



01. crédit photo : Pascal Gély.

THÉÂTRE

REPRISE · PRODUCTION

Une Mouette d'après Tchekhov

Quatre rôles pour deux acteurs

MAISON DE LA CULTURE AMIENS



01. crédit photo: Pascal Gély.

Une Mouette d'après Tchekov

Quatre rôles pour deux acteurs

Invention théâtrale
Christian Rist

avec
Laure Wolf Nina / Arkadina
Lionel Monier Kostia / Trigorine
et **Philippe Lebas**

habits et objets
Anne Lecut
texte
d'après *La Mouette* d'Anton Tchekhov

Durée : environ 1h25

Production déléguée
Maison de la Culture d'Amiens
– Pôle européen de création et de
production

campus
pôle européen
de création
Amiens <-> Valenciennes

REPRISE · PRODUCTION

Une Mouette d'après Tchekov

Quatre rôles pour deux acteurs

Créé le 23 janvier 2018
à la Maison de la Culture d'Amiens

Tournée 2018-2019

Salle de l'Eden, Hirson (02)
le 1er février 2019

Lycée Cassini, Clermont-de-l'Oise (60)
le 5 février 2019

**DISPONIBLE EN TOURNÉE
DE DÉBUT SEPTEMBRE
À FIN OCTOBRE 2019**



liens vidéo

vimeo.com/mcamiens/unemouetteteaser

vimeo.com/mcamiens/unemouettecaptationintegrale

Photos et dossier disponibles sur
maisondelaculture-amiens.com
Rubrique Productions / Tournées

Technique

Montage : un service

Ce spectacle peut être présenté dans des lieux non équipés.

Il n'y a pas besoin d'accroche ni de faire le noir.

Configuration 1 : 64 personnes, 2 rangs de chaises. Espace minimum 6 m x 14 m.

Configuration 2 : 80 personnes, 2 rangs de chaises. Espace minimum 7 m x 15 m.

5 personnes en tournée

Durée 1h25

Une Mouette d'après Tchekhov

Quatre rôles pour deux acteurs

Invention théâtrale par Christian Rist avec Laure Wolf, Lionel Monier et Philippe Lebas.

Dix ans après *Le Mort* de Georges Bataille, Christian Rist et ses camarades reviennent avec cette *Mouette*, réduite à une épure pour deux acteurs. Ils abordent la pièce à main nue, comme une méditation sur la possibilité même du théâtre.

Il faut des formes nouvelles, dit Kostia... Peindre la vie telle qu'elle se représente en rêve ! Et Tchekhov : Des formes nouvelles, oui, pas besoin de sujet ! Dans la vie tout est mélangé, le profond et l'insignifiant, le sublime et le ridicule.

Ici Arkadina et Trigorine sont Nina et Kostia, et vice-versa. Aux frontières ténues de l'acteur et du personnage, Laure Wolf et Lionel Monier, d'une réplique à l'autre, croisent leur double, changent imperceptiblement d'identité et d'âge.

Dans une intimité de jeu sans coulisses, c'est de plain-pied qu'ils confient au public les questions essentielles qui sont les leurs et celles du théâtre : fidélité ou trahison vis-à-vis de soi et des autres, gloire ou vanité de l'idéal et de l'art.

Tchekhov voulait être joué d'une façon toute simple... à l'inverse des lois du théâtre... Pas de décor, l'espace nu, peu d'action, une tonne d'amour... et puis de bons acteurs, qui jouent.

Un choix de théâtre pauvre, les moyens techniques d'une petite forme, pour cette invention théâtrale d'après Tchekhov, visant à l'essentiel et prête aussi à toucher en plein cœur des publics hors-circuit.

Lettre d'Anatoli Fedorovitch Koni à Tchekhov, novembre 1896.

Très honoré Anton Pavlovitch,

Ma lettre vous étonnera peut-être, mais je ne peux résister à l'envie de vous parler de votre Mouette. (...) Votre pièce est une œuvre qui sort de l'ordinaire, par sa conception, la modernité de ses idées et un esprit d'observation songeur appliqué aux situations quotidiennes.

