



© Jules Audry

Le triomphe de l'amour
de Marivaux
mise en scène Galin Stoev

Mise en scène:
Galin Stoev
Scénographie:
Galin Stoev
Assisté de:
Delphine Brouard
Costumes:
Bjanka Adžić Ursulov
Musique originale:
Sacha Carlson
Lumière:
Elsa Revol
Assistant
à la mise en scène:
Jules Audry

Avec:

Léonide
princesse de Sparte
sous le nom de **Phocion** :
Nicolas Maury

Corine
suivante de Léonide
sous le nom de **Hermidas** :
Yann Lheureux

Hermocrate
philosophe :
François Clavier

Léontine
sœur d'Hermocrate :
Airy Routier

Agis
fils de Cléomène :
Pierre Moure

Dimas
jardinier d'Hermocrate :
Laurent Caron

Arlequin
valet d'Hermocrate :
Julien Alembik

Durée:
environ 2h
Age conseillé:
dès 14 ans
Genre:
comédie dramatique

Création du spectacle du 30 septembre au 20 octobre 2013 au TGP-CDN de Saint-Denis

Représentations au Théâtre Vidy-Lausanne du 5 au 17 novembre 2013

Production déléguée:
Théâtre Vidy-Lausanne

Coproduction:
Théâtre de Liège
TGP - CDN de Saint-Denis
Fingerprint Asbl – Compagnie Galin Stoev

Avec le soutien de:
Le CAPT - Fédération Wallonie - Bruxelles

I. L'intrigue

La princesse Léonide, fille des souverains usurpateurs de Sparte, tombe sous le charme d'Agis, le fils des anciens rois, qu'elle a aperçu un jour dans une forêt, et avec qui elle voudrait partager le trône. Or Agis vit caché dans la demeure que le vieux philosophe Hermocrate partage avec sa soeur Léontine – une femme célibataire et résignée. Pour se faire aimer du jeune Agis aux yeux duquel elle représente l'ennemi juré, Léonide imagine tout un stratagème qui lui permettra de se rapprocher peu à peu du cœur du jeune homme. Elle s'introduit avec sa servante Corine, toutes deux sous un habit masculin, dans la demeure du vieux philosophe. Léonide se présente comme Phocion alors que Corine porte le nom de Hermidas. Dans un premier temps, Phocion dit à Léontine qu'il a été tellement charmé d'elle en la voyant se promener dans le bois, qu'il a fait son portrait. Lorsqu'il lui montre ce portrait, elle n'en croit d'abord rien. Ensuite elle est étonnée, flattée, puis finalement charmée, au point d'en perdre la raison. La conquête du frère philosophe est plus difficile : la princesse lui confie qu'elle s'est déguisée en homme pour s'approcher de lui, parce qu'il ne l'aurait pas reçue sous les habits de son sexe, qu'elle l'a aimé sur sa réputation d'abord, et ensuite sur sa vue. Au moment où il se trouble, son valet Arlequin apporte un portrait du philosophe qu'il a découvert en fouillant chez Phocion. Le philosophe n'y tient plus et consent à poser pour quelques retouches à faire. Le triomphe de l'amour réside dans la réussite complète des plans de la princesse : Léontine et Hermocrate ont beau résister avec héroïsme jusqu'à la fin, tous deux finissent peu à peu par se laisser envahir par l'amour. Léontine consentira à se laisser enlever pour se marier à la ville voisine, tandis qu'Hermocrate acceptera pour le même motif de quitter son ermitage. Mais cette double séduction de la sœur et du frère n'est bien entendu que prétexte pour approcher le jeune Agis, avec qui Phocion cherche d'abord à se lier d'amitié. Agis est sensible à cette neuve amitié, lui qui a grandi seul dans la propriété du philosophe. La princesse passe alors à l'étape suivante de son plan : elle dévoile sa féminité au jeune Agis, mais en continuant à lui cacher sa véritable identité, se donnant le nom d'Aspasie. Ce n'est qu'avec un ultime délai qu'elle se dévoile enfin, espérant que toute sa machination soit comprise par Agis comme autant de preuves de l'amour qu'elle lui porte.

II. L'intrigue vue par le metteur en scène

Que signifie la mascarade où nous sommes ? (Hermidas, acte I, scène 1)

A mon avis, ce texte de Marivaux se structure de manière quasi-mathématique, en suivant les règles de l'architecture classique. D'une part, l'intrigue se déroule dans un jardin à la française, où les lignes de déplacements stratégiques des différents personnages sont aussi symétriques que les allées du jardin. D'autre part, le plan manigancé par la jeune princesse est tout aussi cohérent que minutieusement préparé : elle doit vaincre la résistance de ses deux ennemis politiques et idéologiques, et en même temps, par la ruse et le travestissement, elle doit gagner le cœur d'Agis. Or le texte de Marivaux s'emploie précisément à montrer comment un élément irrationnel surgit forcément au cœur de ce dispositif apparemment sans faille. Bien plus, il montre comment l'irrationnel habite toujours la rationalité, dans la mesure où c'est par là seulement qu'elle peut trouver son sens : il s'agit du sentiment amoureux, avec sa nature anarchique et dangereuse. En effet, tout ce qu'on voit dans la progression de l'intrigue, c'est comment cet élément irrationnel déclenche un processus organique de modification de la structure rationnelle. C'est ce même processus qui transforme le jardin à la française en un parc anglais ! Et c'est aussi ce même processus qui peut transformer la pensée cartésienne – le triomphe de la raison au siècle dit des Lumières – en un délire romantique. Par là, on comprend aussi que l'intrigue de Marivaux, et sa structure formelle, ne sont que faussement prévisibles. Bien sûr, l'histoire se termine par un véritable happy end que chacun attendait. Cependant, derrière cette forme apparemment limpide, reste la vive et souvent douloureuse expérience de la rencontre, qui échappe à toute classification formelle. Dans la nature mystérieuse de cette expérience, se cache un secret et un vertige. En ce sens, le schéma bien structuré et explicable de l'intrigue s'accompagne d'un fleuve parallèle d'événements émotionnels, dont la nature est ambivalente, et de ce fait, profondément inquiétante.

