



Théâtre
National
de Strasbourg
École supérieure
d'art dramatique

Les Trois Sœurs

Texte de **Anton Tchekhov**
Traduction de **André Markowicz et Françoise Morvan**
Mise en scène de **Stéphane Braunschweig**

**CRÉATION
DE LA TROUPE DU TNS**

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

**Rencontre avec
Stéphane Braunschweig
Librairie Kléber
mercredi 14 mars à 17h30**

**Au TNS, salle Bernard-Marie Koltès
Du samedi 10 mars au jeudi 12 avril**
Du mardi au samedi à 20h
Les dimanches 11 mars et 1^{er} avril à 16h
Relâches les lundis, les dimanches 18 et 25 mars
ainsi que du 5 au 9 avril

Séances spéciales
Surtitrage français : samedi 31 mars à 20h
Surtitrage allemand : dimanche 1^{er} avril à 16h
Audio-description : mardi 10 avril à 20h

**Projection du documentaire
de Georges Banu et Jacques Renard**
« Anton Tchekhov, le témoin impartial »

**Auditorium du MAMCS
samedi 24 mars à 15h
suivie d'une rencontre avec
les comédiens de la troupe du TNS**

Contact : **Lorédane Besnier**
Courriel : public2@tns.fr
Tel : 03 88 24 88 47

Les Trois Sœurs

De **Anton Tchekhov**

Traduit du russe par **André Markowicz et Françoise Morvan**

Mise en scène et scénographie **Stéphane Braunschweig**

Création de la troupe du TNS

<i>Costumes</i>	Thibault Vancraenenbroeck
<i>Lumière</i>	Marion Hewlett
<i>Son et vidéo</i>	Xavier Jacquot
<i>Collaboration artistique</i>	Anne-Françoise Benhamou
<i>Collaboration à la scénographie</i>	Alexandre de Dardel
<i>Assistanat à la mise en scène</i>	Leslie Six

<i>Avec</i>	
Sharif Andoura	<i>Andreï Sergueïevitch Prozorov</i>
Jean-Pierre Bagot	<i>Féraponte, gardien du conseil de zemstvo, vieillard</i>
Bénédicte Cerutti	<i>Olga, sœur de Andreï</i>
Cécile Coustillac	<i>Irina, sœur de Andreï</i>
Gilles David	<i>Ivan Romanovitch Tcheboutykine, médecin militaire</i>
Maud Le Grevellec	<i>Natalia Ivanovna, fiancée puis épouse de Andreï</i>
Pauline Lorillard	<i>Macha, sœur de Andreï</i>
Laurent Manzoni	<i>Alexandre Ignatievitch Verchinine, lieutenant-colonel, commandant de batterie</i>
Antoine Mathieu	<i>Nikolaï Lvovitch Touzenbach, baron, ieutenant</i>
Thierry Paret	<i>Fiodor Ilitch Koulyguine, professeur au lycée, mari de Macha</i>
Hélène Schwaller	<i>Anfissa, la nourrice, vieille femme de quatre-vingts ans</i>
Grégoire Tachnakian	<i>Alexeï Petrovitch Fedotik, sous-lieutenant</i>
Manuel Vallade	<i>Vassily Vassilievitch Saliony, major</i>

PRODUCTION Théâtre National de Strasbourg

➤ **Les Trois Sœurs** est publié par Actes Sud / Babel (1993)

Dans une petite ville de garnison à la fin du XIX^e siècle, l'existence presque sans horizon de trois jeunes femmes qui rêvent de retourner dans la ville de leur enfance, Moscou : un rêve, ou une illusion qui les maintient en vie ? Pour Stéphane Braunschweig, l'univers des trois sœurs suinte l'impuissance et la frustration d'une jeunesse qui se perçoit sans avenir, échouée dans un monde trop vieux auquel elle ne sait rien changer.

TEXTE D'INTENTION DU METTEUR EN SCÈNE

« La dépression amorce sa réussite au moment où le modèle disciplinaire de gestion des conduites, les règles d'autorité et de conformité aux interdits qui assignaient aux classes sociales comme aux deux sexes un destin ont cédé devant des normes qui incitent chacun à l'initiative individuelle en l'enjoignant à devenir lui-même. Conséquence de cette nouvelle normativité, la responsabilité entière de nos vies se loge non seulement en chacun de nous, mais également dans l'entre-nous collectif. La dépression en est l'exact envers. Cette manière d'être se présente comme une maladie de la responsabilité dans laquelle domine le sentiment d'insuffisance. Le déprimé n'est pas à la hauteur, il est fatigué d'avoir à devenir lui-même. »

(Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi*, Editions Odile Jacob, 1998)

De toutes les grandes pièces de Tchekhov, *Les Trois Sœurs* est certainement la plus romanesque, chroniquant sur plusieurs années la vie d'une petite ville de garnison à la fin du dix-neuvième siècle, et l'existence quasi sans horizon de trois jeunes femmes, arrivées là dans les bagages de leur père commandant de brigade, et qui rêvent de retourner là où elles ont passé leur enfance, à Moscou. Difficile de se départir à la lecture des *Trois sœurs* de cette sensation que la pièce livre le portrait parfaitement daté d'une société depuis longtemps disparue, comme engloutie par le raz-de-marée de la modernité et rendue obsolète par l'accélération fulgurante de l'Histoire au vingtième siècle. Et c'est sans doute cette sensation qui m'a tenu plus longtemps à distance des *Trois sœurs* que de *La Mouette* ou de *La Cerisaie*, dont la dimension métaphorique m'ouvrait immédiatement un accès plus évidemment contemporain.

Dans *La Cerisaie*, Tchekhov raconte l'arrachement à un monde finissant et le saut dans l'inconnu d'un monde commençant, et ironise autant — il me semble — sur l'incapacité des uns à s'extraire du monde ancien que sur la capacité des autres à mener à bien leurs projets de monde nouveau. J'ai mis en scène *La Cerisaie* en 1992, peu après la chute du Mur de Berlin, alors que la perestroïka changeait radicalement la donne à l'Est. Nous y racontions l'arrachement nécessaire qui permet d'aller de l'avant et de se "désengluier" ; mais aussi la fragilité de Trofimov et de Lopakhine, ceux qui voient que le monde avance et qu'il faut bien avancer avec lui, mais qui ne parviennent pas tout à fait à mettre en phase la réalité de leur vie et de leurs sentiments avec la radicalité de leur pensée. Il s'agissait néanmoins d'acquiescer à l'avenir, et la vente de la Cerisaie libérait, à la fin du spectacle, une sensation de légèreté, de joie de vivre malgré tout, l'impression d'un tourbillon qui aurait déjà emporté dans son ironie le temps de toute nostalgie.

En relisant aujourd'hui *Les Trois Sœurs*, je redécouvre à quel point l'élan vers l'avenir que portent des personnages comme Touzenbach et Verchinine paraît d'emblée plus définitivement enlisé, comme le rêve de retourner à Moscou est marqué du sceau de l'illusion qui maintient en vie, comme tout l'univers des sœurs suinte l'impuissance et la frustration, la sensation désespérante — et pour elles tragique — qu'elles appartiennent à un monde qui meurt et qu'elles ne pourront rien y changer : elles n'auront pas la force par exemple d'empêcher leur belle-sœur d'instaurer le nouvel ordre petit-bourgeois dans la maison des vieux idéaux humanistes, car elles ne savent pas quant à elles à quels nouveaux idéaux se vouer. Mais je suis aussi frappé par la jeunesse des sœurs, entre vingt et vingt-huit ans lorsque la pièce commence : lorsque j'avais moi-même leur âge, je les jugeais sans doute déjà vieilles avant l'heure, et cela ne me frappait pas comme maintenant.

Aujourd'hui que j'ai plutôt l'âge de Verchinine, je peux me dire avec lui qu'elles ont vraiment toute la vie devant elles, comme d'ailleurs la plupart des personnages qui les entourent, et que Tchekhov a en fait écrit une pièce sur la jeunesse : une jeunesse qui se perçoit sans avenir et échouée dans un monde trop vieux. Et cela fait naître une angoisse bien particulière : voir ces jeunes gens déjà déprimés, voir leur énergie vitale peu à peu consumée et engloutie, leurs projets d'avenir se rétrécir comme peau de chagrin, voir la frustration et le renoncement gagner ces jeunes gens sans qu'ils aient pu seulement essayer de vivre et d'être heureux, c'est aussi scandaleux et inacceptable en un sens que la mort venue trop tôt. On est sans doute bouleversé en assistant à la vie de plus en plus mortifère des trois sœurs, et aussi de plus en plus angoissé, mais finalement c'est une sorte de colère qui devrait prendre le pas sur l'angoisse et la compassion.

Nous vivons dans un monde en plein bouleversement, où les modifications du statut de l'individu dans la société font surgir de nouvelles configurations psychologiques (un autre rapport à soi, aux autres, à

l'amour, au travail, aux loisirs, à l'âge, etc, et plus généralement au temps), un monde qui exige sans doute que nous réinventions des grilles d'analyse puisque celles dont nous disposons jusque là n'en épuisent visiblement pas l'obscurité, mais un monde aussi qui change peut-être plus vite que le temps qu'il faudrait pour penser ces changements, un monde où sourd de toutes parts une violence qui dit à la fois l'impuissance à agir sur lui et l'angoisse d'être agi par lui. *Les Trois Sœurs* ne parlent pas de ce monde-ci, puisque le monde que les trois Parques de Tchekhov voyaient obscurément venir était plutôt celui que nous voyons aujourd'hui s'éloigner, mais leur angoisse et leur sentiment d'impuissance nous parlent beaucoup, et leur dépression d'avant l'ère des anti-dépresseurs devrait servir à ce que nous ne nous installions pas dans la nôtre.

Stéphane Braunschweig, 2006



Anton Tchekhov par Ossip Braz

ANTON PAVLOVITCH TCHEKHOV (1860-1904)

Prosateur et auteur dramatique russe

Dans ses articles et ses lettres Tchekhov critique le théâtre commercial de son temps qui pervertit les auteurs, les acteurs et le public. Parmi ses nouvelles, plusieurs traitent du théâtre ; il en adapte lui-même à la scène : *Le Chant du cygne* (1887), *Tragique malgré lui* (1889), *Le Jubilé* (1891). *La Mouette* renvoie des échos de ce monde des coulisses, cruel et frelaté. En 1880-1881, *Une pièce sans nom*, connue grâce à Vilar sous le titre de *Ce fou de Platonov*, offre, malgré le relâchement de la forme, la plupart des thèmes et des types du théâtre tchekhovien. *Ivanov* (1887, remaniée en 1889) apporte un ton nouveau : le mal de vivre de l'intellectuel russe, coincé entre son aspiration à transformer le monde et son inaction congénitale dans une société médiocre. Des années quatre-vingt datent la plupart des pièces courtes, comiques non sans l'arrière-plan trivial et étroit de la vie russe : *L'Ours* (1888), *La Demande en mariage* (1889), *La Noce* (1890) d'après plusieurs nouvelles, *Les Méfaits du tabac* (1886, remaniée en 1904), souvent écrites à la demande de comédiens. *Le Sylvain ou l'Esprit des bois*, transformé, devient *Oncle Vania* autour de 1896, contemporain de *La Mouette* qui essuie un four à Saint-Petersbourg.

Tchekhov et le Théâtre d'Art de Moscou

Les Trois sœurs (1900) et *La Cerisaie* (1904) sont composées pour le MHAT, le Théâtre d'Art de Moscou, qui a été fondé en 1897 par Constantin Stanislavski et Vladimir Nemirovitch-Dantchenko. Les deux metteurs en scène y dirigent une jeune troupe d'avant-garde.