C'est la vie-même montée sur scène, avec son assemblage tragique de démente bavarder et de silencieuses souffrances, la vie ordinaire, accessible à tous et que presque personne ne comprend dans sa cruelle ironie intérieure, une vie qui nous est si accessible et si proche qu'on en oublie parfois que l'on est au théâtre. (...)

Je vous aime pour les mouvements de l'âme que durant quelques instants ont provoqué et provoquent vos œuvres.



01. crédit photo: Pascal Gély
02. crédit photo: Pascal Gély

Il se trouve que j'avais déjà une vie complète de théâtre derrière moi quand, avec une émotion de novice, je me permis pour la première fois de *toucher* à l'écriture de Tchekhov. Je m'étais jusqu'alors tenu écarté, dans mes choix de répertoire, du domaine étranger. Ayant pris le parti de fonder mon approche sur le déchiffrement prosodique et la scansion originelle de la langue, je redoutais la part d'arbitraire immanquablement attachée à toute traduction.

Faisant pourtant exception avec *La Mouette*, je m'y sentis immédiatement, absolument, intensément dans mon univers. J'y respirais à l'aise. Dans le rapport du récit aux dialogues, je reconnus, à ma surprise, la merveille d'une quasi mathématique des affects. Pensées et sensations mêlées. Et, trouvant mon chemin à mot, dans un assemblage minutieux de tant de traductions considérables (Pierre-Jean Jouve, Elsa Triolet, Adamov, Georges Perros, Duras, Vitez, Markovicz !), l'écoute de la langue demeurerait paradoxalement un moteur de mon enquête sensible d'interprète. J'étais revenu chanter dans mon arbre généalogique. Toutes choses égales, je retrouvais Racine chez Tchekhov. On lit d'ailleurs, entre les quatre personnages centraux de *La Mouette*, un jeu entier de rapports, d'oppositions et de symétries, dont l'élaboration formelle est aussi raffinée que celle d'une tragédie classique. Il suffirait d'isoler ce quatuor de protagonistes, de se focaliser dessus, pour retrouver sous une forme nouvelle *l'intention* qui, selon le poète, est au principe de notre tragédie classique française, celle de *produire, en un milieu nul ou à peu près, les grandes poses humaines et comme notre plastique morale.*

De l'intention à l'intuition, ceci :

Saisissons-nous de *La Mouette* comme d'une étude théâtrale pour deux acteurs. Elle jouerait Nina/Arkadina, lui Kostia/Trigorine. Ils réuniraient le public autour de cette attente, dans un espace nu, sans décorum, mais plein de leur désir, désir de théâtre. On se dirait : *Ils s'aiment, et aujourd'hui leurs âmes vont s'unir dans un même élan d'art.* Voici le mystère de l'incarnation, dans tous ses états. Voici la *forme nouvelle*, désirée par Tchekhov, annoncée par Kostia. Du fait même de cette réduction, de cette démonstration poétique, voici dans le jeu de leur apparition-disparition, les thèmes de la pièce, offerts au partage d'une méditation intime et se répondant en miroir, comme musicalement : l'art sublime et la vie prosaïque ; le fol espoir de la jeunesse et les démissions nonchalantes de l'âge ; la gloire, sans rapport avec le mérite ; l'illusion de se trouver dans son autre ; le courage et la peine de vivre ; l'amour impossible et inévitable ; que sais-je ? Voici aussi enfin l'occasion d'un dévoilement concerté, précis, désarmé et sincère, du travail de l'acteur sur lui-même, sur son double, sur son rêve de théâtre. Et nous jouerions sur des scènes de fortune, dans un élan adolescent !

Christian Rist

Tu es venu ici il y a dix ans, avec les mêmes deux acteurs, donner *Le Mort de Georges Bataille*. Partons peut-être de là.

Moment charnière ! Le spectacle avait été créé deux ans avant, au Centre Dramatique National de Montluçon. Et nous ne l'avions pas joué depuis. Personne de la presse, ni aucun possible diffuseur, ne s'était déplacé alors. Seul Gilbert Fillinger nous avait fait l'amitié et la surprise de venir nous voir, depuis Bourges où il était encore. *C'est ton plus beau spectacle*, m'a-t-il dit. Le compliment était précieux : il avait vu quasiment toutes mes mises en scène depuis trente ans. Il a tout de suite parlé de nous accueillir, ce qu'il a fait quand il est arrivé à Amiens. L'accueil du public a été extraordinaire, c'est un grand souvenir.