Dans sa quête pour le cœur d'Agis, la princesse parvient à embarquer tous les personnages – femmes et hommes. Mais pour avancer, elle se voit contrainte de mettre en jeu sa propre identité : plus le sentiment amoureux grandit chez ceux qu'elle rencontre, plus son identité s'érode, et acquiert des traits quasi-schizophréniques. Son trouble d'identité est le prix à payer

pour aller jusqu'au bout de sa quête amoureuse : est-elle une princesse, un jeune étudiant itinérant passionné de philosophie, ou bien une certaine Aspasia ? Est-elle la maîtresse souveraine de cette conspiration, ou bien est-elle elle-même prise comme victime de cette immense machination ? Est-elle honnête, ou bien cultive-t-elle délibérément le mensonge ? Est-elle une femme ou un homme, alors même que femme, elle prétend être un homme pour ensuite mieux dévoiler sa féminité ?

III. A propos du spectacle

Dans cette histoire, la jeune princesse Léonide se transforme en Phocion – la fille se transforme en garçon –, la scène se transforme en parc, et l'espace du complot se transforme en une jungle de sensations. Tout dans cette histoire se concentre autour de la notion de transformation, et montre comment une chose peut devenir son contraire tout en paraissant continuer à suivre un processus logique et naturel. En un sens, le texte montre comment les limites instituées par la raison – la politique du monde ou des sentiments, garante de l'ordre des choses – deviennent mobiles, fluides et incertaines. Pour ma part, je propose d'explorer une **situation de jeu théâtral dans laquelle on se retrouve non seulement avec l'identité de quelqu'un d'autre, mais aussi dans le corps de quelqu'un d'autre**. Je propose donc un parti pris issu du théâtre élisabéthain, en choisissant une distribution uniquement masculine. On sait que la pièce commence avec un travestissement. Dès lors, dans notre cas, le changement de costume provoque une transformation totale. Autrement dit, le travestissement ne reste pas sans conséquence : il laisse ses empreintes sur le corps, et par là même, sur l'identité de la personne travestie. Cela crée une situation paradoxale de jeu immédiate. La proposition d'avoir une distribution de même sexe suggère à mon sens un code et un niveau de convention de jeu qui situe immédiatement l'enjeu dramatique en dehors de tout réalisme. Cela propose un dispositif qui, au lieu d'être illustratif, agit directement sur l'imaginaire. Selon un même ordre d'idées, j' imagine commencer la pièce dans un espace vide qui sera graduellement habité par des images et des sensations.

La première scène, comme la plupart du temps chez Marivaux, est une sorte de manuel qui explique le déroulement de la soirée, ainsi que la problématique qui y sera explorée. Nous avons donc dès le départ tous les indices et éléments proposés qui constituent l'intrigue. Ensuite s'enchaînent une série de situations qui chacune suit le plan annoncé par la princesse dans la première scène. Cependant, les choses ne se passent pas tout à fait comme prévu, et c'est là, bien entendu, que réside tout l'intérêt et la profondeur du texte. Mais il convient de situer précisément le lieu que Marivaux assigne à ces imprévus. On sait que l'intrigue elle-même, dans son déroulement rationnel, ne s'écarte que fort peu de la structure initialement établie – n'oublions pas que nous sommes à l'époque des Lumières, et le monde doit au moins avoir l'air logique, cohérent, et gérable. En fait, toutes les surprises, tous les gouffres, toutes les trahisons, toutes les blessures et les cicatrices, toute la douleur et la joie, la peur des émotions, tout cela ne transparaît pas au niveau de l'intrigue rationnellement construite, mais se déploie plutôt dans le champ de l'intime. Marivaux nous propose de trouver un accès à l'espace émotionnel de ses personnages, pour nous montrer et nous faire sentir qu'en cet espace ne règne aucune règle préalablement fixée. Là-bas, on peut seulement deviner, anticiper – jouer avec l'inconnu, avec l'inconnaissable, avec tout ce qui n'obéit pas aux classifications et aux formules. Plus la structure de la pièce est schématique, plus cela ouvre un champ vaste pour étudier la nature des sentiments. Et cette nature elle-même est un moteur inépuisable du jeu théâtral. Les rails symétriques de l'action se remplissent de processus émotionnels extrêmement complexes : et c'est cela qui constitue la matière que je souhaite explorer avec les comédiens. Le trouble émotionnel des personnages s'entremêle avec le trouble physique des interprètes. Cela pourrait être une source d'humour, et rajouter une clarté par rapport à l'objet de notre recherche – l'identité et la fluence inquiétante de ses limites.

Il convient également de souligner la structure de regard impliqué par ce dispositif.

La distribution exclusivement masculine force en effet aussi bien le comédien que le spectateur à réfléchir de manière singulière la distance, rendue d'autant plus sensible, entre la perception qu'il peut avoir de lui-même et la perception qu'autrui a de lui : c'est lorsque le corps du comédien et du personnage coïncident que le comédien doit jouer le simulacre d'un travestissement ; de même, lorsque le personnage féminin de Léonide se travestit pour les besoins de sa cause, c'est son apparence masculine qui trouble sa propre identité, alors même que c'est le corps masculin de l'acteur qui intrigue et trouble le spectateur. Autrement dit, ce dispositif multiplie les points de vue possibles, en ce qu'il crée des écarts entre ce qui est montré et ce qui est vu, entre ce que le personnage ou le comédien voit de lui-même, et ce que les autres personnages ou les spectateurs en perçoivent. Cela implique une distanciation spontanée, à savoir un regard particulier et accru des modes de comportements censés caractériser l'un ou l'autre genre : qu'est-ce qu'être un homme ou une femme, et quel est l'écart entre cette réalité telle qu'on peut la vivre, et ce qu'on peut en figurer ou en imaginer ?