L'écriture de Tchekhov est fort neuve : simplicité, pour ne pas dire banalité des situations et des dialogues recouvrent la réalité sociale de l'époque et dissimulent une vie intérieure qui affleure dans des correspondances subtiles avec les gestes, les comportements, les sons, le cadre de vie. Des thèmes récurrents (le départ, le suicide ou ses substituts) semblent donner du mouvement à une action nulle. Les personnages subissent des faits venus de l'extérieur sans tenter d'avoir une prise sur eux ; les rares initiatives sont un échec dans le marécage du manque de chaleur humaine et d'une société bloquée, à l'exception de *La Cerisaie*, avec la montée dynamique et destructrice de la bourgeoisie. Le symboliste Biely considérait ce théâtre à la fois comme l'aboutissement ultime du réalisme et une première approche du symbolisme, donc unique et sans postérité possible. Le mérite du MHAT est d'avoir su faire sentir par des procédés scéniques les particularités de l'écriture tchekhovienne à un public souffrant des mêmes maux. Les pièces de Tchekhov ont joué un rôle dans l'élaboration du « système » de Stanislavski : recherche du non-dit du texte, justification intérieure des silences et des gestes, qui traduisent la vie profonde des personnages indépendamment des paroles et mieux qu'elles.



Tchekhov et Olga Knipper,
son épouse,
comédienne au Théâtre d'Art

Les Trois Sœurs et le Théâtre d'Art

En avril 1900, le Théâtre d'Art entreprend une tournée dans différentes villes de la Mer Noire. Tchekhov assiste aux représentations de ses pièces et à celles d'autres auteurs à Odessa et Yalta. En août, il commence à écrire *Les Trois Sœurs*. À la mi-octobre, Tchekhov en a terminé la première version : il voyage à Moscou où il lit la pièce avec la troupe. Le 11 décembre, il se rend à Nice sans avoir terminé les corrections de la pièce. Le 16 décembre, il envoie à Moscou le troisième acte des *Trois Sœurs*. Le 18 décembre, la pièce est autorisée par la censure. Tchekhov fait quelques changements au quatrième acte. Le 21 janvier 1901, il se rend en Italie où lui parvient un télégramme lui faisant part du succès de la première des *Trois Sœurs*, au Théâtre d'Art, dans une mise en scène de Nemirovitch-Dantchenko et Stanislavski.

D'après Michel Corvin, Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Paris, Bordas, 1995

CONSTANTIN STANISLAVSKI A PROPOS D'ANTON PAVLOVITCH TCHEKHOV

« L'opinion prévaut encore aujourd'hui que Tchekhov est le poète du quotidien, le poète des gens grisâtres, que ses pièces dépeignent une page affligeante de la vie russe, qu'elles sont un témoignage de l'engourdissement spirituel où végétait à l'époque notre pays.

L'insatisfaction paralysant n'importe quelle entreprise, la désespérance abattant toute énergie, les espaces immenses où le slave peut donner libre cours à ce spleen qu'il a de naissance ; tels seraient les thèmes de ses œuvres. S'il en est ainsi, pourquoi donc une telle définition de Tchekhov contredit-elle aussi catégoriquement le souvenir que le défunt m'a laissé, l'image que j'ai gardée de lui ? Je le revois bien plus courageux et souriant que renfrogné, et cela en dépit du fait que je l'ai connu pendant les périodes les plus pénibles de sa maladie. Là où se trouvait Tchekhov, pourtant malade, régnaient le plus souvent le mot d'esprit, la plaisanterie, le rire, et même les farces... Qui savait faire rire mieux que lui, mieux que lui dire des bêtises avec le plus grand sérieux ? Qui plus que lui détestait l'ignorance, la grossièreté, les jérémiades, les cancons, l'esprit petit bourgeois et les éternelles tasses de thé ? Qui plus que lui avait soif de vie, de culture où et sous n'importe quelle forme qu'elles se manifestassent ?...

Il en va de même dans ses pièces : sur le fond sombre et désespéré des années 1880-1890 s'allument ça et là des rêves lumineux, des prédictions encourageantes d'une vie future qui vaut bien qu'on souffre pour elle, dût-on attendre deux cents, trois cents ou même mille ans... Je comprends encore moins qu'on puisse trouver Tchekhov vieilli et démodé aujourd'hui, et pas davantage qu'on puisse penser qu'il n'aurait pas compris la révolution ni la vie enfantée par elle... Le marasme asphyxiant de l'époque ne créait aucun terrain propice à l'envolée révolutionnaire, mais quelque part sous terre, clandestinement, on rassemblait ses forces pour les affrontements qui menaçaient. Le travail des progressistes consistait uniquement à préparer l'opinion, à insuffler des idées nouvelles, à dénoncer la totale illégitimité de l'ordre établi. Et Tchekhov fut l'un d'eux... »

LA TRADUCTION DES TEXTES

Stéphane Braunschweig porte toujours, dans son travail, un vif intérêt à la traduction des textes qu'il met en scène. Dans un entretien intitulé « L'auteur ne s'absente pas » paru en mai 2005 dans la revue du TNS *Outrescène n°5 – Dialogues avec les classiques*, il évoque son attachement à la modernité des traductions (p.51-53).

Anne-Françoise Benhamou – *Depuis tes débuts, tu as monté essentiellement des œuvres du répertoire, presque toujours en traduction. (...) Tu as recours à des traductions très précises, mais aussi assez modernes : aussi différents soient-ils, André Markowicz, Jean-Michel Déprats, Éloi Recoing, pour citer ceux à qui tu as demandé de retraduire des pièces, n'adaptent jamais, mais aiment faire résonner le texte avec une langue contemporaine. Ce goût des œuvres traduites est-il lié à une modernisation des pièces, est-ce un besoin de toucher des textes canoniques à travers un premier écart, celui de la traduction ?*

Stéphane Braunschweig – Tu parles d'écart, mais j'ai un respect presque philologique pour les traductions modernes que j'emploie (...). La traduction donne une très forte prise sur le texte, elle engage déjà une interprétation, comme je l'éprouve moi-même quand j'en fais, ce qui m'arrive de temps en temps. Le grand avantage d'en susciter une nouvelle, c'est le contact qu'on a alors avec le traducteur. Je participe à son travail en lui posant des questions, je partage des interrogations avec lui. Même si on n'est pas toujours d'accord sur ce qu'on comprend, ces frictions sont fécondes, elles nourrissent le travail sur le plateau. Il est évident que la traduction implique une perte, mais au théâtre elle me semble moindre que pour d'autres textes littéraires : je pense que l'incarnation, la mise en acte, le jeu, permettent de retrouver quelque chose de ce qui est perdu. Il ne faut jamais oublier que ces pièces du répertoire sont faites de personnages qui vivent des situations et qui s'expriment, qui communiquent entre eux. Qu'ils le fassent dans un langage sublime, ça vient pour moi dans un deuxième temps, même si j'y suis très sensible. Mais dès qu'on met en œuvre le texte sur une scène avec des acteurs, on est ramené au point de départ de l'écriture : des personnages qui se parlent. Et on retrouve ainsi sur le plateau le geste d'origine de l'auteur.

(...)

Anne-Françoise Benhamou – *Cette dimension de l'histoire, que tu évoquais, a été un enjeu fondamental du travail sur les classiques dans les années 60 et 70. Elle est aujourd'hui très estompée, voire niée dans un retour à l'idée d'une universalité des œuvres, ou au profit d'autres problématiques. Quelle est la place de l'histoire dans ce choix presque exclusif que tu fais de monter des textes du passé ?*

Stéphane Braunschweig – En fait, j'ai principalement travaillé des auteurs de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle : Tchekhov, Ibsen, Wedekind, Brecht, Horváth et bientôt Pirandello. Et puis j'ai fait des détours par les Grecs, par Shakespeare, par Molière. Ces pièces plus anciennes, je les ai toujours montées en costumes contemporains, avec parfois quelques citations de l'époque. Je n'ai jamais voulu rentrer dans une historicité de la fable. Et si j'ai recouru à des costumes d'époque pour les autres, c'est qu'elles sont si proches de nous qu'il me semblait qu'il fallait s'en écarter un peu pour les entendre mieux. Mais c'est vrai que je ne m'intéresse pas tellement à l'époque pour elle-même, que je ne cherche pas dans la mise en scène à replacer les pièces dans leur contexte historique. Je m'intéresse à nous, aujourd'hui, et j'essaie de me mettre en relation avec les auteurs dans le rapport qu'ils entretiennent à leur époque. Ça m'intéresse de voir comment Ibsen se situe dans son époque – ou Molière ou Tchekhov. J'ai toujours eu besoin de savoir comment l'œuvre râpait, réagissait avec le contexte historique, de mesurer la part de provocation du texte, d'essayer de comprendre quel type de relation l'auteur pouvait créer avec son cadre, quel geste c'était d'écrire cette pièce à ce moment-là. Ce n'est pas le contexte en lui-même qui m'importe, c'est le regard de l'auteur, la façon dont il essaie de se positionner à travers sa fable. Quand j'ai monté Shakespeare, j'ai toujours essayé de chercher où il était dans sa pièce, où était son humour, quel regard il portait sur ses personnages : dans *Le Conte d'hiver*, qu'est-ce que c'est, pour lui, de faire mourir Mamilius, de sauver Perdita et Léontès ? Savoir que l'auteur est là, qu'il ne s'absente pas, c'est fondamental.

Une pièce de théâtre, c'est un monde absolument artificiel. On ne peut pas la prendre comme un morceau de réel, faire semblant de croire que ça ne sort pas de la tête de quelqu'un, avec

sa conscience et son inconscient. Et c'est ce qui m'importe : aller chercher pourquoi cette œuvre-là est sortie de la tête de l'auteur. Je n'ai pas besoin pour autant de lire des biographies : je pense qu'on trouve tout dans le texte, ou dans les autres textes de l'auteur, qui nourrissent aussi la pièce. Et comme on ne peut pas séparer le cerveau de l'écrivain du monde dans lequel il vivait, en cela l'historicité n'est pas absente de mon travail.

NOTES SUR LA TRADUCTION DES TROIS SŒURS

André Markowicz est né en 1960, de mère russe, et a passé ses premières années en Russie. Il a notamment traduit le théâtre complet de Tchekhov en collaboration avec **Françoise Morvan**.

« Pour qui a été élevé dans un milieu de culture russe, ce qui caractérise d'abord *Les Trois Sœurs* (par opposition à *La Cerisaie*, où ces clichés sont totalement absents) c'est la référence au langage de l'intelligentsia du début du siècle : les citations latines, les déformations des mots, toutes les références culturelles font partie de cet ensemble qui s'est transmis à travers le siècle, par ceux qui avaient pu survivre aux brutalités de l'histoire, et qui apparaît là, immédiatement identifiable, comme un costume d'époque sur une ancienne photographie.

Liés précisément au thème du cliché – de la photographie, qui fait que Fedotik ne cesse d'immobiliser les autres pour les fixer dans la mémoire objective de son appareil – dès les premières pages surgissent des mots apparemment anodins mais que l'on retrouve d'un personnage à l'autre : les plus fréquents d'entre eux sont à *présent* et le verbe *se souvenir*. Il nous a semblé important de conserver chaque fois le même mot, en cas de récurrence, contrairement à ce qu'ont fait les traducteurs français, soucieux d'éviter les répétitions qui peuvent passer pour une faute de style. Nous avons préféré à *présent* à *maintenant* d'abord parce qu'il y avait là quelque chose de plus explicite, ensuite parce que le mot avait une couleur légèrement surannée qui s'accordait mieux avec ce style daté dont il a déjà été question.

De même, peu à peu, au fur et à mesure que la pièce progresse, le réseau des termes récurrents se précise et devient plus complexe. Ce sont toujours des termes discrets, mais dont la présence se fait de plus en plus dense : ainsi, l'expression *peu importe* et ses variantes (*quelle importance, c'est sans importance, rien n'a d'importance...*) qui apparaît pour la première fois dans un contexte indifférent, à la fin de l'acte II (Natacha s'excusant de ne pas être habillée pour recevoir ses invités, Salony répond : *Peu importe*) et qui, se répétant plus de vingt fois, s'impose jusqu'à devenir le mot de la fin.

