noises de Enzo Cormann
- 1985** *Mes souvenirs* d'après Herculine Abel Barbin
Je songe au vieux soleil d'après William Faulkner
- 1986-87** *Les Voisins* de Michel Vinaver
- 1987** *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen
Une lune pour les déshérités de Eugene O'Neill
- 1988** *Palais Mascotte* de Enzo Cormann
Tir et Lir de Marie Redonnet
- 1989** *Mobie Diq* de Marie Redonnet

CDN de Lyon Théâtre du Huitième (1989-1992)

- 1990 *La Dame de chez Maxim* de Georges Feydeau
Hedda Gabler de Henrik Ibsen
- 1991 *Britannicus* de Jean Racine
La Vie parisienne de Jacques Offenbach
- 1992 *Saute, Marquis* de Georges Feydeau

CDN de Savoie (1992-1996)

- 1992 *La Compagnie des hommes* de Edward Bond
- 1993 *La Remise* de Roger Planchon
- 1994 *Pièces de guerre* trilogie de Edward Bond
- 1995 *Celle-là* de Daniel Danis
La Mouette de Anton Tchekhov
- 1996 *Édouard II* de Christopher Marlowe

Théâtre national de la Colline

- 1997 *Les Petites Heures* de Eugène Durif
Dans la compagnie des hommes de Edward Bond (nouvelle version)
- 1999 *Les Huissiers* de Michel Vinaver
King de Michel Vinaver
Le Chant du Dire-Dire de Daniel Danis
- 2000 *Café* de Edward Bond
- 2001 *Le Crime du XXIème siècle* de Edward Bond
Visage de feu de Marius von Mayenburg
- 2002 *Les Voisins* de Michel Vinaver (nouvelle version)
Skinner de Michel Deutsch
- 2003 *Petit Eyolf* de Henrik Ibsen
Si ce n'est toi de Edward Bond
- 2004 *Katarakt* de Rainald Goetz
Petit Eyolf de Henrik Ibsen (reprise)
Ivanov de Anton Tchekhov
- 2005 *Si ce n'est toi* de Edward Bond (reprise)
e de Daniel Danis
Le Chant du cygne / Platonov de Anton Tchekhov
- 2006 *Naître et Chaise* de Edward Bond, création au Festival d'Avignon, reprise en novembre 2006, Théâtre National de la Colline
- 2007 *L'Hôtel du Libre-Échange* de Georges Feydeau
- 2008 *Si ce n'est toi* et *Chaise* de Edward Bond (reprise)
Les Enfants du Soleil de Maxime Gorki, Atelier-spectacle de sortie du groupe XXXVI de l'École Supérieure d'Art Dramatique du TNS
- 2009 *La Cerisaie* de Anton Tchekhov

Alain Françon quitte le Théâtre national de la Colline en janvier 2010 et crée le Théâtre des Nuages de Neige.

Théâtre des Nuages de Neige depuis 2010

- 2010- 2011 *Du Mariage au divorce* de Georges Feydeau :
On purge Bébé,
Feu la mère de Madame,
Léonie est en vacance ou le Mal joli,

« *Mais n'te promène donc pas pas toute nue !* »

Création au TNS, Théâtre Marigny, Maison de la Culture de Bourges et tournée.

2012 *Oncle Vania, scènes de vie à la campagne* de Anton Tchekhov au Théâtre Nanterre-Amandiers

Autres mises en scène

- 1983 *L'Ordinaire* de Michel Vinaver (Théâtre national de Chaillot)
1984 *La Waldstein* de Jacques-Pierre Amette (Théâtre Ouvert)
1986 *Le menteur* de Pierre Corneille (Comédie-Française)
1989 *La Voix humaine*, tragédie lyrique de Francis Poulenc, livret de Jean Cocteau (Théâtre musical de Paris, Châtelet)
1993 *Le Canard sauvage* de Henrik Ibsen (Comédie-Française)
1996 *Le Long Voyage du jour à la nuit* de Eugène O'Neill (Comédie-Française)
1998 *La Cerisaie* de Anton Tchekhov (Comédie-Française)
1999 *Mais aussi autre chose* d'après *Les Autres*, *Sujet Angot* et *L'Inceste* de Christine Angot (lecture à Théâtre Ouvert, Musée Calvet Festival d'Avignon, enregistrement pour France Culture)
2008 *Dépaysage* de Guillermo Pisani, Théâtre Ouvert
2009 *Les Ennemis* de Maxime Gorki, Atelier-spectacle avec les élèves l'ENSATT
2010 *Extinction* de Thomas Bernhard (Théâtre de la Madeleine)
2010 *Les Trois Sœurs* de Anton Tchekhov (Comédie-Française)
2011 *Fin de partie* de Samuel Beckett (Théâtre de la Madeleine)
2012 *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni (Comédie-Française)

AVEC

Éric Caruso, Mikhaïl Lvovitch Astrov

D'abord titulaire d'un CAP de tailleur de pierre chez les Compagnons du Devoir, il se forme à la comédie à l'École du TNS (groupe XXX, 1995-1998).