Finalement, le travestissement – figure centrale du texte – consiste en un objet artificiel et presque monstrueux que la princesse crée d'elle-même sans tout à fait comprendre ce qu'elle fait. Car cet objet agit comme un aimant, qui attire et concentre les sentiments véritables de tous les personnages – la princesse y compris. Autrement dit, par un artifice, elle provoque une vérité profonde chez chacun, une vérité qui leur était cachée jusque-là : le sentiment amoureux, en tant qu'il déborde toute politique, c'est-à-dire tout ordre institué des choses et du monde. Marivaux insiste sur le fait que pour toucher à la vérité, il faut passer par le mensonge, ou tout au moins, par l'apparence. La vérité de l'apparence : telle est aussi, finalement, ce qui constitue l'essence du théâtre, et qui est toujours abordée, comme en pointillé, dans la plupart des textes de Marivaux.

Galin Stoev

Complément de Galin Stoev

Marivaux Avant de lire Marivaux en français, je ne comprenais pas vraiment l'intérêt de cet auteur. Plus tard, j'ai eu l'occasion de travailler sur «Le jeu de l'amour et du hasard», et j'ai commencé à le découvrir dans sa langue d'origine : j'ai alors été impressionné par tout ce qui, de ce texte, reste proprement intraduisible, et ne passe donc pas dans les traductions. J'ai compris qu'en un sens, le langage est chez Marivaux un personnage à part entière. En tout cas, c'est cette richesse de la langue qui m'a permis d'entrer dans Marivaux comme dans un labyrinthe fait de miroirs, avec l'impression que si j'arrivais à le traverser pour me retrouver « de l'autre côté du miroir », il serait possible de vivre ce qu'Alice a vécu en suivant le lapin blanc. Par ailleurs, il y a aussi chez Marivaux un principe fondateur tout à fait paradoxal : il donne à ses personnages la capacité de dire simultanément deux choses qui s'excluent l'une l'autre. Marivaux est vraiment un auteur très particulier : j'ai l'impression qu'il s'occupe davantage de la mécanique des rapports humains plutôt que de l'intrigue. C'est un « horloger psychanalytique », si l'on peut dire. J'ajouterais que dans la mesure où le français n'est pas ma langue maternelle, je suis obligé de me concentrer de manière toute particulière sur sa langue : cela me rend attentif aux mécanismes émotionnels qui engendrent cette manière exacte de parler, et pas une autre.

Le triomphe de l'amour L'intrigue de la pièce est tellement simple et schématique qu'il ne vaut même pas la peine d'en parler. Je rappelle seulement qu'il s'agit au départ de quelqu'un (Léonide, princesse de Sparte) qui tombe amoureux de son plus grand ennemi supposé (Agis, le prince héritier des anciens souverains déchus), et que cela conduit à une stratégie de ruse, de mensonge et de travestissement. Mais ce qui m'intéresse là-dedans, c'est l'espace mental et émotionnel que cette situation implique. Comme souvent chez Marivaux, le sentiment amoureux se compose de désir et de tabou, qui sont de nature aussi bien politique qu'émotionnelle. La peur que l'amour éprouvé soit rejeté donne naissance à une faiblesse et une dépendance par rapport à l'objet du désir. C'est cette faiblesse qui engendre à son tour un plan politique audacieux : restituer l'héritier légitime sans pour autant que la princesse perde sa couronne. Ainsi, la faiblesse se transforme en tactique, voire en politique offensive. Ce qui est intéressant ici, c'est que derrière les pas stratégiques parfaitement élaborés par la princesse, transparait une énorme dose d'incertitude, comme si toute l'entreprise était fondée sur des sables mouvants. Il ne peut en être autrement, car la princesse dépend de quelque chose qu'elle ne peut contrôler : le désir de l'autre. Elle a besoin d'être pardonnée pour les fautes jadis commises par sa famille contre l'héritier légitime du trône, mais elle a aussi besoin d'être aimée. Ainsi, s'entremêlent ses raisons émotionnelles personnelles et sa position politique. On peut même dire que sa quête de l'amour et du pardon devient sa tentative de se pardonner elle-même, de se permettre d'aimer et d'être aimée. Par une force ironique, ce mouvement se transforme en croisade impitoyable et envahissante. Par ailleurs, lorsqu'elle envahit ces territoires émotionnels avec ses mensonges et ses jeux d'identité, elle commence à décomposer sa propre identité, à se perdre peu à peu dans son propre labyrinthe schizophrène. Elle souffre autant qu'elle triomphe ! Conquérant les cœurs de ses adversaires, elle se sacrifie en même temps à la situation : curieuse victoire à la Pyrrhus ! Derrière ce triomphe, on ressent beaucoup d'amour non partagé, et énormément de vide. Au bout du compte, la stratégie du mensonge arrive à construire de nouvelles structures dans le monde visible (la couronne est restituée, et la justice rétablie) en détruisant le monde invisible de la confiance et des passions. A la fin, il est aussi difficile de calculer les profits que les pertes et dégâts. J'ai l'impression que derrière tout cela, Marivaux témoigne d'un profond désir d'immédiateté et de simplicité. Une telle simplicité qui, dans une société fortement codée, est tabou ou impossible.