Ce travail discret, méticuleux, cette manière de poser des jalons sans avoir l'air de rien et de tisser des réseaux ténus à l'aide de paroles qui ne disent pas grand-chose donne, pour finir, assez bien l'idée du travail que doit accomplir le traducteur : être attentif aux indices ; ne pas les effacer ; attendre, parfois jusqu'à la fin, d'avoir compris ce qu'ils signifient, et à quoi, ou à quelle exigence, ils répondent ; surtout, ne pas trancher entre l'humour et le tragique ; garder l'ambivalence et la maladresse, la banalité un peu cassée qu'il serait si tentant de corriger et que nous avons essayé, à grand-peine souvent, de maintenir contre le plaisir et le risque de *faire du Tchekhov*. »

Françoise Morvan
in *Les Trois Sœurs*, Actes Sud/Babel, 1993

AUTRES ÉCRITS DE TCHEKHOV

Anton Tchekhov a toujours entretenu une correspondance nourrie avec ses amis. Vous trouverez ci-dessous des extraits de l'ouvrage **Conseils à un écrivain**, choix de textes présentés par Piero Brunello, éditions du Rocher, 2004.

Ces extraits proviennent en majorité de lettres que Tchekhov adressa à Alexandre Souvorine, directeur du grand quotidien *Temps nouveau*, ami et éditeur de Tchekhov, comme à son frère Alexandre et à son ami Maxime Gorki, sur une période allant de 1883 à 1904. L'ouvrage est divisé en deux parties : « *Questions générales* » et « *Questions particulières* », chacune rassemblant les lettres par des thèmes tels que « *Pourquoi écrire ?* » ou « *Choses à éviter* ».

Des passereaux sur un tas de fumier

On me reproche de n'écrire que sur des évènements médiocres, de ne pas avoir de héros positifs. [...]

Nous menons une vie provinciale, les rues de nos villes ne sont même pas pavées. Nos villages sont pauvres et notre peuple accablé de souffrances ? Tous tant que nous sommes jeunes, nous chantons comme des passereaux sur un tas de fumier. À quarante ans, nous sommes déjà vieux et nous nous mettons à penser à la mort. Quelle sorte de héros sommes-nous ? [...]

Je voudrais seulement dire en toute honnêteté aux gens : regardez, regardez donc combien vous vivez mal, comme votre existence est ennuyeuse ! L'important est qu'ils comprennent cela. S'ils le comprennent, ils inventeront sûrement une vie différente et meilleure. L'homme deviendra meilleur quand nous lui aurons montré comment il est.

Lettre non datée (1900 ?)

Ni parfumeur ni confiseur

Que le monde fourmille de gredins et de gredines, c'est un fait. La nature humaine étant imparfaite, il serait étrange de ne croiser sur terre que des justes. Quant à croire qu'il entre dans les obligations de la littérature de découvrir le bon grain au milieu d'un tas de fripons, cela revient à nier la littérature elle-même.

Si l'on dit que la littérature est un art, c'est parce qu'elle dessine la vie telle qu'elle est dans la réalité. Son propos est la vérité, la vérité honnête et absolue. [...]

*À M. V. Kisseleva
Moscou, le 14 janvier 1887*

Je me borne à écrire

Je n'ai pas encore de conception du monde politique, religieuse ou philosophique arrêtée. J'en change tous les mois. Aussi dois-je me borner à décrire la façon dont mes héros aiment, se marient, ont des enfants et s'expriment.

*À D. V. Grigorovitch
Moscou le 9 octobre 1888*

Socrate et la cuisinière

Il est plus facile d'écrire sur Socrate que sur une demoiselle ou sur une cuisinière.

*À A. S. Souvorine
Melikhovo, le 2 janvier 1894*

Dans l'art, on ne peut mentir

On ne doit jamais mentir. L'art a ceci de particulièrement grand qu'il ne tolère pas le mensonge. On peut mentir en amour, en politique, en médecine. On peut tromper les gens voire Dieu, mais dans l'art, on ne peut mentir.

Lettre sans date (1900 ?)

Non pas juge mais témoin

Il me semble que ce n'est pas aux hommes de lettres de trouver la solution de problèmes tels que Dieu, le pessimisme, etc. L'affaire de l'homme de lettres est de représenter qui a parlé de Dieu, ou du pessimisme, et en quelles circonstances. L'artiste n'a pas à juger ses personnages et ce qu'ils disent mais doit être un témoin impartial. J'ai entendu 2 russes s'entretenir du pessimisme de façon désordonnée, sans apporter aucune solution, et je dois retransmettre leur conversation sous la forme dans laquelle je l'ai entendue. Les jurés, c'est-à-dire les lecteurs, porteront une appréciation. Il me suffit d'avoir du talent, autrement dit, de savoir distinguer les témoignages qui ont de l'importance de ceux qui n'en ont pas, de savoir éclairer des figures et parler leur langue. Chtcheglov Leontiev me reproche d'avoir terminé un récit par la phrase : « en ce monde on ne comprend rien à rien ! » À son sens, l'artiste psychologue est tenu de comprendre de par sa fonction mais je ne suis pas d'accord avec lui.

Lettre sans date (1900 ?)

Étonnant charivari, pêle-mêle sans pareil : les **Carnets** occupent une place à part dans l'œuvre de Tchekhov. Ici une nouvelle balbutiée, là un laboratoire de noms propres inventés, ailleurs des propos et croquis saisis sur le vif, des aphorismes, des rages, des coups de cœur... Toute une pléiade d'instantanés narratifs. Rarement on aura approché avec tant d'acuité l'attention rare avec laquelle Tchekhov considérait le monde et le travail d'écrivain qui en résultait : au travers de ces notes, on reconnaît en germe toutes les thématiques qu'il développera ensuite dans ses pièces et notamment dans *Les Trois Soeurs*. Tchekhov est là tout entier, dans son quotidien d'écrivain, même si, à l'évidence, ses **Carnets** n'étaient pas destinés à la publication.

« Si vous travaillez pour le présent, votre travail sera minable ; il ne faut travailler qu'en pensant à l'avenir. L'humanité ne vivra pour le présent qu'au paradis peut-être, et encore, depuis toujours elle ne vit que pour l'avenir. »

« Si tu veux devenir optimiste et comprendre la vie, cesse de croire à ce qu'on dit et à ce qu'on écrit, mais observe par toi-même et réfléchis. »

« Les classes, non pas laborieuses, mais les soi-disant classes dirigeantes, ne peuvent pas longtemps se passer de guerre. Sans guerre, elles s'ennuient, l'oisiveté les fatigue et les énerve, elles ne savent plus pourquoi elles vivent ; elles se dévorent mutuellement, elles s'efforcent de se dire le plus grand nombre de méchancetés possibles, et cela en faisant en sorte de rester le plus souvent impunies, et pour les meilleures de ne laisser personne, ni elles-mêmes, ni les autres. Mais la guerre arrive, elle affecte chacun, s'immisce partout et le malheur commun lie les uns aux autres. »

« La vie nous paraît grande, immense, et on la passe là, sur un petit lopin de terre. »

Anton Tchekhov, Carnets, inédits
Christian Bourgois Editeur, 2005

RÉFLÉXION CRITIQUE : TCHEKHOV ET LA MÉLANCOLIE

Pour ouvrir des pistes sur cette thématique, nous vous proposons quelques extraits de la *Revue n°7*, publiée en avril 2006 par le Théâtre National de la Colline, consacrée à « La recherche du bonheur ».

Extraits de « Tchekhov et la mélancolie » de Pierre Lauret, janvier 2006

Il est frappant que dans l'œuvre de Tchekhov l'hypothèse du sens soit si fréquemment déléguée au discours utopique (il est vraiment mis au centre dans *Oncle Vanja* et *Les Trois Sœurs* et il a une place importante dans *La Cerisaie*). Les personnages déplacent la visée de l'espoir au-delà des bornes de leur propre vie : « ceux qui vivront dans cent ans, dans deux cents ans... » (Astrov à l'Acte IV d'*Oncle Vanja*), « dans deux ou trois cents ans, la vie sur cette terre sera incroyablement belle... » (Verchinine à l'Acte I des *Trois Sœurs* – et c'est un thème qu'il reprend dans tous les actes). Le caractère désespéré du présent ne compromet pas absolument l'espoir en une « vie nouvelle », l'hypothèse du sens est maintenue en dépit de l'impossibilité de la vérifier dans le présent.

(...)

Mais il y a plus grave : comment croire à l'utopie, alors que dans l'œuvre de Tchekhov le temps n'est jamais autre chose que la destruction du sens ? Tchekhov déploie toujours dans ses fictions un concept entièrement négatif de la durée. L'ouverture d'*Oncle Vanja* expose précisément l'articulation de la perspective utopique à cette négativité de la durée (Astrov passe de « Dix ans et je suis devenu un autre homme » à « ceux qui vivront dans cent ans... ») ; articulation qui, d'emblée, ne peut donc être qu'illusoire. Il s'agit là d'un rapport systématique et univoque au temps : tous les personnages sont placés sous la puissance corruptrice du temps. La conviction, l'enthousiasme et l'élan ne durent pas. Rien n'est plus éloigné de Tchekhov que l'idée nietzschéenne d'une innocence du devenir, ou que la positivité conférée par Bergson à la durée comme création perpétuelle d'imprévisible nouveauté. L'humanité selon Tchekhov ne peut échapper au temps corrompateur et à la négativité du devenir. On reconnaît là la perspective mélancolique sur le temps, selon laquelle le temps se comprend du point de vue de la mort. Non seulement la vérité du temps est de nous conduire à la mort, mais plus profondément, le temps est la mort à l'œuvre dans le vivant, la mort qui saisit le vif. La situation fondamentale du personnage tchekhovien est de survivre à tout ce qui faisait le sens de sa vie, c'est-à-dire à tout ce qui lui permettait d'adhérer à sa propre vie.

(...)

Tchekhov, étant un ironiste, n'est pas un auteur sentimental. Cela signifie que ce qui chez tant d'autres serait la substance de l'œuvre – les histoires d'amour, les jalousies, les réconciliations, l'activité sociale – n'est chez lui qu'un matériau d'investigation.(...) Chez Tchekhov, la substance est ailleurs. On ne peut l'approcher sans se rendre très attentif à toutes les opérations ironiques pratiquées sur le discours.

Ces opérations confèrent à la parole toute son épaisseur critique, auto-analytique, heuristique, et assez souvent symptomale. En effet, la structure de ritournelle donne à la parole une double fonction d'expression (on répète pour dire et pour se faire comprendre) et de masque (on tourne autour du pot). Tchekhov traite la parole comme un symptôme, dont le ressassement compulsif fait signe vers une source obscure, ou plutôt un nœud. Chaque personnage se rapporte à ce qu'il a de plus profond comme à un nœud, qu'il éprouve très fortement sans pouvoir le comprendre ni le nommer. Tirer les fils du langage ne défait pas ce nœud, la ritournelle finit toujours par buter sur une opacité intérieure qui borne la puissance du langage. C'est par cette épaisseur et cette polyvalence de la parole que la mélancolie n'est pas chez Tchekhov une détermination générale, comme on en trouve dans le naturalisme. En chacun, elle s'exprime dans un discours propre et singulier, qui renvoie à un nœud inconscient individuel.

Articuler les contradictions

Question – Nous allons alors nous porter sur le terrain du drame. Vous avez monté Tchekhov à plusieurs reprises (*La Cerisaie*, *La Mouette*, *Les Trois Sœurs* au Conservatoire), vous monterez *Les Trois Sœurs* l'an prochain. Ne pensez-vous pas que c'est un théâtre qui développe un point de vue, non pas tragique, mais mélancolique sur l'existence ?

Stéphane Braunschweig – Il faudrait se mettre d'accord sur ce qu'on entend par « mélancolique ».

Q. – Traditionnellement, la mélancolie n'est pas seulement un tempérament, mais un savoir : un savoir de l'impossibilité du bonheur, et de la vanité des entreprises humaines. Plus précisément, c'est le savoir que toutes ces entreprises sont promises à la mort, que la mort est toujours à l'œuvre dans la vie, et qu'en conséquence le bonheur est une illusion. Or Tchekhov disposait d'un point de vue savant sur la vie, le point de vue médical, et se savait atteint d'une maladie inguérissable et mortelle, la tuberculose. Le savoir médical était donc pour lui un savoir de la mort, et non de la guérison. Vous aviez mis en rapport *La Mouette* et *Les Ambassadeurs*, le fameux tableau de Holbein avec la tête de mort en anamorphose.