Au théâtre, il joue sous la direction de Hubert Colas dans *Purifiés* de Sarah Kane, Bernard Sobel dans *Don, mécènes et adorateurs* de Alexandre Ostrovski, *Un homme est un homme* de Bertolt Brecht, *Troilus et Cressida* de William Shakespeare et *Le Mendiant ou la mort de Zand* de Iouri Olecha, Stéphane Müh dans *Cinq hommes* de Daniel Keene, Cyril Teste dans *(F)lux* de Patrick Bouvet, Philippe Delaigue dans *Le Baladin du monde occidental* de John Millington Synge et *Si vous êtes des hommes !* de Serge Valletti, Michel Didym dans des lectures de textes contemporains dans le cadre de la Mousson d'été, Michèle Foucher dans *Avant/Après* de Roland Schimmelpfennig, Jean-Louis Martinelli dans *Kliniken, Détails, Catégorie 3:1* de Lars Norén, *Platonov* de Anton Tchekhov, *Le Deuil sied à Électre* de Eugène O'Neill et *J'aurais voulu être égyptien* de Alaa El Aswany, Thierry de Peretti dans *Valparaiso* de Don DeLillo, Christophe Perthon dans *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, Stéphane Braunschweig dans *Maison de poupée* de Henrik Ibsen et Thierry Roisin dans *Un ennemi public* de Henrik Ibsen.

Au cinéma, il tourne sous la direction de Jean-Luc Gaget, Nicolas Philibert, Françoise Lebrun, Kamen Kalev, Solveig Anspach et Frédéric Berthe.

Catherine Ferran, Marina

Elle est formée au Centre d'Art dramatique, classe de Jacques-Henri Duval et au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique, concours 1971, classe de Robert Manuel.

Entrée à la Comédie-Française le 1er septembre 1971, elle devient sociétaire le 1er janvier 1981, et est nommée sociétaire honoraire le 1er janvier 2006.

Au théâtre, elle a notamment joué sous la direction de Michel Raskine dans *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce, Dan Jemmet dans *Les Précieuses Ridicules* de Molière, Jean-Claude Berutti dans *Les Temps difficiles* de Édouard Bourdet, Muriel Mayette dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès, *Dramuscules* de Thomas Bernhard et *Le Conte d'hiver* de William Shakespeare, Muriel Mayette et Jacques Vincey dans *Les Danseurs de la pluie* de Karin Mainwaring, Robert Cantarella dans *La Maison des morts* de Philippe Minyana, Arthur Nauzyciel dans *Place des héros* de Thomas Bernhard, Philippe Adrien dans *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière, Brigitte Jaques-Wajeman dans *Ruy Blas* de Victor Hugo, Daniel Benoin dans *Oublier* de Marie Laberge, Jean-Paul Roussillon dans *Les Femmes savantes* de Molière, *Les Trois Soeurs* de Anton Tchekhov, *Demain, une fenêtre sur rue* de Jean-Claude Grimberg et *Tartuffe* de Molière, Alain Françon dans *Long voyage vers la nuit* de Eugène O'Neill et *La Cerisaie* de Anton Tchekhov, Jean Pierre Miquel dans *C'était hier* de Harold Pinter et Gildas Milin dans *Anthropozoö* de Gildas Milin.

Jean-Pierre Gos, Ilia Ilitch Télégouine

Jean-Pierre Gos, est d'abord dessinateur de presse, notamment pour la Neue Zürcher Zeitung et pour le magazine *Construire*. Il commence une bande dessinée qu'il laisse inachevée mais qui trouve son aboutissement sous la forme d'un texte joué au Théâtre du Stalden à Fribourg par Gisèle Sallin et lui-même sous le titre d'*Eléonore, la dernière femme sur la Terre*. C'est cette première expérience qui lui permet de trouver son mode d'expression. Il suit alors les cours de l'École Supérieure d'Art Dramatique (ESAD) à Genève.