L'identité mise à l'épreuve Aujourd'hui, si on se déguise, ce n'est pas pour se cacher, mais plutôt pour exposer quelque chose. Notre contexte historique et culturel est marqué par un exhibitionnisme presque irrationnel. Paradoxalement, cela ne fait que renforcer le sentiment inconfortable de vide qui nous entoure, ce qu'on n'arrive à négocier qu'en le présentant comme l'une des valeurs fondamentales de notre culture. Bref, le déguisement est plutôt une manière de rendre le néant supportable. Chez Marivaux, par contre, le déguisement révèle l'imagination au lieu de l'annuler. Tout se passe chez lui comme si une identité étrangère nous rendait audacieux envers les autres et envers

nous-même : cela nous donne du courage, puisque ça nous met à l'abri du jugement direct. Derrière un masque, on devient plus libre et, paradoxalement, plus vrai. Mais cette identité étrangère ne fait sens que quand elle est limitée dans le temps. La question qui se pose ici est donc : qu'est-ce qui reste après la fin du carnaval ? Dans ce contexte, un changement de costume ne m'intéresse pas particulièrement. Ce qui m'attire, c'est un changement d'identité tellement radical qu'il est impossible de revenir en arrière. Ou plus précisément, ce qui me passionne, c'est de comprendre le désir à cause duquel on peut aller loin au point de se retrouver dans le corps de quelqu'un d'autre, et de transgresser par là les conventions établies. Ce qui compte, ce n'est pas le choix des corps, mais la radicalité du geste, sa nature catégorique. Ce geste perce le cadre de la conscience collective et, ainsi, lui donne la chance de s'élargir. Généralement – au temps de Marivaux comme de nos jours –, on considère l'identité comme quelque chose de fixé dans le temps et dans l'espace, comme ce qui est stable et ne change pas. Or chez Marivaux, l'identité est souvent liée au masque, lorsque le masque devient l'identité elle-même. Dans ce processus, l'identité en soi se transforme en quelque chose d'inconstant, de fluide et de dynamique. Je pense que comprendre l'identité de la sorte a un effet libérateur, surtout à notre époque où on a tendance à s'accrocher aveuglément à certains principes figés.

Le travestissement

Une chose m'a toujours frappé dans les mises en scène des pièces classiques où un personnage féminin se travestit en garçon, c'est que l'effet n'est presque jamais convainquant. Les solutions sont différentes selon les époques. Le théâtre Elisabéthain propose une solution assez catégorique, mais qui est issue des conventions théâtrales de l'époque. Au temps de Marivaux, le travestissement était fort apprécié par le public parisien, et était devenu presque obligatoire – un peu comme la vidéo dans un spectacle contemporain... Cela étant, le public de Marivaux était peu concerné par la crédibilité du travestissement : il se préoccupait essentiellement de l'intrigue ! Or cette convention ne tient plus après le théâtre réaliste de Stanislavski. Dans ce nouveau contexte, la question de savoir pourquoi une fille habillée en garçon ne se fait pas reconnaître par le reste des personnages a dû mal à trouver une réponse adéquate – et l'affirmation : « parce que c'est écrit comme ça » passe tout simplement à côté du problème. Aujourd'hui, la question reste ouverte, et chacun essaie de la résoudre selon ses buts et son imagination. Pour ma part, je suis parti de la constatation que dans « Le triomphe de l'amour », il y a une restriction principale qui déclenche l'intrigue : dans le jardin du philosophe où toute l'histoire se déroule, la présence des femmes est interdite. Il y a certes une exception : Léontine, la sœur du philosophe, mais c'est depuis longtemps qu'elle s'est interdit d'être femme. Si on prend cette restriction littéralement, comme le fait du reste la princesse, on peut imaginer jouer cette pièce en se servant de cette interdiction comme d'un appui de jeu : c'est pour cela que j'ai choisi une distribution exclusivement masculine. Cela nous éloigne de tout réalisme, qui dans le cas de cette pièce, n'est pas indispensable. Et cela résout en outre le problème d'aveuglement des autres personnages : par là, on s'éloigne de la psychologie pour s'approcher de la notion d'expérience ou d'expérimentation, qui est l'une des préoccupations majeures du siècle des Lumières. J'aime l'idée d'avoir sur le plateau un garçon qui joue une fille, laquelle joue un garçon qui joue lui-même une fille ... Chez Marivaux, l'homme qui ment n'est autre que l'homo ludens : c'est le personnage qui tisse la réalité à travers le jeu, c'est celui qui se lance dans ses propres stratagèmes sans savoir qu'il sera peut-être le premier à s'y égarer. J'aime l'idée de construire quelque chose qui ressemble à une expérience (scientifique) en temps réel. En tant qu'expérience, on en connaît certes a priori les étapes et le protocole. Mais un protocole reste toujours en lui-même abstrait, et c'est pour cela qu'il n'a aucun sens en dehors de l'expérience effective qu'il appelle. De la même manière, les textes de Marivaux me semblent constituer des schémas ou des « partitions » pour des expériences émotionnelles : la structure événementielle est dense et précise, mais le texte reste étrangement muet quant à l'impact émotionnel ou éthique des événements, qu'il implique pourtant inévitablement. En ce qui concerne les comédiens, ils ne doivent pas se poser la question de savoir s'ils jouent une femme ou un homme – ou encore une femme qui joue un homme, etc. Ils doivent plutôt se concentrer sur les transformations émotionnelles produites par les mouvements stratégiques qui s'adressent tour à tour à leur composante masculine ou féminine. Après tout, Marivaux

Le triomphe de l'amour
de Marivaux
mise en scène Galin Stoev

se révèle comme un grand moraliste, comme un homme marqué par l'éthique : non parce qu'il condamnerait quelque chose ou parce qu'il affirmerait certaines valeurs, mais parce qu'il dévoile les mécanismes selon lesquels une chose peut se transformer en son contraire. Marivaux ne raconte pas une histoire, mais il nous rend témoin de processus de transformation quasi organiques, et en temps réel : processus dans lesquels on voit des personnes qui ont détesté l'amour toute leur vie, et qui finissent par s'y abandonner. Par là, ils sont paradoxalement révélés à eux-mêmes, mais aussi précipités vers leur propre destruction. C'est ce processus que le spectateur est invité à suivre.