S.B. – Sur la base de cette définition de la mélancolie, je ne suis pas contre... À condition toutefois de penser que la mélancolie n'est pas synonyme d'absence de vitalité. La position mélancolique, dans ce qu'elle a d'accablée ou d'absorbée dans un retour sur soi n'est pas forcément celle du théâtre de Tchekhov.

(...)

Il ne faut surtout pas identifier mélancolie et nostalgie. Le théâtre de Tchekhov n'est pas un théâtre nostalgique. Dans *Les Trois Sœurs* et *La Cerisaie*, ses dernières pièces, il raconte la fin d'un monde, la fin de la grande civilisation aristocratique, de la grande culture, mais il ne faudrait pas penser qu'il n'est que dans le regret de ce monde-là, même s'il a souvent été monté comme cela. (...) Je crois que le théâtre de Tchekhov montre des personnages qui ne sont pas à la hauteur de l'Histoire. Et c'est intéressant pour nous maintenant, me semble-t-il. C'est une question qu'on peut se poser – comment peut-on être à la hauteur de l'Histoire ? Cela permet de ne pas être dans le regret, mais plutôt dans le doute sur le présent, tout en ayant conscience qu'on est porté vers un avenir.

Q. – Cependant, dans des pièces comme *Oncle Vanja* ou *Les Trois Sœurs*, on a quand même du mal à sortir d'une relation en miroir entre la névrose individuelle, l'aboulie, la difficulté à agir, et d'autre part l'inertie du contexte social. Nous, avec un regard rétrospectif, nous savons que cela va quelque part, mais les personnages semblent plus englués que portés vers un avenir.

S.B. – Je parlais de *La Cerisaie*. Et c'est la dernière pièce. Et d'ailleurs, le fait que la propriété soit vendue ne signifie pas que Lioubov ne va pas recommencer ses bêtises, que les personnages vont changer. La pièce leur donne la possibilité de changer, on n'en sait pas plus. Évidemment, dans *Les Trois Sœurs* ou dans *La Mouette*, on a affaire à un monde plus englué, où l'on ne voit pas vraiment comment on pourrait s'en sortir. Mais l'engluement ne va pas sans une conscience de cet engluement. Les trois sœurs ne cessent de dire qu'il faut partir. Certes, elles ne le font pas, mais cela recrée quand même une perspective. Il y a en permanence des personnages qui disent qu'il faut que cela bouge. Et malgré tout, à la fin, il y a ceux qui restent et ceux qui partent. Ils partent sans doute vers le front en Pologne : l'avenir existe, mais il est incertain.

Q. – C'est d'ailleurs un rapport entre le théâtre de Tchekhov et ce courant de la philosophie morale, représenté par Cavell, qu'on appelle le « perfectionnisme » (pas du tout au sens péjoratif de ce mot en français) : de nombreux personnages se demandent à la fois comment être heureux et comment devenir une personne meilleure, plus humaine. Mais ils ont du mal ! Quand les très fortes illusions sociales des années 1860 sont retombées, il semble difficile de sauver l'existence de la vanité.

S.B. – Il y a quand même de l'utopie. Dans *Les Trois Sœurs* – je suis en train d'y travailler, donc il est délicat d'en parler –, il y a aussi deux discours qui s'affrontent. Le discours de Touzenbach, qui dit « mais elle est bien, notre vie » – on voit bien cependant que pour lui elle n'est pas bien du tout, d'ailleurs c'est le personnage qui meurt. Et le discours de Verchinine, qui dit que le bonheur, c'est seulement pour dans trois cents ans ; mais au sens où dans trois cents ans, on regardera le présent, et on relativisera. On voit qu'aucune des positions n'est juste, le théâtre de Tchekhov ne donne pas de position juste. La réalité sociale de la misère et de la souffrance est présente dans l'œuvre de Tchekhov. Il y a dans *La Cerisaie* le mendiant qui passe, dans *Les Trois Sœurs* les musiciens ambulants, les passants : par une toute petite surface, il y a dans ce théâtre un contact avec un autre monde, qui est beaucoup plus celui décrit dans ses nouvelles.

Q. – Oui, il y a un rétrécissement du spectre social dans le théâtre, par rapport aux nouvelles.

S.B. – Mais ce monde abrité par les propriétés, à la fin des *Trois Sœurs* finit par être traversé par autre chose : le jardin est décrit comme ouvert, les gens passent, c'est assez beau cette image du plateau traversé par le monde. Dans Tchekhov, on ne doit pas oublier le monde des nouvelles, récoltées dans sa vie de médecin. Il ne faut pas oublier qu'il y a toujours une tension entre l'inertie du monde, le cynisme et la résignation qui en découlent, et le besoin de soigner et d'améliorer, qui se rapporte au « perfectionnisme ».

(...)

Le théâtre et la dépression contemporaine

Q. – Cependant, l'illusion est un phénomène collectif, social. Chacun ne peut se sentir assuré du sens général de son existence, porté par lui et le portant, que s'il est dans un contexte où ce sens circule et est perçu par tous en chacun et par chacun en tous. Il y a un étayage collectif et réciproque de l'illusion. Et les personnages de Tchekhov ont du mal à vivre positivement leurs illusions, parce qu'ils ne sont pas dans un tel contexte.

S.B. – Avoir un peu de lucidité sur les illusions avec lesquelles on vit me semble quand même nécessaire pour assurer un sens commun. Bien sûr, on n'est pas maître de pouvoir dire : je vis avec cette illusion, comme si on pouvait la choisir. Moi, j'ai besoin pour faire du théâtre de me dire que je suis utile à quelque chose. En même temps, si je regarde le monde tel qu'il va, je ne suis pas certain à cent pour cent que le théâtre soit utile à quelque chose. Ce n'est pas parce qu'il y a une incertitude fondamentale dans ce geste de faire du théâtre que je ne peux pas me poser comme horizon le « perfectionnisme », ou l'amélioration du monde dans lequel on est. À notre époque, le « sentiment d'impuissance » est certainement l'un des mieux partagés : un sentiment qui construit une société globalement dépressive ou déprimée, ou qui est peut-être induit et propagé par une société qui se donne comme telle. Est-ce que cela veut dire que, comme artiste ou comme intellectuel, je dois montrer qu'on peut faire telle ou telle chose pour que cela aille mieux ? Je ne sais pas le faire, et je partage par certains côtés le sentiment d'impuissance. Mais je peux travailler à montrer comment le sentiment d'impuissance est lui-même dans une certaine mesure le produit d'une illusion. Non qu'il n'y ait pas d'impuissance, comme face à des processus macro-économiques devant lesquels on ne peut pas faire grand-chose. Mais on peut agir sur ce sentiment d'impuissance, parce qu'il ne s'origine pas que dans les phénomènes macro-économiques, mais aussi dans une psychologie sociale, sur laquelle nous pouvons travailler. Non pas faire semblant de nous donner de la puissance, mais faire voir que ce sentiment d'impuissance est aussi une sorte d'illusion. On peut avoir une lucidité sur notre faible capacité à changer le monde, tout en ayant aussi de la lucidité sur le fait que ce sentiment, dont on croit qu'il découle de cette faiblesse, est aussi une sorte d'illusion.

Q. – Est-ce que cela a à voir avec cette vitalité dont vous parliez ?

S.B. – On est fait de pulsion de vie et de pulsion de mort, il y a de la pulsion de vie, suicide et dépression ne sont pas notre destin. Pour moi, l'activité intellectuelle est jubilatoire. Elle me donne du plaisir. Même si c'est pour faire des constats terribles, le fait que mon cerveau fonctionne est jubilatoire. C'est déjà pas mal. Et au théâtre, j'essaie de faire fonctionner le cerveau des spectateurs. Ce qui est déprimant, c'est quand on a l'impression qu'on ne fonctionne plus, qu'on n'arrive plus à articuler quoi que ce soit. Il y a des jours où on est comme ça. Mais il y a des moments où on arrive à penser quelque chose, et, d'une certaine façon, cela nous sauve. Si on pouvait persuader une majorité de gens que le fait de faire fonctionner leur cerveau pour parvenir à plus de lucidité, cela permet peut-être d'aller mieux qu'en s'abrutissant devant la télé, ce serait pas mal !

Q. – On ressent cela chez Tchekhov : que sa mélancolie est sauvée par son activité créatrice tellement forte, et même géniale.

S.B. – Je dois dire qu'en montant *Les Trois Sœurs*, ce qui m'intéresse, c'est justement ce thème de la dépression. La pièce commence par « Père est mort il y a un an, mais il fait beau » - on ne parle jamais de la mère, sauf une allusion. On ne peut pas ne pas entendre « Père est mort, Dieu est mort », le monde des *Trois Sœurs* est un monde où il n'y a plus la référence fondatrice, plus d'autorité. Et si l'on se souvient que la première esquisse de la première pièce de Tchekhov s'intitulait *Être sans père*, on se dit que c'est tout son théâtre qui est comme placé au cœur de cette question. La question qui se pose à nous de vivre dans un monde où la seule référence pour l'individu est lui-même demande à être pensée – c'est ce que fait notamment Alain Ehrenberg, qui voit dans l'obligation tautologique du sujet à se refonder lui-même sur lui-même une source de dépression contemporaine, ou encore Dany-Robert Dufour qui pense qu'elle préfigure la mutation vers un nouveau type de sujet.

LES TROIS SŒURS

UNE CRÉATION DU THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG

STEPHANE BRAUNSCHWEIG

Itinéraire

Stéphane Braunschweig est né en 1964. Après des études de philosophie à l'Ecole Normale Supérieure, il rejoint en 1987 l'Ecole du Théâtre national de Chaillot dirigée par Antoine Vitez, où il reçoit une formation théâtrale pendant trois ans. Il fonde alors sa compagnie le Théâtre-Machine avec laquelle il crée ses premiers spectacles.

En 1991, il présente à Gennevilliers *Les Hommes de neige*, trilogie composée de *Woyzeck* de Georg Büchner, *Tambours dans la nuit* de Bertolt Brecht et *Don Juan revient de guerre* d'Ödön von Horvath, et pour laquelle il reçoit le prix de la révélation théâtrale du Syndicat de la critique. La même année, il met en scène *Ajax* de Sophocle (Dijon, Strasbourg, Gennevilliers/ Festival d'Automne) et en 1992 *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov (Orléans, Gennevilliers/ Festival d'Automne, tournées en France et à Moscou).

Stéphane Braunschweig est directeur du Centre dramatique national/Orléans-Loiret-Centre de 1993 à juin 1998.

En 1993, il crée à Dijon, en collaboration avec Giorgio Barberio Corsetti, *Docteur Faustus* d'après Thomas Mann (repris à Rome, Orléans, Berlin, Gennevilliers/ Festival d'Automne, Istanbul) et monte *Le Conte d'hiver* de Shakespeare (Orléans, Strasbourg, Gennevilliers, Edimbourg).

Puis il crée en 1994 au Festival d'Avignon *Amphitryon* de Heinrich Von Kleist, repris à Orléans, Strasbourg, et à l'Athénée-Louis Juvet en mars 1995 en même temps que *Paradis verrouillé* (deux essais d'après Kleist : *Sur le théâtre de marionnettes* et *Penthésilée*, fragments).

Il crée *Franziska* de Frank Wedekind en décembre 1995 à Orléans, repris à l'Odéon - Théâtre de l'Europe en janvier 1996 puis au Théâtre national de Belgique à Bruxelles, et *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen en décembre de la même année au théâtre de Gennevilliers dans le cadre du Festival d'Automne, spectacle récompensé par le Syndicat de la critique.

En décembre 1997, il crée *Dans la jungle des villes* de Bertolt Brecht à Orléans, repris à Paris au Théâtre national de la Colline et en tournée, notamment au Festival d'Istanbul et à Berlin durant l'hiver et le printemps 1998.

Il crée *Le Marchand de Venise* de Shakespeare au Théâtre des Bouffes du Nord en janvier 1999, repris en tournée en France jusqu'en avril 1999.

Il met également en scène plusieurs spectacles de théâtre à l'étranger, notamment *Measure for Measure* de Shakespeare en langue anglaise dans le cadre du festival d'Edimbourg en juillet 1997, repris ensuite à Orléans et au théâtre des Amandiers de Nanterre dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, ainsi qu'une version italienne du *Marchand de Venise* pour le Piccolo Teatro de Milan en mars 1999, repris en 2000 à Milan et dans plusieurs villes d'Italie.