Votre rencontre ?

En 86 au moment des *Amoureux de Molière*, un des premiers spectacles du tout jeune Studio Classique (c'était le nom de ma compagnie). Il a suffi d'un article de Michel Cournot dans *Le Monde* et nous nous sommes trouvés propulsés vers les sommets. L'emballement était incroyable. Le Théâtre National de Strasbourg, La Criée, les plus grandes scènes de France, voulaient nous acheter, la télévision devait enregistrer le spectacle, les Affaires Etrangères nous commandaient une création pour l'Afrique. Nous étions totalement impréparés face à tant de sollicitations. J'ai cherché qui pourrait nous aider. Patrice Martinet avait produit le spectacle. Il m'a parlé d'un administrateur qui venait de quitter le Théâtre de l'Acquarium. C'était Gilbert, il avait vu *Les Amoureux*, avait aimé. Il s'est associé sans hésiter une seconde aux destinées de la compagnie, disant : *Il faut bien que quelqu'un le fasse*. Son rôle a été capital pour donner à mon travail une assise dans le paysage théâtral d'alors. Nous avons fait équipe ensemble pendant une dizaine d'années avant qu'il ne parte à Bourges diriger la Maison de la Culture. Et comme on voit, sa fidélité reste essentielle à mon parcours.

Les Amoureux de Molière, Une Mouette d'après Tchekhov, quelle parenté ?

Dans les deux cas, le nom de l'auteur figure dans le titre. C'est un acte de révérence paradoxale. Il y a cette formule du poète Jean-Paul Michel : *Pour moi, dit-il, hélas, j'écris avec des ciseaux*. Je me reconnais bien là.

Si tu devais parler de ton histoire ?

J'ai eu plusieurs vies de théâtre. Mes classes, puis mes universités, n'ont pas été académiques. Ce furent des rencontres. Rencontres de jeunes équipes, de maîtres aussi, dont je fus un temps l'assistant : Roger Blin, Jean-Marie Villégier, Giorgio Strehler. Jeune acteur sans bagages, j'approchais le répertoire au hasard des projets : Synge, Büchner, Strindberg... Mais je ne pouvais me passer de la langue française que j'aimais dans tous ses états : de Racine à Guyotat ou Novarina. J'avais aussi un jardin secret, que je pouvais cultiver sans devoir rien à personne, mes textes-étalons pour ainsi dire. Je m'y exerçais sans relâche : *Le Centaure* de Maurice de Guérin par exemple, ou *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé. Puis j'ai été saisi par *la libido de la mise en scène* (pour parler comme Strehler) et ça n'a pas été très facile de trouver des ouvertures. L'une de mes folies ce fut *Un Coup de dés jamais n'abolira le Hasard*, le poème-testament de Mallarmé, conçu comme un drame typographique. J'en avais mis au point la *mise en scène spirituelle exacte* dans une scrupuleuse fidélité au Poète. Ça se passait à minuit, dans des théâtres vides où j'avais mes entrées, l'Athénée, l'Odéon... C'était sur rendez-vous, et pour deux personnes seulement chaque fois. Elles pouvaient ainsi se pencher sur le *Livre* dont j'incarnais l'Opérateur. J'étais comme le Treplev de *La Mouette* au fond, dans une quête polémique et solitaire, parfois exaltée, parfois désespérée, de formes nouvelles. Ce rêve adolescent d'un théâtre pur et

quasi clandestin ne m'a jamais totalement quitté. Notre *Mouette* n'y est pas étrangère.

Et après ?