Galina Stoev - Septembre 2013

**Le triomphe de l'amour
de Marivaux
mise en scène Galin Stoev**

Galin Stoev
mise en scène
et scénographie

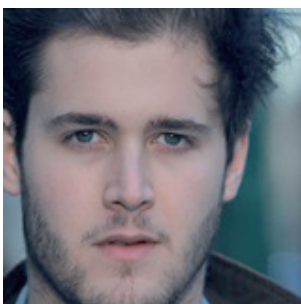


© Marie-Françoise Plissart

Né en Bulgarie en 1969 où il entame sa carrière de metteur en scène, il réside aujourd'hui entre Bruxelles, Paris et Sofia. Diplômé de l'Académie nationale des arts du théâtre et du cinéma (Sofia), il travaille dès 1991 comme metteur en scène et comédien à Sofia, créant nombre de spectacles, notamment au Théâtre national. Il commence par mettre en scène des auteurs classiques (Corneille, Strindberg, Shakespeare, Eschyle, Büchner, Brecht, Musset...), pour s'ouvrir peu à peu au répertoire contemporain (Mishima, Harold Pinter, Tom Stoppard, Philip Ridley...). Ses débuts remarquables le mènent en divers lieux d'Europe et du monde (Londres, Leeds, Bochum, Stuttgart, Moscou, Buenos Aires...) où il signe plusieurs mises en scène. Il enseigne par ailleurs au Saint Martin's College of Art and Design de Londres, à l'Arden School de Manchester ainsi qu'aux conservatoires nationaux de Ljubljana et de Sofia.

Au centre de ses expériences déterminantes figurent sa rencontre et son amitié avec Ivan Viripaev. En 2002, il met en scène la première pièce de l'auteur russe, «Les rêves», présentée au Festival international de Varna. Vient ensuite la version bulgare d'«Oxygène». Invité à Bruxelles en 2002, à l'occasion du Festival Europalia Bulgarie, il fait la rencontre de comédiens francophones, avec qui il monte plusieurs projets, notamment la version francophone d'«Oxygène», qui tournera pendant cinq ans en Europe et en Amérique. En 2005, il crée sa propre compagnie, FINGERPRINT, avec laquelle il crée «Genèse n°2», présentée au 61^e Festival d'Avignon, ainsi qu'à Rome, Bruxelles, Paris et Ottawa. Il collabore plusieurs fois avec le compositeur Oscar Strasnoy, notamment pour la création mondiale de son opéra «Geschichte» présenté au Theaterhaus de Stuttgart ainsi qu'au Teatro Colon à Buenos Aires. En 2007, à la Comédie-Française, il met en scène «La Festa», création française de la pièce de Spiro Scimone. En 2008, il poursuit sa collaboration avec les Comédiens-Français et crée «Douce vengeance et autres sketches» d'Hanokh Levin, ainsi que «L'illusion comique» de Pierre Corneille. Il retourne régulièrement en Bulgarie où il collabore avec la jeune auteure Yana Borissova, dont il a mis en scène «Petite pièce pour une chambre d'enfant» (Editions Théâtrales) et «Rose is a rose» (Prix 2009 du meilleur spectacle, du meilleur texte et de la meilleure mise en scène en Bulgarie). En 2010, il crée «La vie est un songe» de Calderón de la Barca au Théâtre de la Place de Liège dans le cadre du programme européen Prospero, spectacle également présenté au Emilia Romagna Teatro de Modène, au Théâtre national de Bretagne, à la Comédie de Genève et au Festival International de Théâtre à Varna. En 2011, il monte «Danse Delhi» (création française de la dernière pièce d'Ivan Viripaev) au Théâtre national de la Colline.

Jules Audry
Assistant
à la mise en scène



© DR

Il intègre, en 2011, l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Paris, sous la direction de Jean Claude Cotillard. Il joue au Théâtre des Variétés, sur la scène Nationale d'Orléans avec le spectacle «Adieu les Enfants». Dans le cadre d'un cours avec Sophie Loucachevsky, il étudie les manuscrits contemporains de la maison Antoine Vitez, et travaille avec Lancelot Hamelin sur son prochain texte.

Réalisateur de courts formats et clip musicaux, il est cadreur et monteur pour la société de production parisienne HK Corp.

Il a joué cette année avec Serge Tranvouez, Koffi Kwahulé et Omar Porras. En parallèle, il assiste Sophie Loucachevsky sur un projet, «Mauvaise», au Théâtre de la Colline. Fondateur de la compagnie Future Noir, il dirigera la création d'une réécriture d'«Hamlet», «Looking for Hamlet», début octobre. La première représentation étant prévue à Tallinn, en Estonie, le samedi 22 novembre.

Déline Brouard
scénographie

Scénographe et costumière. Après une formation de comédienne (auprès de Françoise Kanel), et des études d'art plastiques (diplôme de Créateur en communication et environnement publicitaire - Paris 1992), Déline Brouard a été assistante auprès des peintres scénographes Lucio Fanti, Roberto Platé, Titina Maselli, Jacques Gabel, Nicki Rieti, du plasticien Claude Lévêque sur de nombreux spectacles de théâtre et d'opéra (Théâtre du rond-point des Champs-Élysées, Théâtre de Gennevilliers, Théâtre de la Madeleine, Théâtre Antoine, Mc 93 Bobigny, Quartz de Brest, Chorégie d'Orange, Opéra de Gand, de Lyon, de Marseille, Théâtre de la Scala, Théâtre Marrinsky, Opéra de Zagreb, Opéra Bastille).