En décembre 1999, il met en scène *Woyzeck* de Büchner en langue allemande au Bayerisches Staatsschauspiel de Munich, repris en ouverture de saison au TNS en 2000 puis à Francfort à l'automne 2001.

A l'opéra, il met en scène *Le Chevalier imaginaire* de Philippe Fénelon (1992) au théâtre du Châtelet, *Le Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók (1993), *Fidelio* de Beethoven (1995) créé au Staatsoper de Berlin et repris au Châtelet, à Jérusalem et à la Fenice de Venise, et *Jenufa*, opéra de Leos Janáček, créé en 1996 et repris au Châtelet en 2003.

En 1995, il crée également *La Rosa de Ariadna*, opéra de Gualtiero Dazzi au festival Musica de Strasbourg (repris à Orléans, Lille, Berlin, Anvers).

En juin 1999, il met en scène *Rigoletto* de Verdi à l'Opéra de la Monnaie de Bruxelles (repris en mars 2000 à l'Opéra de Lausanne et en 2001 à Venise), puis en juillet 1999 *La Flûte enchantée* de Mozart au Festival d'Aix-en-Provence (repris à Lausanne, Padoue, Venise, Bobigny et Rouen durant la saison 1999-2000, ainsi qu'à l'Opéra de Lyon et au Festival d'Aix-en-Provence en 2001 et de nouveau à l'Opéra de Lyon en 2004).

Il crée également *L'Affaire Makropoulos* de Leos Janáček en juillet 2000 au Festival d'Aix-en-Provence (repris ensuite à l'opéra national de la Monnaie à Bruxelles), *Elektra* de Richard Strauss à

l'Opéra du Rhin en février 2002 (repris à la Monnaie de Bruxelles et à l'opéra de Rouen en mars 2005), puis *Wozzeck* de Alban Berg en juillet 2003 au Festival d'Aix-en-Provence (repris à l'opéra de Lyon en octobre 2003 et à l'Agora de Lisbonne en janvier 2007).

Il met en scène *Ring* de Wagner dont les différentes parties sont présentées au Festival d'Aix-en-Provence de 2006 à 2009. La 1^{ère} partie, *L'Or du Rhin*, y a été présentée les 4, 6 et 8 juillet 2006, et la 2^{ème} partie, la *Walkyrie* y sera créée le 29 juin 2007 puis présentée le 2, 5 et 7 juillet 2007. *L'Or du Rhin* sera également présenté au festival de Pâques de Salzburg, Osterfestspiele, les 31 mars et 9 avril 2007.

Il est directeur du Théâtre National de Strasbourg depuis le 1^{er} juillet 2000. Au TNS, il crée *Prométhée enchaîné* d'Eschyle en février 2001, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py en mars 2001, *La Mouette* d'Anton Tchekhov en novembre 2001, *La Famille Schroffenstein* d'Heinrich Von Kleist en octobre 2002, *Gespenster (Les Revenants)* d'Ibsen, en langue allemande, avec les acteurs du Schauspiel de Francfort/Main en janvier 2003, *Le Misanthrope* de Molière en novembre 2003, *Brand* d'Ibsen en février 2005, pour lequel il reçoit le Prix Georges Lerminier du Syndicat de la critique (meilleur spectacle théâtral créé en province). En 2006, il crée *Vêtir ceux qui sont nus* de Luigi Pirandello en janvier (repris en tournée à l'automne et notamment à Gennevilliers en novembre 2006), puis *L'Enfant rêve* de l'auteur israélien Hanokh Levin.

Directeur également de l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique du TNS, il y enseigne et dirige plusieurs ateliers, notamment des ateliers de sortie des élèves de 3^{ème} année. Ainsi, en 2001, il crée avec le groupe XXXII *Plaisanteries en un acte*, à partir de courtes pièces d'Anton Tchekhov, puis en 2002, avec le groupe XXXIII, *Tout est bien qui finit bien* de William Shakespeare, et en 2004, *Chastes projets, pulsions d'enfer* à partir de textes de Brecht et Wedekind avec le groupe XXXIV.

L'EQUIPE ARTISTIQUE

ANNE-FRANÇOISE BENHAMOU / COLLABORATION ARTISTIQUE

Agrégée de Lettres modernes, elle est formée aux études théâtrales à l'Institut d'Etudes Théâtrales de Paris III où Bernard Dort dirige sa thèse sur « La mise en scène de Racine de Copeau à Vitez ». Par la suite, ses principales publications portent sur le théâtre de Bernard-Marie Koltès et sur l'œuvre scénique de Patrice Chéreau. De 1984 à 2000, elle mène parallèlement une carrière universitaire et une participation régulière à l'activité théâtrale en tant qu'assistante à la mise en scène, dramaturge ou collaboratrice artistique. Elle travaille avec Dominique Féret, Alain Milianti, Christian Colin, Alain Ollivier, Michèle Foucher avant de rencontrer en 1993 Stéphane Braunschweig à l'occasion du Conte d'Hiver de Shakespeare. De 1993 à 1999, elle collabore à la plupart de ses productions théâtrales : *Amphitryon* de Kleist, *Franziska* de Wedekind, *Peer Gynt* d'Ibsen, *Dans la jungle des villes* de Brecht, *Measure for Measure* et *Le Marchand de Venise* de Shakespeare. En septembre 2001, elle quitte l'Institut d'Etudes Théâtrales de Paris III où elle enseignait depuis 1990 en tant que maître de conférence pour devenir conseillère artistique et pédagogique au TNS. Elle y travaille avec Stéphane Braunschweig sur *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* de Olivier Py, *La Mouette* de Tchekhov, *La Famille Schroffenstein* d'Heinrich Von Kleist, *Les Revenants* d'Ibsen, *Le Misanthrope* de Molière, *Brand* d'Ibsen, *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, *L'Enfant rêve* de Hanokh Levin, *L'Or du Rhin* (création en 2006) et la *Walkyrie* (création en juin 2007), 1^{ère} et 2^{ème} partie du *Ring* de Wagner pour l'opéra. Elle travaille également avec Giorgio Barberio Corsetti sur *Le Festin de Pierre*, d'après le *Dom Juan* de Molière. Elle enseigne la dramaturgie à l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique, et y est responsable de la section dramaturgie/mise en scène. Depuis 2003, elle est également rédactrice en chef d'*OutreScène*, la revue dont le TNS a déjà publié 8 numéros.

THIBAUT VAN CRAENENBROECK / COSTUMES

Né à Bruxelles en 1967, il s'est formé à Florence et a réalisé ses premiers costumes et scénographies à l'Atelier Sainte-Anne en Belgique, où devient responsable des costumes en 1991 (*Lulu Love Live* de Francine Landrain). Pour Charlie Degotte, il a créé les costumes de *Yzz, Yzz ! Tout Shakespeare !*, *Saga*, *Il n'y a aucun mérite à être quoi que ce soit* et *Chantecler* (Théâtre national). Il a réalisé les costumes et la scénographie pour les spectacles de Frédéric Dussenne (*L'Annonce faite à Marie*, *Noces de sang*, *Quai Ouest*, *Athalie*), ceux d'Enzo Pezzella (*Peccadilla* et *Si par une nuit...*), de Pierre Droulers (*Mountain*, *Fountain* et *De l'air et du vent*), d'Olga de Soto (*Paumes*, *Autre* et *Anaborescences*, *Histoire(s)...*), de Sébastien Chollet (*Lightzone*, *Post Post*), de Nathalie Mauger (*La Nuit des Rois*, *Le Chemin du serpent*, *Akt...*), de S. Cornet (*Nos Pères*, *Affabulazione* et *Rien ni personne*), de Marc Liebens (*Hilda*, *Sand...*), de Sofie Kokaj (*No trace of a place to Hide*), de Yves Beaunesne (*La Princesse Maleine*), de Maya Boesch (*Geneva lounging*, *Richard III*, *Wet*, *Sportstuck*), d'Anna Van Bree (*Jef Koons*, *Utzgur !*) et de Françoise Berlinger (*Penthesilea*). À partir de 1996, il entame sa collaboration avec Stéphane Braunschweig en réalisant les costumes de *Franziska*, *Peer Gynt*, *Measure for Measure*, *Dans la jungle des villes*, *Le Marchand de Venise*, *Woyzeck*, *Prométhée enchaîné*, *L'Exaltation du labyrinthe*, *La Mouette*, *Les Revenants*, *La Famille Schroffenstein*, *Le Misanthrope*, *Brand*, *Vêtir ceux qui sont nus* et *L'Enfant rêve* pour le théâtre, et ceux de *Jenufa*, *Rigoletto*, *La Flûte enchantée*, *L'Affaire Makropoulos*, *Elektra* et *L'Or du Rhin* (création en 2006) et la *Walkyrie* (création en juin 2007), 1^{ère} et 2^{ème} partie du *Ring* de Wagner. En 1998, il réalise deux installations vidéo à partir de textes de Maurice Blanchot (*La Communauté inavouable*, *L'Instant de ma mort*). De 1998 à 2000, il élabore un ouvrage photographique avec Grégoire Romefort. Il intervient comme enseignant en scénographie à l'école du TNS ; en costumes à l'académie Royale d'Anvers.

MARION HEWLETT / LUMIÈRE

Elle signe les éclairages des spectacles de Stéphane Braunschweig aussi bien pour le théâtre (*La Trilogie allemande*, *Ajax*, *La Cerisaie*, *Le Conte d'hiver*, *Amphitryon*, *Docteur Faustus*, *Franziska*, *Paradis verrouillé*, *Peer Gynt*, *Measure for Measure*, *Dans la jungle des villes*, *Le Marchand de Venise*, *Woyzeck*, *Prométhée enchaîné*, *L'Exaltation du labyrinthe*, *La Mouette*, *La Famille Schroffenstein*, *Les Revenants*, *Le Misanthrope*, *Brand*, *Vêtir ceux qui sont nus*, *L'Enfant rêve*) que pour l'opéra (*Le Chevalier imaginaire*, *Le Château de Barbe-Bleue*, *Fidelio*, *La Rosa de Ariadna*, *Jenufa*, *Rigoletto*, *La Flûte enchantée*, *L'Affaire Makropoulos*, *Elektra*, *L'Or du Rhin* (création en 2006) et la *Walkyrie* (création en juin 2007), 1^{ère} et 2^{ème} partie du *Ring* de Wagner). Elle a travaillé pour l'opéra notamment avec Christian Gangneron (*Ariane à Naxos*, *Le Jardin Labyrinthe*, *Carmen*, *Così fan tutte*, *C'est la faute à Werther*, *Castor et Pollux*, *The Rake's Progress*, *Don Giovanni*, *Orfeo*, *Agrippine*, *L'Italienna in Algeri*, *Anacreon*), Philippe Berling (*Acis et Galatée*) et Danielle Ory (*Pelléas et Mélisande*, *Vanessa*), pour le théâtre avec Robert Cordier, Isabelle Lafon, Pierre-Alain Chapuis, Marc-Henri Boisse, Jacques Rosner (*Le Chant de la baleine au Vieux-Colombier* et *Le Mariage* à la Comédie française). Elle collabore avec divers chorégraphes, dont Sidonie Rochon, Attilio Cossu, Francesca Lattuada, Hella Fattoumi, Eric Lamoureux, et plus récemment Angelin Preljocaj (*Casanova* à l'Opéra de Paris et *Le Sacre du printemps* au Staatsoper de Berlin) et Roland Petit (*Clavigo*, *Zizi 2000*, *Proust* au Mai florentin, *La Dame de Pique* au Bolshoi de Moscou). Elle crée le décor et les lumières de *Chartres sous une pluie d'automne* de Yedwart Ingey (primé au Festival Turbulence de Strasbourg en 1993), de *Fleur d'albâtre*, opéra de chambre de Gualtiero Dazzi (1994), de *Rigoletto* à l'Opéra de Metz en 1996, mis en scène par Yves Lefebvre, du *Château de Barbe-Bleue* à l'Opéra de Rio en 1997, de *Daphnis et Chloé* à l'Opéra de Metz, de *Idylle à Oklahoma* de Claude Duparfait, créé au CDN d'Orléans puis repris au théâtre de Gennevilliers en janvier 1999. Elle cosigne le décor et la lumière de *Prélude à l'après-midi d'un Faune* et *Les Biches* à l'Opéra de Metz en 2000 avec Patrice Lechevallier, ainsi que *Le Tartuffe* au Théâtre de la Cité de Toulouse.