Ensuite j'ai pu finalement monter ma compagnie, Le Studio Classique. J'affirmais avec Francis Ponge que le *clacissisme n'est que la corde la plus tendue du baroque* et qu'on ne chante juste que dans son arbre généalogique. Le mien puisait ses racines dans une légendaire tradition d'interprétation *alla francese* liée à l'Ancien Répertoire Français et dévoyée par le romantisme. Mais j'ai réalisé à la longue que classique dans cet intitulé évoquait plutôt pour la plupart l'académisme consensuel des matinées scolaires auquel je ne voulais surtout pas être identifié. J'ai alors pensé au *Livre du Voir Dit* (1364), du grand musicien et poète Guillaume de Machaut, et rebaptisé la compagnie le Voir Dit. Cela pouvait s'entendre au sens originel de *Dit de vérité* mais aussi désigner l'ambition qui était la nôtre d'offrir sur le théâtre le dire en pleine visibilité. J'étais tout dédié à l'alchimie du verbe selon Rimbaud. *Ce fut d'abord une étude*. Mon désir était d'inventer, avec les acteurs, et de défendre un chimérique répertoire de l'acteur dans la langue française. Il fallait tenir la balance entre recherche et production. D'abord se forger, se former à l'interprétation du texte dans le style (classique, pré-classique ou contemporain) et sans trop vouloir distinguer le dramatique du poétique. Et pouvoir constituer ainsi, par l'enchaînement des spectacles, un corpus singulier, qui parle pour nous. Ce répertoire de la compagnie, au long des années de son existence, n'a pas fini de faire ma fierté. Allant du *Savon* de Ponge au *Mort* de Bataille, il comprend des classiques incontestés comme *Le Misanthrope*, *Bérénice*, ou *Phèdre*, et d'autres méconnus comme *La Veuve* de Corneille ou encore *L'Aminte* du Tasse. Pareillement, des contemporains capitaux comme Gilbert Lely ou Samuel Beckett, y figurent, sur le même pied que La Fontaine, Flaubert et Proust. Nous avons sillonné la France. Molière et Racine nous ont conduits sur tous les continents. Nous proposons en prime au public des lectures, Nathalie Sarraute, Claude Simon, bien d'autres... Entre les tournées et les représentations, le travail souterrain se poursuivait.

Par exemple ?

Beaucoup d'actions ponctuelles de formation. Et des ateliers réguliers comme le Studio Prosodique qui a été central dans ma démarche. C'étaient des séances de quatre heures, trois fois par semaine. Pas plus de sept acteurs à chaque fois, mais par roulement, jamais donc dans la même configuration, et pas de spectateurs. Nous travaillions des textes poétiques courts, sus par cœur, qui s'échangeaient et se répondaient, puis que nous relisions collectivement dans un entretien infini. Ce furent des matinées d'ivresse. C'est là que j'ai rencontré Lionel (Monier). Nous partagions la même passion pour Bernard Lamarche-Vadel, génie confidentiel dont nous avons créé *Comment jouer Enfermement*. Laure (Wolf) aussi venait là souvent. Les textes d'Artaud qu'elle apportait irradiaient les séances. Une fois, elle m'a parlé du *Mort*, dont elle voulait faire quelque chose. Je n'avais jamais songé que ce fût possible. J'ai relu, ébloui. Nous avons creusé, Lionel s'est joint et nous avons compris comment, à partir des versions contradictoires du texte on trouverait à le porter au théâtre. Nous pouvions aussitôt ouvrir un chantier, mettre notre désir à l'épreuve du travail, chercher une forme. La plupart de nos productions naissaient comme ça. Parfois il fallait plusieurs années de tâtonnements aveugles pour que la vision enfin se dégage, avec l'équipe juste. Les amitiés de travail qui se sont nouées ou entretenues dans ce cadre restent extrêmement fortes. Avec Veronika par exemple (Veronika Varga qui a joué dans *Les Soldats*) pour qui j'ai monté *Phèdre*. Il y avait cette tente blanche, contre le ciel

de laquelle les héros se détachaient au-dessus des spectateurs et Anne (Anne Lecut, qui signe les habits et objets du spectacle), avait dessiné de somptueux costumes.

Et alors ?

Économie, Horatio, économie ! Artistiquement l'outil était au point et le public au rendez-vous. Mais les vents ont tourné, le temps s'est dégradé, les aides du Ministère se sont réduites. Et pour *Le Mort*, la presse avait la tête ailleurs. J'ai préféré plier boutique avant faillite. Du Studio au Voir Dit, le destin de la compagnie a été parfait. Je n'ai jamais regretté ma décision d'avoir tourné la page.