Au théâtre, il a notamment joué sous la direction de Benno Besson, Claude Santelli, Manfred Karge, Philippe Mentha, Séverine Bujard, Bernard Meister, Jean-Gabriel Chobaz, Frédéric Pollier, Gianni Schneider, Marielle Pinsard, Marcel Robert, Philippe Morand, Joseph Voeffray, Anne Vouilloz, Pierre Bauer, Marcela Bideau, Jef Saintmartin et Omar Porras.

Il écrit pour le théâtre *Un oiseau dans le plafond* créée au Théâtre du Grütli à Genève puis *Solange et Marguerite* dans une mise en scène de Gisèle Sallin à Sion.

Il travaille également à l'Opéra de Lausanne aux côtés de chanteurs lyriques, notamment sous la direction de Jérôme Savary dans *Le Directeur de théâtre* de Wolfgang Amadeus Mozart, *La Canterina* de Joseph Haydn et *La Veuve Joyeuse* de Franz Lehár, Omar Porras dans *La Périchole* et *La Grande Duchesse* de Gérolstein de Offenbach et Gérard Demierre dans *Pierre et le Loup* de Serge Prokofiev.

Il se lance enfin dans l'écriture pour la voix et crée en 1999 *Les Roses blanches contre-attaquent*, un spectacle musical sur des musiques de Lee Maddeford entre autres. Il renouvelle sa collaboration avec Lee Maddeford et écrit *Sept Mélodies pour la pleine lune* inspirées des dessins de John Howe.

Au cinéma, il joue notamment sous la direction de Benoît Jacquot, Joann Sfar, Patricia Plattner, Costa-Gravas, Alex Iordachescu, Simon Edelstein, Alfred Lot, Xavier Giannoli, Cédric Kahn, Jean-François Amiguet, Olivier Assayas, Francis Peusser, Catherine Breillat et Michel Soutter. Il réalise également un court métrage qu'il intitule *Wazö*.

Guillaume Lévêque, un valet de ferme

Il est titulaire d'une maîtrise en philosophie.

Au théâtre, il joue notamment sous la direction de Jacques Nichet dans *Le Silence de Molière* de Giovanni Macchia, Stéphane Braunschweig dans *Dans la jungle des villes* de Bertolt Brecht et Jean-Pierre Vincent dans *Les Prétendants* de Jean-Luc Lagarce. Il travaille avec Alain Françon comme acteur et dramaturge dans *La Remise* de Roger Planchon, *Pièces de guerre*, *Café*, *Naître* de Edward Bond, *La Mouette*, *Ivanov*, *Platonov* et *La Cerisaie* de Anton Tchekhov, *Édouard II* de Christopher Marlowe, *Les Huissiers* de Michel Vinaver, *e* de Daniel Danis et *L'Hôtel du Libre-Échange* de Georges Feydeau.

Au Théâtre national de la Colline, il met en scène en 2004 *Le Soldat Tanaka* de Georg Kaiser, *Au but* de Thomas Bernhard en 2007 et *Nina, c'est autre chose* de Michel Vinaver en 2009.

Il a également dirigé un atelier autour de *Les Travaux et les Jours* de Michel Vinaver au Conservatoire d'art dramatique de Montpellier.

Au Théâtre national de la Colline, il fait partie du groupe des lecteurs et anime régulièrement les ateliers des classes option théâtre, d'Hypokhâgne et de l'Institut d'études théâtrales de l'université Paris III. Durant 6 ans il a été membre de la Commission d'aide à la création (D.M.D.T.S).

Au cinéma et à la télévision il tourne sous la direction de Hervé Baslé.