XAVIER JACQUOT / SON ET VIDÉO

Sorti de l'Ecole du TNS (section Régie) en 1991, il participe ensuite à plusieurs projets théâtraux et audiovisuels. De 1993 à 2004, il travaille au Centre dramatique de Bretagne, Théâtre de Lorient sous la direction de Eric Vignier pour lequel il réalise la création sonore de plusieurs spectacles : *Où boivent les vaches* de Roland Dubillard, *Savannah Bay* de Marguerite Duras, *La Bête dans la Jungle* de Henry James, *Rhinocéros* de Eugène Ionesco, *Marion de Lorme* de Victor Hugo, *Brancusi contre Etats-Unis*, *L'illusion Comique* de Corneille, *Bajazet* de Jean Racine, *Reviens à toi encore* de Gregory Motton, *La Pluie d'été* de Marguerite Duras. Dans le même temps, il entame une collaboration avec Arthur Nauzyciel (*Oh les beaux jours* de Samuel Beckett, *Le Malade Imaginaire ou le Silence* de Molière, *Combat de Nègre et de Chien* de Bernard-Marie Koltès), et assure les créations sonores de plusieurs spectacles du Théâtre National de Lille (La Méthaphore) dirigés par Daniel Mesguish (*Marie Tudor* de Victor Hugo et *Andromaque* de Jean Racine), et par Xavier Maurel (*Le Moine de Lewis* et *La Dame aux Camélias* d'après Dumas fils). En septembre 2003, Xavier Jacquot rejoint l'équipe de Stéphane Braunschweig au TNS. Il participe à la réalisation des images vidéo de *Titanica* de S. Harrison mis en scène par Claude Duparfait et crée l'environnement sonore de *Brand* d'Ibsen, de *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello et *L'Enfant rêve* d'Hanock Levin mis en scène par Stéphane Braunschweig. Il intègre l'équipe pédagogique de l'Ecole du TNS et encadre la formation son des élèves de la « section régie ». Dans le milieu audiovisuel, il travaille à la fois sur des documentaires (*Le Faiseur de Théâtre* réalisé par Jean-Daniel Lafond et *Les Délégués du Procureur* réalisé par Sylvie De Lestrade), et sur des fictions : *Des Légendes et des Hommes* de Pascale Gueutals, *Les Filles Du Rhin* de Alain Philipon, et, en tant que perchiste, *Coupures* de Frédéric Carpentier et *Boucherie de nuit* de Jean-Paul Wenzel.

ALEXANDRE DE DARDEL / COLLABORATION À LA SCÉNOGRAPHIE

Architecte de formation (diplômé de l'Ecole Spéciale d'Architecture), il a collaboré au bureau d'études de décors du théâtre des Amandiers de Nanterre de 1992 à 1994, puis à celui du théâtre du Châtelet de 1994 à 1996. Depuis 1995, il collabore à la création de toutes les scénographies des opéras et des spectacles de théâtre du metteur en scène Stéphane Braunschweig, actuel directeur du Théâtre National de Strasbourg : *Franziska* de Wedekind, *Jenufa* de Janacek, *Peer Gynt* de Ibsen, *Measure for Measure* de Shakespeare, *Dans la Jungle des Villes* de Brecht, *Le Marchand de Venise* de Shakespeare, *Rigoletto* de Verdi, *La Flûte enchantée* de Mozart, *Woyzeck* de Büchner, *L'Affaire Makropoulos* de Janacek, *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* de Py, *La Mouette* de Tchekhov, *Elektra* de Strauss, *La Famille Schroffenstein* de Kleist, *Les Revenants* d'Ibsen, *Wozzeck* de Berg, *Brand* d'Ibsen, *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, *L'Enfant rêve* d'Hanokh Levin, *L'Or du Rhin* (création en 2006) et la *Walkyrie* (création en juin 2007), 1^{ère} et 2^{ème} partie du *Ring* de Wagner. Il est aussi le scénographe du metteur en scène Laurent Gutmann, actuel directeur du Centre Dramatique de Thionville-Lorraine, pour tous ses spectacles : *Le Nouveau Menoza* de Lenz, *Le Balcon* de Genet, *Ce qu'il reste d'un Rembrandt...* de Genet, *Les Décors sont de Roger H*, *La Vie est un Songe* de Calderon, *Le Coup de Filet* de Brecht, *Oedipe-roi* de Sophocle, *En route* de Hesse, *En Fuite* de Genet, *Sarraute*, *Pérec*, *Légendes de la Forêt Viennoise* de Horvarth, *Terre natale* de Keene, *Nouvelles du Plateau S* de Hirata, *Splendid's* de Genet. Par ailleurs, il est scénographe des metteurs en scène Jean-François Sivadier (*Wozzeck*), Antoine Bourseiller (*L'homme de la Mancha* de Leigh, *Le Voyage à Reims* de Rossini, *Le Baigne* de Genet, *Don Carlo* de Verdi) ; François Wastiaux (*I Parapazzi* de Pagès, *Le Suicidaire* d'Erdman) ; Alain Ollivier (*Les Félics m'aiment bien* de Rosenthal, en collaboration avec Daniel Jeanneteau, *Le Marin* de Pessoa) ; Noël Casale (*Clémence* de Noël Casale), Vincent Ecrepont (*Haute Surveillance* de Genet) ; Cécile Backès (*Festivalletti*). Par ailleurs, il est chef décorateur du film *Andalucia*, réalisé par Alain Gomis). Depuis 2001, il enseigne la scénographie à l'Ecole du Théâtre National de Strasbourg auprès des élèves scénographes, metteurs en scène, dramaturges et régisseurs.

LESLIE SIX / ASSISTANTAT A LA MISE EN SCENE

Elle fait des études de Lettres Supérieures (Hypokhâgne, Khâgne à Paris) puis obtient une Licence de Lettres Modernes ainsi qu'une Maîtrise et un DEA d'Etudes Théâtrales à Censier (ParisIII). En 2001, elle est assistante à la mise en scène pour la Compagnie Friche Théâtre Urbain (*Méphistomania* et *WWW !*) au Festival International de Châlons dans la rue. Elle travaille ensuite sur les décors de deux spectacles des Frères Foreman et du Théâtre Dromesko (*Les Voiles Ecarlates*, Strasbourg, 2002, *La Belle et la Bête*, opéra de Phil Glass, Prague, 2003). En 2002, elle rentre au TNS en section dramaturgie et travaille sur deux spectacles mis en scène par les élèves metteurs en scène du groupe XXXV : *Faust is dead* de Mark Ravenhill mis en scène par G. Aubert, et *Calderon* de Pier Paolo Pasolini mis en scène par E. Rousset. Elle travaille pour le Festival Friction (Dijon, 2004) et est coordinatrice sur le Festival Premières (jeunes metteurs en scène européens) (Strasbourg, 2005). Elle participe à la rédaction de la revue du TNS, *Outre-Scène* pour laquelle elle réalise des entretiens d'acteurs et de metteurs en scène. En 2005, elle est dramaturge sur *Log In* mis en scène par Nicolas Kerzbaum, Compagnie Franchement Tu, Collectif 12, Mantes-la-jolie. En 2006, elle est assistante à la mise en scène sur la création *L'Enfant Rêve* d'Hanokh Levin mis en scène par Stéphane Braunschweig et sur *La Marquise d'O.* de Kleist dirigé par Lukas Hemleb (Maison de la Culture d'Amiens). En 2007, elle est collaboratrice artistique sur *Barthes, le questionneur* lectures dirigées par Nicolas Bigard (MC 93 Bobigny).

LES COMEDIENS

SHARIF ANDOURA

Avant d'intégrer l'École du TNS, il s'est formé à la fois au métier d'avocat (maîtrise de droit) et de comédien. De 1995 à 1998, il a travaillé sur plusieurs spectacles avec des compagnies belges, puis a intégré la classe de Pierre Vial et de Madeleine Marion à l'École du Théâtre National de Chaillot à Paris. Sorti de l'École du TNS en juin 2002 (groupe XXXIII) avec *Tout est bien qui finit bien* de William Shakespeare, atelier dirigé par Stéphane Braunschweig, il y a travaillé avec de nombreux artistes tels que Etienne Pommeret, Antoine Caubet, Michel Cerda, Marie-Christine Orry et Jean-Marie Hummel, Jean-François Peyret, Enzo Cormann, Luc-Antoine Diquéro, Ludovic Lagarde, Yann-Joël Collin, Stéphane Braunschweig,... Il participa à l'atelier d'élèves *Déjeuner chez les Wittgenstein* de T. Bernhard, dirigé par son condisciple Yannick Choirat, et il mit en scène *Electre* de Sophocle au cours de leur dernière année. En août 2002, il rejoint pour un an la troupe du TNS avec laquelle il joue Ottokar dans *La Famille Schroffenstein* d'Heinrich von Kleist mis en scène par Stéphane Braunschweig, puis Shunji Kawakami dans *Nouvelles du Plateau S.* de Oriza Hirata mis en scène par Laurent Gutmann. Il retrouve l'année suivante ses anciens collègues de l'École pour la création de *Violences* de Didier-Georges Gabily mis en scène par Yann-Joël Collin suite à un atelier réalisé lors de leur dernière année d'études. En 2004 et 2005, il joue dans *Icône*, écrit et mis en scène par Gérard Watkins et dans *Le Belvédère* d'Odön Von Horvath et mis en scène par Jacques Vincey. De 2002 à 2006, il dirige régulièrement des ateliers de théâtre proposés par le TNS à destination des amateurs ou semi-professionnels. Il rejoint à nouveau la troupe du TNS en 2005, pour les créations de *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, *L'Enfant rêve* de Hanokh Levin mis en scène par Stéphane Braunschweig. Au cinéma; il joue dans *Enfermés dehors* d'Albert Dupontel (2004), dans *Les Ambitieux* de Catherine Corsini (2007) et à la télévision dans *Marie Antoinette* d'Alain Brunard (2005).

JEAN-PIERRE BAGOT

Après avoir débuté le théâtre au lycée Louis Le Grand, puis au théâtre de Sartrouville avec Patrice Chéreau, il est engagé au Théâtre national populaire et y reste quatre années. Sa carrière de comédien se partage entre le théâtre, le cinéma et la télévision. Impossible de mentionner tous les spectacles et tous les films dans lesquels Jean-Pierre Bagot a joué, mais parmi les metteurs en scène de théâtre avec qui il a travaillé, citons Michel Dubois, Claude Yersin (*En attendant Godot* de Beckett et dernièrement *Gust* de Achternbush), Patrice Chéreau (*Hamlet* de Shakespeare), Jean-Louis Martinelli (*L'Eglise de Céline*), Bernard Sobel (*Marie de Babel* et *Le Roi Lear* de Shakespeare), Philippe Adrien (*L'Annonce faite à Marie* de Claudel), Jérôme Savary (*Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière et *Mère Courage* de Brecht), Claudia Stavisky (*Comme tu me veux* de Pirandello et *La Locandiera* de Goldoni), Stéphane Braunschweig (*Dans la jungle des villes* de Brecht), Gael Rabas (*Protée* de Claudel), Alain Françon (*Les Huissiers* de Vinaver), Charles Tordjman (*Bruit – Chantier Théâtre ouvert* de F. Bon), Laurent Lafargue (*Othello*, *Songe d'une nuit d'été* et *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare). Au cinéma, il joue notamment dans *Mais où est donc Ornicar ?* de Bertrand van Effenterre, *Le Locataire* de Roman Polanski, *Anthracite* de Edouard Niermans, *Un étrange voyage* de Alain Cavalier, *La Petite bande* de Michel Deville, *La Garce* de Christine Pascal, *Zone rouge* et *De guerre lasse* de Robert Enrico, *L'Origine du monde* de Jérôme Enrico, *Bleu comme l'enfer* et *Radio Corbeau* de Yves Boisset, *Les Deux Fragonnards* de Philippe Leguay, *Veraz* de Xavier Castagno, *Une jeunesse violente* de Agnès Merlet, *Elisa* de Jean Becker et dans le dernier film de Nicole Garcia : *Selon Charlie*. Il participe à de nombreux téléfilms sous la direction notamment de Nadine Trintignant, Claude Santelli, Serge Moati, Jacques Ertaud, Ighal Niddam, Christiane Spiero, Yves Boisset, François Luciani, Daniel Vigne, Jacob Berger, Charles Nemes, Josée Dayan, Marc Rivière, Williams Crepin, Hekki Arekallio et Claude-Michel Rome.