C'est-à-dire ?

J'ai trouvé un poste de professeur au Conservatoire de Strasbourg. Ça a été un nouveau départ assez gai. Avec mes élèves je pouvais aborder quantité d'œuvres qui requéraient une distribution très nombreuse et dont les contraintes économiques d'une vie de compagnie indépendante m'avaient toujours tenu éloigné. Certains textes ne révèlent leur trésor que dans le corps-à-corps du plateau. J'ai ainsi été bouleversé par le théâtre de Charles Dults : *Afrique Afrique* et *Il la menace*, deux drames incantatoires, d'inspiration surréaliste, écrits dans les années soixante. Je m'enorgueillis de les avoir créés à la scène, défendus par dix-sept jeunes étudiants-acteurs, d'abord interloqués puis enthousiasmés, donc enthousiasmants. Il n'y avait pas de scène à proprement parler dans la salle d'orchestre où nous avons joué, mais seulement des chaises disposées avec amour par les étudiants-acteurs, pour pouvoir y circuler de plain-pied parmi et autour du public, dans une adresse juste. Nous n'avons rien, mais rien ne manquait. J'avais par le passé conçu et fait construire différents théâtres mobiles et démontables, pour *Phèdre* notamment, ou avant pour *La Légende de Saint Julien-l'Hospitalier* de Flaubert. Je voulais inscrire mes spectacles dans un espace pur de toute altérité, *un milieu nul ou à peu près*, simplement cohabité par les acteurs et le public. J'ai fait depuis plutôt retour vers l'ambition d'un théâtre pauvre selon Grotowski, pour citer un modèle qui a beaucoup compté pour moi. L'esthétique du dénuement restera celle de notre *Mouette*.

D'autres souvenirs de cette période ?

À mes fonctions de prof se sont attachées, parmi les contraintes, certaines prérogatives inespérées. Les maîtres d'école n'ont pas à se soucier d'autorisation pour les textes qu'ils font étudier. De même, les représentations données par des élèves de conservatoire dans le cadre de leurs examens ne sont pas soumises à l'accord préalable de la Société des Auteurs. J'ai usé de ce stratagème et je m'en vante. Seul en France jusqu'à présent, j'ai réussi à monter *Eleutheria*, la première pièce de Samuel Beckett, de nos jours encore obstinément interdite de représentation par les ayants-droit. Les dix-sept acteurs de la distribution étaient réunis sur le plateau, celui du Grand Auditorium de la Cité de la Musique. Ainsi avons-nous porté à la scène cette incontournable merveille.

Bravo !

Mais ce que je trouvais pénible au conservatoire et contre-didactique, c'était l'usage de donner aux étudiants des scènes à travailler. Cette pratique de morcellement des œuvres m'apparaît toujours une hérésie. Un acteur en effet ne saurait jouer des scènes. Il doit trouver l'unité de son rôle, au détour des différents épisodes de la pièce, et en cohérence avec ce projet scénique d'ensemble qu'on appelle une mise en scène. Pour ça j'ai eu l'idée de solliciter certains étudiants sur le parcours total d'un personnage. Ils avaient le rôle entier à éprouver, entourés de

tous les partenaires nécessaires à leur traversée complète de la pièce, de part en part. Étonnamment, cette réduction concertée jetait souvent un éclairage neuf et pertinent sur les œuvres ainsi étudiées. C'est au hasard d'un exercice de ce type que *La Mouette* s'est pour ainsi dire révélée à moi. J'ai entrevu la pièce dans la pièce qui se ferait jour pour peu que les rôles des quatre protagonistes ne soient confiés qu'à deux acteurs, amenés à se dédoubler. Et c'était fascinant : narration lisible, sujet poignant, pureté de la structure, entrecroisement en miroir des thèmes. Amour, Rêve, Art et Vie, mis en abîme dans le présent du jeu. Une méditation en acte sur le théâtre. Mais le cadre d'étude qui était le nôtre n'a pas permis à l'époque d'aller plus loin que cette intuition, ni de la mettre véritablement en œuvre. Et puis peu de temps après un nouveau rôle s'est proposé à moi, dont j'ai endossé le costume avec une certaine coquetterie : celui de retraité de la Fonction Publique Territoriale. L'écriture, le dessin m'ont sollicité. J'ai été heureux d'une liberté qui me dégageait de toutes obligations professionnelles.