André Marcon, Alexandre Vladimirovitch Sérébriakov

Au théâtre, André Marcon a notamment travaillé sous la direction de Bernard Sobel dans *La Ville* de Paul Claudel et *Le Tartuffe* de Molière, Jean-Pierre Vincent dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, Roger Planchon dans *No Man's Land* de Harold Pinter, *Dom Juan* de Molière et *Andromaque* de Racine, Georges Lavaudant dans *Baal* de Bertolt Brecht, Klaus Michael Grüber dans *La Mort de Danton* de Georg Büchner, Peter Zadek dans *Mesure pour mesure* de Shakespeare, Jacques Lassalle dans *L'Heureux Stratagème* de Marivaux, Alain Françon dans *La Waldstein* de Jacques-Pierre Amette, *Le Bruit de la Fureur* d'après William Faulkner, *Visage de feu* de Marius von Mayenburg et *Skinner* de Michel Deutch, Bruno Bayen dans *Faut-il choisir, faut-il rêver ?* et *Plaidoyer en faveur des larmes d'Héraclite* de Bruno Bayen et *Espions et Célibataires* de Alan Bennett, Michelle Marquais dans *Transat* de Madeleine Laïck et *D'honorables canailles* de Grégoire Csiky, Valère Novarina dans *Je suis*, *L'Origine rouge* de Valère Novarina, Jean-Louis Benoît dans *La Parisienne* de Henry Becque, François-Michel Pesenti dans *Phèdre* de Racine, Didier Bezace dans *Le Colonel Oiseau* de Hristo Boytchev, Luc Bondy dans *Une pièce espagnole* de Yasmina Reza, Christophe Pertou dans *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, Frédéric Béliet-Garcia dans *Dans la luge d'Arthur Schopenhauer* de Yasmina Reza, Marc Paquien dans *La Ville* de Martin Crimp, Yasmina Reza dans *Le Dieu du carnage* de Yasmina Reza et Georges Lavaudant dans *La Tempête* de William Shakespeare.

Il a mis en scène et interprété *Le Monologue d'Adramelech* et *Le Discours aux animaux* de Valère Novarina.

Au cinéma il a notamment tourné sous la direction de Michel Deville, Alain Tanner, Jean-Luc Godard, Christine Pascal, Jacques Rivette, Marion Vernoux, Yves Angelo, Bianca Conti Rossini,

Olivier Assayas, Vincent Pérez, Olivier Dahan, Luc Bondy, Bertrand Bonello, Lucas Belvaux et Mia Hansen-Løve.

Laurence Montandon, Maria Vassilievna Voïnitskaïa

Laurence Montandon est née à Genève. Elle suit les cours d'art dramatique de François Simon et Philippe Mentha en passant une licence en lettres à Genève.

Elle fait partie, dès ses débuts, de la troupe professionnelle du Théâtre de l'Atelier (direction François Rochaix). Elle a joué régulièrement dans de nombreux spectacles au Théâtre de Carouge, à la Comédie, au Théâtre Saint-Gervais, au Grütli et dans les théâtres lausannois. Elle a fait de nombreuses tournées et participé à des spectacles en France, à Bruxelles, Bergen, Moscou et à Seattle (en anglais). Récemment, elle a joué sous la direction de François Rochaix dans *Calvin Genève en flammes* de Michel Beretti, *La Confession de Darwin* de Dominique Caillat et *S.D.F.* de Michel Viala.

Laurence Montandon a notamment joué sous la direction de Benno Besson, Jean Jourdheuil, Manfred Karge, Michel Kullmann, Matthias Langhoff, Gilles Laubert, Hervé Loichemol, Martine Paschoud, François Rochaix et Claude Stratz.

En 2008, elle a créé au Théâtre de Carouge *Aldjia, la femme divisée* de Jacques Probst.

Gilles Privat, Ivan Petrovich Voïnitski (Oncle Vania)

Gilles Privat suit les cours de l'École Jacques Lecoq à Paris de 1979 à 1981.

Au théâtre, il joue notamment sous la direction de Benno Besson dans *L'Oiseau vert* et *Le Roi cerf* de Gozzi, *Le Médecin malgré lui* et *Dom Juan* de Molière, *Lapin Lapin*, *Le Théâtre de Verdure*, *Quisaitout et Grosbêta* de Coline Serreau, *Le Cercle de craie Caucasienn* de Bertold Brecht et *Mangeront-ils ?* de Victor Hugo, Matthias Langhoff dans *La Mission et le perroquet vert* de Schnitzler/Müller, *La Duchesse de Malfi* de John Webster, *Désir sous les Ormes* de Eugene O'Neill, *La Danse des morts* de August Strinberg, *Dona Rosita la Célibataire* de Frederico Garcia Lorca, Alain Françon dans *La Cerisaie* de Anton Tchekov, *Le Chant du Dire-Dire* et *e* de Daniel Danis, *L'Hôtel du libre échange* et *Du Mariage au Divorce* de Georges Feydeau, Dan Jemmet dans *Presque Hamlet*, Didier Bezace dans *Avis aux intéressés* de Daniel Keene, Hervé Pierre dans *Caeiro* d'après Fernando Pessoa, Jacques Rebotier dans *De L'Homme* de Jacques Rebotier, Claude Buchvald dans *Falstaff* de Valère Novarina, Jean-François Sivadier dans *La Dame de chez Maxim* de George Feydeau, Jean Liermier dans *L'École des Femmes* de Molière ou André Wilms dans *Le Père* de Heiner Müller. De 1996 à 1999, il est pensionnaire de la Comédie-Française.