BÉNÉDICTE CERUTTI

Avant d'entrer à l'Ecole du TNS, elle a obtenu le DEFA (diplôme d'Etudes Fondamentales en Architecture) et a suivi des cours d'Art Dramatique au Conservatoire du 5ème arrondissement de Paris. En 2000, elle a joué dans *Nowhere ici/ailleurs*, une création de Thomas Adam Garnung au Vieux Théâtre de Clamart et en 2001, au cinéma, dans *Les Acteurs anonymes*, un film de Benoît Cohen. Elle intègre l'Ecole du TNS en 2001 (groupe XXXIV) et suit les enseignements notamment de Stéphane Braunschweig, Anne-Françoise Benhamou, Françoise Rondeleux, Claude Duparfait, Philippe Girard, Marc Proulx. Elle travaille également avec plusieurs intervenants extérieurs, dont Michèle Foucher, Daniel Znyk, Eric Houzelot, Michel Cerda et Hubert Colas. Elle joue dans deux projets initiés par les élèves metteurs en scène et dramaturge du groupe : *La Mission* de Heiner Müller et *Penthésilée Paysage* d'après Kleist et Müller, tous deux mis en scène par Aurélia Guillet, et dans trois autres ateliers-spectacles présentés en public : *Le Roi Lear* de Shakespeare dirigé par Claude Duparfait, *Collapsars* écrit et dirigé par Gildas Milin et *Chastes projets, pulsions d'enfer* d'après des textes de Brecht et de Wedekind sous la direction de Stéphane Braunschweig. En janvier 2004, elle met en espace *Sans Titre* de Federico Lorca avec les élèves de son groupe. A sa sortie, elle intègre la troupe du TNS et interprète Vivien dans *Titanica* de Sébastien Harrisson, mis en scène par Claude Duparfait, puis Gerd dans *Brand* d'Ibsen, mis en scène par Stéphane Braunschweig (tourné en France, Notamment au Théâtre national de la Colline, en 2005). Au TGP à Saint-Denis, elle joue sous la direction d'Aurélia Guillet dans *Penthésilée Paysage* de Kleist et Miller. Enfin, elle joue dans *Pluie d'été à Hiroshima* de Marguerite Duras, mise en scène Eric Vigner (tourné au CDDB à Lorient, Avignon, Théâtre Nanterre-Amandiers). Pour le cinéma, elle joue dans un moyen-métrage de Clément Cogitore, *Chroniques*.

CÉCILE COUSTILLAC

Avant qu'elle n'intègre l'École du TNS (groupe XXXIII) en 1999, elle suit la formation théâtrale des Ateliers du Sapajou et joue dans 2 *Iphigénie* de Racine et Azama mis en scène par Arnaud Meunier (1999), dans un spectacle pour enfants (*Grumeau au pays des contes* avec la Compagnie Bawazaka) et dans un spectacle chanté de rue (*Les Éclipses totales*). A l'École du TNS, elle travaille avec de nombreux intervenants dont : Etienne Pommeret, Antoine Caubet, Michel Cerda, Jean-François Peyret, Ludovic Lagarde, Yann-Joël Collin, Stéphane Braunschweig, Marc Proulx, Françoise Rondeleux, etc. Sortie en 2002 avec *Tout est bien qui finit bien*, de Shakespeare, atelier dirigé par Stéphane Braunschweig, elle joue sous la direction de Arnaud Meunier (*Pylade* de Pier Paolo Pasolini et plus tard *Le Cyclope*, opéra de Betsy Jolas, texte d'Euripide), d'Elsa Hourcade et Benjamin Dupas (*Wofor haben Sie Angst ?*, performances et spectacle), de Yann-Joël Collin (*Violences-Reconstitution* de Didier-Georges Gabily), d'Hubert Colas (*Sans faim* d'Hubert Colas), de Sylvain Maurice (*Dom Juan revient de guerre* d'Ödon Von Horvath). En 2005, elle rejoint la troupe du TNS, avec laquelle elle crée *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello (Ersilia), *L'Enfant rêve* de Hanokh Levin mis en scène par Stéphane Braunschweig. Elle participe à plusieurs lectures publiques : pour la Semaine anglaise à Montevideo (Marseille 2004), textes de Martin Crimp et de Mark Ravenhill sous la direction d'Hubert Colas et Sébastien Eveno ; dans le cadre de La Mousson d'été (Pont-à-Mousson 2005). Elle enregistre également des lectures pour France Culture sous la direction d'Enzo Cormann et Jacques Taroni, *Les Derniers jours de l'humanité* de Karl Kraus. Et sous la direction de Jean-François Peyret et Jacques Taroni, elle reprend *Le Vol au-dessus de l'océan* de W. Benjamin d'après Brecht avec le groupe XXXIII.

GILLES DAVID

Il suit les formations de l'ENSATT puis du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique d'où il sort en 1983. Depuis lors, il joue avec de nombreux metteurs en scène dont René Jauneau (*Lorenzaccio*, *Le Chevalier au pilon flamboyant*, *Georges Dandin*, *Le Mal court*), Christian Colin (*Othello*), Antoine Vitez (*Lucrece Borgia*, *Le Soulier de satin*, *Un transport amoureux*), Jean-Pierre Miquel (*Les Justes*, *En délicatesse*), Jacqueline Martin (*Mademoiselle Julie*), Pierre Vial (*Le Festin du cannibale*), Maurice Bénichou (*Les Trois sœurs*), Jeanne Champagne (*Le Grand cahier*), Joël Jouanneau (*L'Idiot*), Philippe Lanton (*L'Exception et la règle*, *Terre promise*), Stéphane Braunschweig (*Dans la jungle des villes*), Benoît Lambert (*Pour un oui ou pour un non*, *Maître Puntila et son valet Matti*), Laurent Laffargue (*Dépannage*), Christophe Pertou (*Lear*), Didier Bezace (*L'École des femmes*), Robert Cantarella (*Algérie –Dynamo*), Jean-Pierre Vincent (*Homme pour homme*, *Derniers remords avant l'oubli*), Claude Duparfait (*Titanica*). Au cours de sa carrière, il retrouve régulièrement le metteur en scène Alain Françon (*La Dame de chez Maxime*, *La Vie parisienne*, *Saute Marquis*, *La Remise*, *Pièces de guerre*, *Edouard II*, *Dans la Compagnie des hommes*, *Les Huisseries*, *Café* et dernièrement e de Daniel Danis). En 2005, il rejoint la troupe du TNS, avec laquelle il crée *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello (rôle de Ludovico Nota), *L'Enfant rêve* de Hanokh Levin mis en scène par Stéphane Braunschweig. Il chante avec Hélène Delavault dans *Le Mot et la chose* d'Agathe Alexis (Bonne nuit ne mourrez jamais). Il tourne dans de nombreux films : pour la télévision, il joue sous la direction de Pierre Goutas, François Chatel, Emmanuel Fonlladosa, Michel Wym, Nina Companez, José Giovanni et, en 2005, Bernard Stora (*Le grand Charles*) et Alain Brunard (*Marie-Antoinette*). Au cinéma, il joue dans les films de Eric Dahene (*L'échappée belle*), de Pierre Dugowson (*Ouvrez le chien*), d'Alain Chabat (*RRRrrrrr !!!...*), de Valérie Lemerrier (*Palais Royal !*), en 2005, de Nicole Garcia (*Selon Charlie*) et d'Alante Kayate (*Ecoute le temps*), et en 2006 dans *L'Homme qui marche* réalisé par Aurélia Georges. En 2003, il met aussi en scène *Les Chiens ne font pas des chats* de Claude Bourgeix.

MAUD LE GRÉVELLEC

Formée au Conservatoire d'Art Dramatique de Lorient et au Conservatoire National de région de Rennes, elle intègre l'École du TNS (groupe XXXII) ; elle y a travaillé avec de nombreux intervenants dont : Françoise Bette, Etienne Pommeret, Joël Jouanneau, Jean-Louis Hourdin, Enzo Cormann, Laurence Roy, Laurence Mayor, Bruce Myers, Yannis Kokkos, Stéphane Braunschweig. Elle a aussi effectué plusieurs stages au Centre national des Arts du cirque à Châlons-en-Champagne. Sortie de l'École du TNS en juin 2001 avec *La Mienne la nuit*, *Don Juan Variations*, atelier dirigé par Lukas Hemleb, elle rejoint la troupe du TNS et interprète Nina dans *La Mouette*, Célimène dans *Le Misanthrope* de Molière et joue également dans *La Famille Schroffenstein* de Heinrich Von Kleist, trois mises en scène de Stéphane Braunschweig. Dans le cadre de la troupe, elle joue également dans *La Génisse et le pythagoricien* de Jean-François Peyret et Alain Prochiantz ainsi que Mathurine dans *Le Festin de pierre* (d'après *Dom Juan* de Molière) mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti et plusieurs personnages dans *Petits drames* camiques, carte blanches aux acteurs de la troupe conduits par Claude Duparfait en octobre 2003. Elle retrouve en 2005 Jean François Peyret dans *Les Variations Darwin*, puis joue dans *Pour ceux qui restent* de Charles Berling. En 2006, elle interprète Agatha de Win'theuil dans *La République de Mek-Ouyes* mis en scène par Jean-Louis Martinelli.

PAULINE LORILLARD

Avant d'entrer à l'École du TNS, elle a obtenu une licence de Lettres modernes et suivi les cours de théâtre de la classe professionnelle du Conservatoire National de région de Bordeaux. Elle joue avec la compagnie La Tasse de Thé et dans le court-métrage de Frank Morand, *Tunnels* (1999). Elle intègre le TNS en 2001 (groupe XXXIV) et suit les enseignements notamment de Stéphane Braunschweig, Anne-Françoise Benhamou, Claude Duparfait, Philippe Girard, Marc Proulx. Elle travaille également avec plusieurs intervenants extérieurs, dont Michèle Foucher, Daniel Znyk, Eric Houzelot, Michel Cerda et Hubert Colas. Elle joue dans deux projets initiés par les élèves metteurs en scène et dramaturge du groupe : *Les Vagues* d'après Virginia Woolf et *La Fausse suivante* de Marivaux, tous deux mis en scène par Guillaume Vincent, et dans trois autres ateliers-spectacles présentés en public : *Le Roi Lear* de Shakespeare dirigé par Claude Duparfait, *Collapsars* écrit et dirigé par Gildas Milin et *Chastes projets, pulsions d'enfer* d'après des textes de Brecht et de Wedekind sous la direction de Stéphane Braunschweig. En 2003, elle joue dans le court-métrage *Le Sommeil d'Anna Caire* de Raphaëlle Rio. En 2004, elle participe à la reprise des *Vagues* pour le Festival « Mettre en scène » du Théâtre National de Bretagne. Elle réalise plusieurs voix off de documentaires pour France 3. A sa sortie de l'École, elle intègre la troupe du TNS pour la saison 2004/2005 durant laquelle elle jouera Agnès dans *Brand* d'Henrik Ibsen, mis en scène par Stéphane Braunschweig. Elle reprend ensuite le rôle de *La Fausse suivante* dans la pièce éponyme de Marivaux mise en scène par Guillaume Vincent; création à partir d'un atelier-spectacle auquel l'ensemble de leur groupe à l'École avait participé. Le spectacle sera repris au Théâtre du Peuple de Bussang, au Théâtre de la Cité Internationale puis en province jusqu'en janvier 2006. En 2006, elle joue dans *Corées*, une création de Balazs Gera puis dans *L'Objecteur* de Michel Vinaver mis en scène par Claude Yersin.