Depuis ?

Mon théâtre intérieur se satisfait d'être clandestin. Il peut encore m'arriver de reprendre à l'occasion mes représentations secrètes de Mallarmé. Je caresse encore certains projets, sans me soucier qu'ils soient praticables ou non, toujours avec des proches. Avec un cher ami de l'époque Studio (Damien Tridant) nous apprenons la totalité des *Illuminations* de Rimbaud et pouvons en jouer à l'improviste *quelques fragments mnésiques instantanés*. Il y a aussi ce film que Lionel veut faire du Solo de Beckett et où je jouerais le Récitant. Et un enregistrement bilingue de *Bing-Ping*, toujours de Beckett, avec Jean-Michel Deliers qui était aussi de l'équipe du *Mort*. On en parle depuis une éternité, rien de concret ne se dessine et c'est très bien ainsi. Je mémorise les textes, l'effort est considérable et passionnant.

Et cette *Mouette* ?

Une exception tout à fait inattendue. Laure vit à Marseille, Lionel en Bretagne, moi en Allemagne et nous nous retrouvons à Amiens, pour la dernière saison de Gilbert. Ça s'est bouclé en quelques jours et au dernier moment.

Ton dernier mot ?

Celui de Nina à la fin de l'acte II : Un rêve !

Propos recueillis par Jérôme Araujo, octobre 2017

Metteur en scène Christian Rist

Christian Rist apprend son métier avec Marcel Bozonnet, Brigitte Jaques, Patrice Chéreau, Roger Planchon, Bruno Bayen et surtout Jean-Marie Villégier. En 1982, il fonde le *Studio Classique*, un atelier d'entraînement pour acteurs professionnels, dédié à une reconquête et redéfinition du répertoire classique et contemporain de l'acteur dans la langue française.

Il crée *Les Amoureux de Molière* (1985), *Le Générique du Drame de la vie* de Valère Novarina (1986), *La Veuve* (1990), *Le Misanthrope* (1991). De 1984 à 1986, il est l'assistant de Giorgio Strehler sur *L'Illusion comique* de Corneille. En 1993, au Théâtre National de Chaillot, Christian Rist monte, en co-direction avec Denis Podalydès, *Les Fausses Confidences* de Marivaux puis, pour la Comédie Française au Vieux-Colombier en 1995, *Le Square* et *Le Shaga* de Marguerite Duras. En 1996, Christian Rist crée avec succès au Festival d'Avignon *Ne tue ton père qu'à bon escient*, puis en 1997 *Solomonie la possédée*, suivi de *Six Métamorphoses d'après d'Ovide*. Pour ce dernier spectacle, puis pour *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, de Flaubert, il invente avec Sophie Morin une scénographie circulaire qui réunit le comédien et l'auditoire dans l'espace intime et onirique. En 1998, il monte *Comédie et Pas moi* de Samuel Beckett, et en 2000, *L'Aminte* du Tasse pour l'Auditorium du Louvre dans une traduction du XVI^{ème} siècle. En 2002, il monte *Phèdre* de Racine avec Véronika Varga, créé à la Maison de la Culture de Bourges en 2002.

Christian Rist s'installe à Strasbourg, où il enseignera au Conservatoire jusqu'en 2014. En 2013-2014, il tient le rôle de Montaigne dans le spectacle *Voyage en Italie*, mis en scène par Michel Didym, d'après les *Essais* de Montaigne et son *Journal de voyage en Italie*.