Au cinéma, il joue dans *Romuald et Juliette* et *La Crise* de Coline Serreau, *Demain on déménage* de Chantal Ackerman et *Serial Lover* et *Hellphone* de James Huth.

Barbara Tobola, Sophia Alexandrovna (Sonia)

Elle est formée à l'École Supérieure d'Art Dramatique (ESAD - Conservatoire de Genève) sous la direction de Claude Stratz (1999-2001) et Anne-Marie Delbart (2001-2002).

Au théâtre, elle joue sous la direction de François Marin dans *Un dimanche indécis dans la vie d'Anna* de Jacques Lassalle et *Cinq filles couleur pêche* de Alan Ball, Anne Bisang dans *Les Corbeaux* de Henry

Becque, *Barbelo* de Biljana Srbljanovic, *Une maison de Poupée* de Henrik Ibsen, *Sainte Jeanne* de George Bernard Shaw et *La Griffé (Claw)* de Howard Barker, Hervé Loichemol dans *Candide* de Yves Laplace d'après Voltaire, Robert Bouvier dans *Les Estivants* de Maxime Gorki, Martine Charlet et Anne Bisang dans *Automne et Hiver* de Lars Norén, Lorenzo Malaguerra dans *Antigone* de Sophocle, Dominique Catton dans *Arlequin poli par l'amour* de Marivaux, Denis Maillefer dans *La Descente d'Orphée* de Tennessee Williams, et Jean-Paul Wenzel dans *Les Possibilités* de Howard Barker.

En 2005, elle s'initie à la marionnette et à diverses techniques de manipulation. Depuis, elle travaille également comme marionnettiste sous la direction de Guy Jutard dans *Le Vilain Petit Mouton* de Olivier Chiacchiarri, *Le Zoo de Monsieur Jean* d'après *Les Fables* de La Fontaine et *La Cour des petits* de Olivier Chiacchiarri.

Elle joue également pour le cinéma et la télévision.

Marie Vialle, Eléna Andréevna

Marie Vialle suit les cours de l'école de la rue Blanche-Ensatt avec Redjep Mitrovitsa, Jacques Kraemer et Aurélien Recoing de 1992 à 1994.

De 1994 à 1997, elle poursuit sa formation au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris avec comme professeurs Daniel Mesguich, Philippe Adrien et Jacques Nichet.

Au théâtre, elle joue notamment sous la direction de Jean-Michel Rabeux dans *Feu l'Amour*, trois pièces de Georges Feydeau et *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare, Jean-Louis Benoît dans *Ruzzante, retour de guerre*, *Bilora* et *Henri V* de William Shakespeare, Guillemette Grobon dans *Mourad le désiré* mise en scène de l'auteur, David Lescot dans *L'Association* mise en scène de l'auteur, Jean-Louis Martinelli dans *Le Deuil sied à Électre* de Eugène O'Neill, Renaud Cojo dans *Phaedra's Love* de Sarah Kane, Jacques Nichet dans *Casimir et Caroline* de Ödon von Horváth, Philippe Adrien dans *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac, Julie Brochen dans *Penthésilée* de Heinrich von Kleist, Jean-Luc Boutté dans *Lucrece Borgia* de Victor Hugo, Gilles Cohen dans *La Baignoire et les deux chaises*, Luc Bondy dans *La Seconde surprise de l'amour* de Marivaux, Marie-Louise Bischofberger dans *Je t'ai épousé par allégresse* de Natalia Ginzburg, Didier Bezace dans *Les Fausses Confidences* de Marivaux et Stuart Seide dans *Mary Stuart* de Friedrich Schiller.

Marie Vialle met également en scène deux textes de Pascal Quignard *Le Nom sur le bout de la langue* et *Triomphe du temps*, que l'auteur écrira suite à sa rencontre avec la jeune metteur en scène et un texte de Olivia Rosenthal *Les Lois de l'hospitalité*.

Au cinéma, elle joue notamment dans *Baby Blues* de Diane Bertrand, *Les Inséparables* de Christine Dory, *Avant l'oubli* de Augustin Burger, *La Parenthèse enchantée* de Michel Spinosa, *Julie est amoureuse* de Vincent Dietschy et *Le Cri de Tarzan* de Thomas Bardinet.

Marie Vialle pratique également le violoncelle et le chant.