LAURENT MANZONI

Il débute ses études théâtrales au Conservatoire National Supérieur de Toulouse avant d'intégrer l'école du TNS en 1986 (Groupe XXIV). Il y travaille alors avec de nombreux intervenants dont JC Perrin, André Steiger, D. Girard, Philippe Sireuil, A. Knapp, Sophie Loucachevsky, J. Negulesco, P. v. Kessel, Claude Stratz, Nelly Borgeaud, Jean Dautremay, Christian Rist, Jacques Lassalle, Bernard Dort, Stuart Seide. Sa carrière est ensuite rythmée par des rôles sur les planches comme à l'écran. Au théâtre il a travaillé sous la direction notamment de : Jean-François Peyret (*Duo Kafka* d'après Kafka), Lukas Hemleb (*Koprianov et Natacha* d'Alexandre Wedienski, *Voyage dans le chaos*, *Pessah/passage* de Laura Forti), Daniel Mesguich (*Titus Andronicus* de Shakespeare), Sophie Rappeneau (*Les Voisins* de Michel Vinaver), Georges Lavaudant (*Le Roi Lear* de Shakespeare, *Un fil à la patte* de Feydeau, *La Mort de Danton* de Büchner), Patrick Sommier (*Jesus Camacho 404 284* de Francis Marmande, *La Terrasse du sous-sol*, *Pasta et fagioli*, Dom Knigui), Jean-Louis Martinelli (*Andromaque* de Racine, *Germania III* de Heiner Müller), Patrick Pineau (*Peer Gynt* de Ibsen, *Les Barbares* de Maxime Gorki), Marc Betton (*La Mouette* de Tchekhov), Agnès Bourgeois (*Seven Lears* d'Howard Barker). Il tourne également pour le cinéma (longs et court-métrages), pour la télévision et enregistre pour la radio. Il a tenu le rôle titre de *Amphion*, texte de Paul Valéry, musique d'Arthur Honegger dirigé par Jean François Antonioli et *Le Premier cercle* de Gilbert Amy d'après Soljenitsyne, dirigé par Michel Plasson dans la mise en scène de Lukas Hemleb.

ANTOINE MATHIEU

Sorti en 1995 de l'École du TNS, il a travaillé notamment sous la direction de C. Landrière, *La Paix du dimanche* de John Osborne (Festival d'Avignon 1992); Enzo Cormann, *Cabaret Chaotique* (Festival d'Avignon 1995); Joël Jouanneau, *Lève-toi et marche* d'après Dostoïevski (Festival d'Avignon 1995) et *Pitbull* de Lionel Spycher (TGP 1998), *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce (Théâtre National de la Colline 2000); Adel Hakim, *Sénèque* (Théâtre des Quartiers d'Ivry 1995); Jean-Claude Fall, *Hercule furieux* et *Hercule sur l'Oeta* de Sénèque (TGP 1996), *Œdipe* de Sénèque (Comédie de Montpellier 1998); avec Alain Françon, *Edouard II* de Christopher Marlowe (Festival d'Avignon 1996), *Les Petites Heures* d'Eugène Durif (Théâtre National de la Colline 1997), *Petit Eyolf* d'Henrik Ibsen (Théâtre National de la Colline 2003); Jean-Louis Martinelli, *Catégorie 3.1* de Lars Noren (TNS 2000, Nanterre 2002), *Platonov* de Tchekhov (Nanterre 2002); Yannis Kokkos, *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare (Nanterre 2002), avec Lars Norén sur une de ses pièces *Guerre* (Nanterre 2004); *Le Retour de Sade* (2005) de Bernard Noël, mise en scène de Charles Tordjman. En 2005, il rejoint la troupe du TNS, avec laquelle il crée *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, *L'Enfant rêve* de Hanokh Levin mis en scène par Stéphane Braunschweig. Au cinéma, il a tourné sous la direction de William Karel, *Poison d'Avril*; Jacques Maillot, *Nos vies heureuses*; Marion Vernoux, *Rien à faire*; Michael Haneke, *Code inconnu*; Cécile Vargaftig, *Mille facettes*. Il a joué dans plusieurs téléfilms parmi lesquels *L'Age des possibles* de P. Ferran, *Mariage d'amour* de P. Bailly et dans le court-métrage *Aiguillages* de C. Lionnet.

THIERRY PARET

Diplômé de l'École du TNS sous la direction d'Alain Knapp (1984-1987), il joue sous les directions de nombreux metteurs en scène: François Rancillac (*La Folle de Chaillot* de J. Giraudoux), Jean-Claude Berrutti (*La Chute* de B. Szbljanovic, *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov), Charles Joris (*Le Jeu de Hotsmakh* d'I. Manger), Guillaume Dujardin (*Histoire de Nuit* de S O'Casey), Philippe Berling (*Le Prince de Hombourg* et *La Cruche cassée* d'H. Von Kleist), Gilles Chavassieux (*Elle* de J Genet et *Le Cas Gaspard Meyer* de J.-Y. Picq), Pierre-Antoine Villemaine (*Eclats* d'après Kafka), Yvon Chaix (*Rendez-vous en haut de la Tour de Pise* de A. Tabucchi), Antoine Caubet (*Montagnes* d'après T. Mann), Eric Didry (*Boltanski/interview*) et Stéphane Braunschweig (*Le Misanthrope* de Molière). Avant 1995, il travaille également avec Jacques Lassalle, Philippe Van Kessel, Ludovic Lagarde, Michel Dubois, Bernard Sobel et Françoise Coupat. Il a joué dans *Troilus et Cressida* de Shakespeare sous la direction de Bernard Sobel. En 2005, il rejoint la troupe du TNS, avec laquelle il crée *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello et *L'Enfant rêve* de Hanokh Levin mis en scène par Stéphane Braunschweig.

HÉLÈNE SCHWALLER

Formée à l'Ecole du TNS de 1984 à 1987, elle a joué au théâtre sous la direction de Philippe Van Kessel (*La conquête du Pôle Sud* de M. Karge, *La Bataille / Germania mort à Berlin* de H. Müller), de Jacques Lassalle (*Amphitryon* de Molière), de Jean-Marie Villégier (*Le Fidèle* de P. Larivey), de Bernard Sobel (*La Mère* de B. Brecht), de Michel Dubois (*La Tempête* de W. Shakespeare), de Charles Joris (*La Leçon* de E. Ionesco), de Pierre Diependaële (*Dans la jungle des villes* de B. Brecht, *Yacobi et Leidental* de H. Lévine, *La Chance de sa vie* de A. Bennett, *Le Café* d'après C. Goldoni et R.-W. Fassbinder), de Josiane Fritz et Michel Proc (*Vol en piqué dans la salle* de K. Valentin), de Pascale Spengler (*Chambres* de P. Minyana), de Francis Haas (*Une femme seule* de D. Fo et F. Rame), de Jean-Claude Berutti (*L'Adulateur* de C. Goldoni), de Bernard Freyd et Serge Marzloff (*D'r Contades Mensch* d'après G. Muller). Au cinéma et à la télévision, elle a travaillé sous la direction de Philippe Garel (*Baisers de secours*), de Maurice Frydland (*Un Été alsacien*), et de Michel Favart (*Les Deux Mathilde*). A partir de 2001 elle joue au sein de la troupe du TNS dans les créations de Stéphane Braunschweig : Paulina Andréïevna dans *La Mouette* de Tchekhov en 2001, Gertrude dans *La Famille Schroffenstein* de Heinrich Von Kleist en 2002, Arsinoé dans *Le Misanthrope* de Molière en 2003, la mère dans *Brand* d'Ibsen en 2004, Madame Onoria dans *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello et la mère dans *L'Enfant rêve* de Hanokh Levin en 2005. Elle joue également Hisae Sasaki dans *Nouvelles du Plateau S.* d'Oriza Hirata, mis en scène par Laurent Gutmann en 2003. Sous la direction de Claude Duparfait, elle interprète plusieurs personnages dans *Petits drames camiques*, carte blanche aux acteurs de la troupe du TNS, et Virginia 1^{er} dans *Titanica* de Sébastien Harrisson, en septembre 2004.

GREGOIRE TACHNAKIAN

Avant d'entrer à l'Ecole du TNS, il a obtenu une licence d'histoire et une licence de cinéma, et a suivi les cours de théâtre de Bruno Wacrenier au Conservatoire du 5^{ème} arrondissement de Paris. En 2001, au cinéma, il joue dans *Les Acteurs anonymes* de Benoît Cohen. Il intègre l'Ecole du TNS en 2001 (groupe XXXIV) et suit les enseignements notamment de Stéphane Braunschweig, Anne-Françoise Benhamou, Françoise Rondeleux, Claude Duparfait, Philippe Girard, Marc Proulx. Il travaille également avec plusieurs intervenants extérieurs, dont Michèle Foucher, Daniel Znyk, Eric Houzelot, Michel Cerda et Hubert Colas. Il joue dans deux projets initiés par les élèves metteurs en scène et dramaturge du groupe : *La Mission* de Heiner Müller et *Penthésilée Paysage* d'après Kleist et Müller, tous deux mis en scène par Aurélie Guillet, et dans trois autres ateliers-spectacles présentés en public : *Le Roi Lear* de Shakespeare dirigé par Claude Duparfait, *Collapsars* écrit et dirigé par Gildas Milin et *Chastes projets, pulsions d'enfer* d'après des textes de Brecht et de Wedekind sous la direction de Stéphane Braunschweig. En 2003, il joue dans *Luther Stories* mis en scène par Fernando Scarpa. A sa sortie de l'Ecole, il intègre la troupe du TNS pour une saison durant laquelle il jouera plusieurs personnages (*Le fils du paysan*, *Un partisan de Brand* et *Le bedeau*) dans *Brand* d'Henrik Ibsen mis en scène par Stéphane Braunschweig, créé au TNS en février 2005 et repris en mai-juin au Théâtre National de la Colline. Il intègre ensuite la troupe du Théâtre Dijon Bourgogne. Il joue alors sous la direction de Minyana (*On ne saurait penser à tout* de Musset,) et Cantarella (*La Jalousie du Barbouillé* de Molière, *Une belle journée* de Noëlle Renaude, *Hippolyte* de Garnier, *Sainte Jeanne des Abattoirs* de Brecht, *La Maison des morts* de Minyana). Puis lors du Festival Friction de Dijon, il joue dans *Face au mur* de Martin Crimp sous la direction de Julien Fisera.

MANUEL VALLADE

Il débute sa formation de comédien en 1997 au Conservatoire Régional de Nantes avant de rejoindre, en 1999, l'Ecole Supérieure d'Art dramatique du Théâtre National de Strasbourg (groupe XXXIII). Il suit les ateliers de plusieurs intervenants dont : Antoine Caubet, Marie-Christine Orry, Michel Cerda, Ludovic Lagarde, Stéphane Braunschweig, Anne-Françoise Benhamou, Marc Proulx, Françoise Rondeleux, Ginette Herry, Etienne Pommeret, Francis Viet, Barbara Manzetti, etc. Il sort en juin 2002 avec la création *Hamlet Machine*, mise en scène par Ludovic Lagarde. Ensuite, il travaille sous la direction de François Cervantes dans *Les Nôts européens*. En 2003, il joue au Théâtre de Gennevilliers dans *Innocents coupables* d'Alexandre Otrovski, mis en scène par Bernard Sobel, puis dans *Violences (reconstitution)* de Didier Georges Gabily, dirigé par Yann-Joël Collin. Depuis 2004, il participe régulièrement aux mises en scène de Hubert Colas : *Sans faim* (2004), *Hamlet* (2005), *Chto* (2005), *Face au mur* (2006), *Mon Képi blanc* (2006). En 2006, il joue sous la direction d'Yves Beaunesnes dans *Domage qu'elle soit une putain*. Manuel Vallade a également joué dans des réalisations de Nicolas Engel et Jean-Baptiste de Laubier et Jean-Pascal Hattu pour le cinéma, et a pris part à des enregistrements publics pour France Culture.