Kostia / Trigorine Lionel Monier

C'est dans l'exercice d'un éclectisme revendiqué que Lionel Monier trouve depuis plus d'une vingtaine d'années les moyens propices à la réalisation de son travail. Formé à la musique et au chant, au théâtre, à la photographie et à la vidéo, il est tour à tour acteur, metteur en scène, vidéaste ou réalisateur. Au fil des projets qui le sollicitent et de ceux qu'il initie, il côtoie des ensembles de musiques contemporaines (TM+, Ars Nova, 2e2m), des compagnies de théâtre (Cie Christian Rist, Le Théâtre du Shaman, Udre-Olik, Le Fol Ordinaire...), d'art lyrique (l'ARCAL), des centres d'art (Domaine de Kerguéhennec, Villa Arson à Nice, Galerie des Tourelles à Nanterre), des musées (Musée du Jeu de Paume, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Palais de la Découverte de Paris, Musée des Beaux-Arts de Rennes), des producteurs (Atopic, Wendigo Films, le G.R.E.C), des réalisatrices (Sonia Larue, Audrey Estrougo, Emily Atef), des acteurs, des actrices, des compositeurs, des chômeurs, des ouvriers, des musiciens, des travailleurs sociaux, des photographes et des poètes. Il assiste Christian Rist au sein du *Studio Prosodique* de 2002 à 2004 à Paris, co-signe avec lui la mise en scène du *Partage de Midi* de Claudel à Nantes en 2004 et participe à ses créations de *Comment Jouer Enfermement* de Bernard Lamarche-Vadel en 2003 et du *Mort* de Georges Bataille de 2004 à 2007.



Nina / Arkadina Laure Wolf

Après avoir commencé à jouer avec Alain Bézu en parallèle à ses études de lettres modernes, elle intègre l'école du Théâtre National de Bretagne et suit les enseignements de Didier-Georges Gabily, Jean-François Sivadier, Matthias Langhoff, Claude Régy, Xavier Durringer, Stanislas Nordey, Jean-Paul Wenzel, Christian Rist et Marie Vayssière. A la sortie de l'école, elle monte en 1997 son premier spectacle, *Liliom* de Ferenc Molnar. La même année, elle joue Andromaque dans *Femmes de Troie* de Matthias Langhoff, puis en 1999 dans *Sallinger*, mis en scène par Jean-Christophe Sais au TGP ; en 2000 dans *Homme et galant homme* d'Eduardo De Filippo, mise en scène de Bernard Lotti à la Tempête ; en 2001 dans *Les 81 minutes de Mademoiselle A.* de Lothar Trolle, mis en scène par Jean-Vincent Lombard ; en 2002 elle joue dans *Nannie sort ce soir* de Sean O'Casey, mis en scène par Marc François et commence à collaborer avec Jean Lambert-Wild et Jean-Luc Therminarias sur la performance *Le Mur*, présentée à l'IRCAM en novembre 2002. S'ensuivent *Crise de nerfs - Parlez-moi d'amour*, en 2003 à Bobigny et en 2004 ; *Mue - Première Mélopie* en Avignon et *Le Terrier* en 2005, solo qu'elle tourne depuis maintenant douze ans ; *Le Recours aux forêts* de Michel Onfray créé en 2009 au CDN de Caen et coréalisé avec Jean-Luc Therminarias, Michel Onfray, Carolyn Carlson et François Royet.

Pendant cette même période elle rejoint les travaux du *Studio Prosodique* de Christian Rist et y poursuit un travail personnel au long cours sur Artaud et Bataille entre autres. De ce dernier, Christian Rist monte pour elle *Le Mort*, joué de 2004 à 2007 à Paris, Montluçon, Amiens et Strasbourg. Dans le prolongement de quoi elle initie, à partir des écrits de Colette Peignot, un projet cousin, *Laure*, mis en scène par Anne Monfort, créé à Belfort en 2006 et repris au Théâtre Paris-Villette.

Elle joue en 2005 dans *Roaming Monde* de Joseph Danan ; en 2006 dans *L'illusion comique* de Corneille mis en scène par Alain Bézu ; en 2007 dans *Blanche Neige* d'après Robert Walser, mis en scène par Anne Monfort et *Cinéma* de Joseph Danan mis en scène par Alain Bézu ; en 2008 dans *Nothing hurts* de Falk Richter, mis en scène par Anne Monfort et dans *Couteau de nuit* de et par Nadia