Depuis 1991 elle signe ses propres créations, comme scénographe et costumière, pour de nombreux spectacles, mise en scène par différents metteurs en scène dont Olivier Coulon Jablonka (depuis 2006), Guillaume Clayssen (depuis 2007), Régis Hébert (2010), Clément Hervieux Lévêque (2012), assiste à la scénographie Galin Stoev (2011), Guy-Pierre Couleau (2013). Au Conservatoire National d'art dramatique, elle travaille pour Mario Gonzales, Daniel Mesguich, Joël Jouanneau, Gérard Desarthe, Michel Fau.

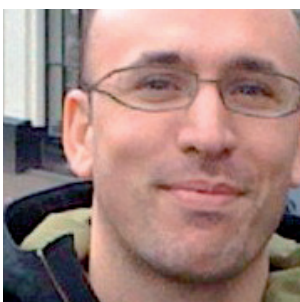
Bjanka Adžić Ursulov
costumes



© DR

Bjanka Adžić Ursulov vit en Slovénie. Elle est diplômée de l'Académie des Beaux-Arts à l'Université de Belgrade. Durant sa carrière de 35 ans, elle a travaillé dans tous les grands théâtres dans l'ex-Yougoslavie, ainsi qu'en Autriche, en Italie, au Royaume-Uni, en Allemagne, aux États-Unis, en France. Elle a conçu les costumes pour plus de 160 productions aussi bien que l'ensemble des collections pour plus de 40 pièces. Parmi ses productions, les plus mémorables figurent : «La tempête» de Shakespeare (avec Vanessa Redgrave) au Globe Theatre à Londres; le concert du nouvel an du Ballet de Vienne et de l'orchestre philharmonique de Vienne (2001); la chorégraphie du «Petit psaume du matin» de Josef Nadj (avec Dominique Mercy pour la Biennale de Venise en 2001); l'opéra de Nigel Osborne «Différence dans la démolition» (Opera Circus et Scottish Ballet); «Medea» (avec Anette Bening à UCLA de Los Angeles); «Fidelio» au Theater an der Wien, chorégraphie de Jochen Ulrich; «Soul Mirror» de Patrick Delcroix à HNK Rijeka en Croatie. Elle a obtenu de nombreux prix parmi lesquels le prix national slovène Presernova sklada pour avoir contribué à la culture slovène, le prix du film de Vesna pour ses costumes de «Une autre histoire»; L'Aphrodite d'or pour ses costumes de «Transition» au festival du cinéma de Chypre. Elle a collaboré deux fois avec Galin Stoev pour «Antigone in Technoland» (Berliner Festspiele et le Macedonian national Theatre) et «Jeux du massacre» par Yonesco au Ljubljana City Theatre. Elle enseigne la conception de costume à

Sacha Carlson
musique originale



© DR

Né en 1974, Sacha Carlson est philosophe (Université de Louvain) et musicien (Conservatoire Royal de Bruxelles). Il étudie la composition avec Dominique Bodson et se spécialise dans le théâtre musical. Sur cette lancée, il participe activement au projet de recherche expérimental «son-corps-voix» de l'Académie de musique de Louvain-la-Neuve en Belgique, où il enseigne également l'improvisation musicale. Jusqu'en 2007, il coordonne un programme d'humanités artistiques transdisciplinaires (musique-danse-théâtre). Actuellement, il se consacre conjointement à la recherche en philosophie, à la composition et à l'enseignement. Il collabore régulièrement avec le metteur en scène Galin Stoev, pour qui il a notamment écrit la musique de «Genèse n°2» d'Ivan Viripaev présentée en 2007 au 61^{ème} Festival d'Avignon, de «L'illusion comique» de Pierre Corneille présentée en 2008 à la Comédie-Française, et de «Danse Delhi» d'Ivan Viripaev présentée en 2011 au Théâtre national de la Colline.

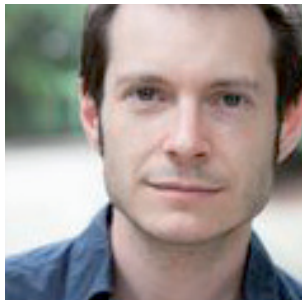
Julien Alembik
comédien



© DR

Julien Alembik est né à Strasbourg en 1982. Alors qu'il est encore étudiant en médecine, il commence le théâtre en autodidacte dans la troupe de la Dinoponéra à Strasbourg avec laquelle il participe à différents spectacles mis en scène par Mathias Moritz. En 2007, il suit l'enseignement de Delphine Eliet à l'école du jeu à Paris pendant un an. En 2009, il intègre la Haute école de théâtre de Suisse romande où il travaille avec différents intervenants comme Jean-Yves Ruf, Jean-Louis Hourdin, Yves Hanchar, Nadia Vonderheyden... Dans cette école il rencontre Karim Belkacem et joue dans son projet d'étudiant «Le bouc» qui est programmé à Lausanne au Théâtre des Terreaux en septembre 2011. Il finit sa formation à la Haute école de Théâtre de Suisse romande avec le spectacle de sortie d'école «Entre» mis en scène par Oskar Gómez Mata et tourné en Suisse, à Paris et au festival Villeneuve en juin et juillet 2012. Diplômé en novembre 2012, il a participé en septembre 2012 au projet «Science et spiritualité» sous la direction de Claire Deutsch et au spectacle pour enfant «Moby Dick» en décembre au Petit théâtre à Lausanne. Il participe également sporadiquement à «L'enjeu», un spectacle improvisé en direct une fois par mois au 104 à Paris, sous la direction de Delphine Eliet.

Yann Lheureux
comédien



© DR

Yann Lheureux a commencé par une formation musicale, notamment au violon, avant de suivre des études théâtrales. Il sort de l'ENSATT en 2004, et a joué depuis dans des mises en scène d'Anne-Laure Liégeois, Adel Hakim, Elisabeth Chailloux, Marie-Hélène Garnier, Raúl Osorio, Cyril Cotinaut... Depuis 2006, il travaille avec Anne Monfort, metteuse en scène associée au Théâtre du Granit de Belfort, avec laquelle il a joué «Sous la glace», «Next Door», «Si c'était à refaire», «Ranger (Sa vieille maîtresse)». A la fin de sa formation, il a aussi participé aux travaux de la compagnie Les 7 Sœurs, avec entre autres David Mambouch : «L'oracle», «Harold Pinter», «Noires pensées mains fermes», et «La grande cause», et une série de courts-métrages. Il joue dans les spectacles de Catherine Hargreaves : «La ballade du vieux marin» et «Cargo». Il met aussi en scène et/ou conçoit ses propres pièces : «L'un de nous ne peut être faux», «Le refuge», «En sucre de pastèque». Enfin, il est également comédien dans le spectacle de Cyril Cotinaut : «Oreste».

Laurent Caron
comédien

Laurent Caron naît en 1978. Il entre en 1997 au Conservatoire national d'Amiens, puis trois ans plus tard au Conservatoire national de Liège. Il enchaîne alors les rôles, «Anathème», une création du Groupov pour le Festival d'Avignon, mis en scène par Jacques Delcuvellerie. En 2006 il interprète «Norway. Today» de Bauersima mis en scène par Hauke Lanz, «Vole qui peut» mis en scène par Mathias Simons et «Requiem pour une cascadeuse» de Manuel Perreira. En 2007 c'est «A la mémoire d'Anna Polikovskaia» de Lars Norén, mis en scène par l'auteur, et «Genova 01» de Faust Paravidino mise en scène par Patrick Bebi. En 2009 il joue «Negerin» de Franz Xaver Kroetz mise en scène par l'auteur, en 2010 «Le baladin du monde occidental» de Synge, et «Un uomo di meno» mis en scène par Jacques Delcuvellerie. Il obtient en parallèle plusieurs rôles au cinéma. Plus récemment il a interprété «Lecture à la surface» de Wroblewski mis en scène par Olivier Boudon, «Enfant mouche» de Jean Lambert, «Cible mouvante» de Marius van Mayenburg mis en espace d'Olivier Boudon, «Qu'est ce que l'argent?» d'après Joseph Beuys mis en scène par François Beukelaers et dernièrement «Moi, Oreste, ayant érogé ma mère» d'après Euripide, mis en scène par Monté.

François Clavier
comédien



© DR

François Clavier étudie le théâtre au Conservatoire nationale de Paris, au Cours Florent et à l'Ecole Robert Hossein.

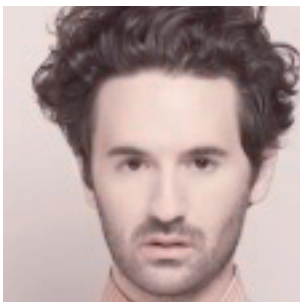
Il joue dans de nombreuses pièces telles que «Sainte Jeanne des abattoirs» de Brecht, «Roméo et Juliette» de Shakespeare, «Lorenzaccio» de Musset, «Oncle Vania» de Tchekhov, «Berg et Beck» de Robert Bober, «L'émission de télévision» de Vinaver, ou encore «Quand nous nous réveillons d'entre les morts» d'Ibsen.

En 2006, il joue dans «L'illusion comique» de Corneille, «Dons Mécènes et adorateurs» d'Ostrovski et en 2008 dans «Terre Océane» de Danis.

En 2009, il interprète «Une voix sous la cendre» de Gradowski.

En 2010 alors qu'il est aussi professeur au Conservatoire du XIII^{ème} arrondissement de Paris et traducteur des pièces d'Oleg Chichkine, il joue «Les vagues» de Woolf et «Home» de Storey. Parallèlement à ses activités d'acteurs, il poursuit une carrière de formateur en art dramatique à l'Ecole du Passage de Niels Arestrup à Paris III Sorbonne nouvelle et à l'école du C.D.N de Saint Etienne. Ces dernières années c'est à l'Opéra qu'il a collaboré notamment avec Christian Gangneron. Il a également travaillé pour la télévision avec Bruno Gantillon et Pierre Boutron, au cinéma avec Lelouch, Deville,... et à la radio.

Nicolas Maury
comédien



© Nhu Xuan Hua

Il suit des études au Conservatoire national de région de Bordeaux avant d'intégrer le Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris en 2001. Il joue à de nombreuses reprises sous la direction de Robert Cantarella («La maison des morts», «Ça va» de Minyana, «Hippolyte» de Garnier, «La jalousie du barbouillé» de Molière, «Une belle journée» de Renaude), de Florence Giorgetti («Dormez je le veux» de Feydeau, «Voilà» et «Les rêves de Margaret» de Philippe Minyana), Philippe Minyana («On ne saurait penser à tout» de Musset, «Suite de» mis en scène par l'auteur). Il joue aussi avec Frédéric Fisbach dans «Les feuillets d'Hyptnos» de René Char, dans le cadre du festival d'Avignon en 2007.

Puis avec l'auteure Noëlle Renaude ils créent un binôme Auteur/Acteur pour plusieurs projets (dont «L'enquête» un solo de 9 heures).

Il joue avec la chanteuse Camille dans «La dame de la mer» d'Ibsen mis en scène par Claude Baqué et dans «Je peux/oui» d'Yves-Noël Genot.

Avec Guillaume Vincent, il joue Lagarce, «Histoire d'amour» et «Nous, les héros» en 2010 «L'éveil du printemps» de Wedekind et «La nuit tombe...» créé pour le Festival d'Avignon en 2012.

Au cinéma, il a été dirigé par Patrice Chéreau, Thierry Binisti, Philippe Garrel, Antonio Hébrard, Emmanuelle Bercot, Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, Olivier Assayas, Noémie Lvovsky, Mikael Buch, Mehdi Ben Attia, Eva Ionesco, Valeria Bruni-Tedeschi, Vincent Mariette, Manuel Schapira, Yann Gonzalez.

En 2011, il écrit et réalise un premier film, «Virginie ou la capitale» (54 minutes).

Pierre Moure
comédien



© DR

Pierre Moure a été formé à la classe libre du cours Florent et au Conservatoire national d'art dramatique de Paris. A sa sortie il joue sous la direction de Jacques Osinski dans «Le conte d'hiver» de Shakespeare puis dans «Le grenier» de Yoshi Sakate, il rencontre Lukas Hemleb avec lequel il travaille sur «Harper Regan» de Simon Stephen ainsi que «Z je me crois en enfer donc j'y suis», une libre adaptation autour d'Arthur Rimbaud. Il est Britannicus pour Michel Fau et fait la création de «Parking», une pièce de la jeune auteur Adeline Picault, mis en scène par Assane Timbo.

Parallèlement, il tourne pour le grand écran sous la direction de Arnaud Simon, Marilynne Canto, Christian Vincent pour «Les saveurs du palais», Germinal Alvarez pour «L'autre vie» de Richard Kemp et «Où va la nuit» de Martin Provost.

Airy Routier
comédien



© Stephen Zezza

Formé au théâtre entre autres auprès de Jean-François Sivadier ou d'Anatoli Vassiliev, après la Classe libre du cours Florent, l'atelier de Blanche Salan et l'Ecole du Théâtre national de Chaillot, il a joué dans des spectacles de Emilie Anna-Maillet («Hiver» de Jon Fosse), Franck Manzoni («Hamlet» de Laforgue), Philippe Carbonneaux, Sophie Renaud, Yves Chenevoy, Nadia Vonderheyden, Sava Lolov, Nicolas Moreau, Max Denes... et dans plusieurs solos qu'il met en scène : «(1)Faust» de Goethe, «La nuit juste avant les forêts» de Koltès, spectacles créés au Théâtre Paris-Villette, ainsi que des textes de Flaubert «Mémoires d'un fou» ou de Jorge Luis Borges «L'immortel». Il collabore depuis plusieurs années comme acteur aux spectacles de Pierre-Yves Chapalain : «Le rachat» (Théâtre de l'Echangeur 2007), «La lettre» (Théâtre de la Tempête 2009) et «Absinthe» (Théâtre de la Bastille 2011).

Pour le cinéma et la télévision, il a tourné sous la direction de Marc Dugain, Etienne Chatiliez, Philippe-Emmanuel Sorlin, Jean-Pierre Mocky, Didier Le Pêcheur, Joaquim Lafosse, Serge Moati, Chantal Richard, Denys Granier-Deferre, Patrick Dewolf, Nina Companeez...

En 2009 il joue le rôle principal du premier long-métrage d'Emmanuel Parraud, «Avant-poste», et plus récemment sous la direction de Stan Neumann dans «L'œil de l'astronome», avec Denis Lavant, sorti janvier 2012.

Directeur artistique de la compagnie du Hérisson de 1996 à 2006, il a également signé plusieurs mises en scène («Idiots» d'après Dostoïevski, «Trouée dans les nuages» de Chi Li...) et animé de nombreux ateliers de jeu et d'écriture pour différents publics, ce qu'il continue de faire ponctuellement. En 2008, il écrit et réalise «Le fils de l'éléphant», autoproduction de 43 mn filmé en dv avec 33 comédiens, dont le sujet est la lecture d'une lettre au père. Il réalise fin 2012 «Entre les gouttes», court-métrage soutenu par la Région Basse-Normandie et produit par les Films de l'avalée, et travaille actuellement à l'écriture d'un premier long-métrage.

Il joue en décembre 2012 dans «Je suis seul ce soir», comédie écrite par Enrica Duchi mise en scène par Fabrice Heberard au théâtre du Guichet Montparnasse.

Début février, il finalise la réalisation d'un court-métrage tourné en 2009 : «Le Diable est un chien». Sélectionné au festival Le court NOUS tient, une projection a eu lieu le 2 mars 2013.

Le triomphe de l'amour
de Marivaux
mise en scène Galin Stoev

Tournée

Saint-Denis - TGP-CDN
du 30 septembre au 20 octobre 2013

Genève - Théâtre Forum Meyrin
du 29 au 30 octobre 2013

Théâtre Vidy-Lausanne
du 5 au 17 novembre 2013

Théâtre de Cornouaille - Quimper
du 29 au 30 novembre 2013

Le Granit, scène nationale - Belfort
du 17 au 18 décembre 2013

Disponible en tournée puis reprise au
Théâtre de Liège à l'automne 2014

Contacts

Production / Diffusion / Communication / Technique

Théâtre Vidy-Lausanne

Av. E. Jaques-Dalcroze 5
1007 Lausanne - Suisse

Téléphone :

+41 (0)21 619 45 44

Fax :

+41 (0)21 619 45 10

www.vidy.ch

Direction:

Vincent Baudriller

Production, tournée:

Caroline Barneaud
c.barneaud@vidy.ch
+41 (0)21 619 45 44

Julie Bordez
j.bordez@vidy.ch
+41 (0)21 619 45 83

Presse & communication:

Sarah Turin
s.turin@vidy.ch
+41 (0)21 619 45 21

Mathieu Devaud
m.devaud@vidy.ch
+41 (0)21 619 45 67

Technique:

Michel Beuchat
Samuel Marchina
dt@vidy.ch
+41 (0)21 619 45 81

Théâtre de Liège

Place du 20-Août, 16
B-4000 Liège

Hélène Capelli

Production

h.capelli@theatredeliège.be
+32 4 344.71.73

Bertrand Lahaut

Diffusion

b.lahaut@theatredeliège.be
+32 4 344.71.65