Xerri-L et en 2009, toujours à Paris-Villette dans *Les Névroses sexuelles de nos parents* de Lukas Bärfuss, mis en scène par Hauke Lanz ; en 2011 dans *L'indestructible Madame Richard Wagner* de et par Christophe Fiat au Théâtre de Gennevilliers et au Festival d'Avignon, et dans *Surveillance globale* d'Éric Sadin. Elle joue dans *R and J* de Jean-Michel Rabeux, sous la direction de l'auteur en 2002 puis, avec le même, dans *Peau d'Âne*, toujours en tournée depuis 2014. A la Comédie de Caen, en 2015, elle crée, avec Régis Hébette, *Si ou le bal au Carlton*, adapté d'un roman d'Hélène Bessette, qui sera repris à l'Echangeur de Bagnolet et suivi de *Prière de ne pas diffamer ou la véridique histoire* d'Hélène Bessette de Régis Hébette et Gilles Auffray. Toujours 2015 elle joue dans une adaptation de *L'amour pur* d'Agustina Izquierdo créée à la Scène nationale de Valenciennes dans une mise en scène de Cédric Orain. En 2016-2017 au Gymnase à Marseille puis à Nanterre-Amandiers, elle joue Arkadina dans *Une mouette et autres cas d'espèces*, des variations d'après Tchekhov mises en scène par Hubert Colas à partir de réécritures contemporaines d'Edith Azam, Annie Zadek, Liliane Giraudon, Nathalie Quintane entre autres. Elle joue pour Jean Lambert-Wild en 2017, dans le *Clown du rocher* de Catherine Lefeuvre au Festival La Route du Sirque à Nexon, et en 2018 dans la reprise de *Richard III - Loyauté me lie*, ainsi que, pour Mathieu Bessero-Belti dans *Je disparaiss* d'Arne Lygre en mai 2018 à Monthey en Suisse.

Le narrateur **Philippe Lebas**

Après l'école du TNS (1977-1980), à 21 ans, Philippe Lebas se consacre au théâtre après un premier rôle dans le film de Diane Kurys *Cocktail Molotov*. Au théâtre, il s'inscrit dans des collaborations : Christian Benedetti, Sylvie Mongin-Algan, Alain Bézu, Gilles Bouillon, Jacques Kraemer, J-P. Berthomier ; tout en jouant pour de nombreux metteurs en scènes V. Garcia, J-P. Vincent, Jean-Marie Villégier, Agathe Alexis, Philippe Berling, Jean-Claude Penchenat, Jean Maisonnave, Christian Rist, Michel Didym, l'équipe du théâtre de l'Éphémère au Mans.



Il a connu les premières heures de la compagnie Les Athévains et a joué dans de nombreuses créations d'Anne-Marie Lazarini, notamment *L'Habit vert* de Robert de Flers et Gaston Caillavet ou *George Dandin* de Molière.

Il participe à beaucoup de spectacles musicaux dont *My Fair Lady* et *Le pays du sourire* au grand théâtre de Tours dirigé par Benjamin Pionnier.

Metteur en scène, il a été invité par l'Institut de France à réaliser avec Christine Joly, en Russie *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce en 2007, à Cheliabinsk (cette réalisation a remporté plusieurs prix) et *La poudre aux yeux* de Labiche à Saint-Petersbourg au Théâtre TIOUZ en 2009.

Philippe Lebas a joué le docteur Sheffield dans la série *Lazy Company* écrite par Samuel Bodin et Alexandre Philip et réalisée par Samuel Bodin, dont les trois saisons ont été diffusées sur OCS et sur Netflix. Il enchaîne les tournages pour différents téléfilms et courts métrages (Jean-Xavier de Lestrade, Geoffroy Reno, Léopold Bellanger, Antoine Giorgini, Claude-Michel Rome) et le premier long métrage d'Alex Guéry : *Près de moi*.

Il poursuit depuis 1998 une activité de pédagogue au CRR de Tours dont il dirige le département-théâtre.

Contacts Production

Isabelle Seigneur

directrice adjointe

Maison de la Culture d'Amiens

i.seigneur@mca-amiens.com

+33 (0)3 22 97 79 79

Caroline Dubois

administratrice de production

Maison de la Culture d'Amiens

c.dubois@mca-amiens.com

+33 (0) 3 64 26 81 47

+33 (0)7 86 43 56 38

**MAISON
DE LA
CULTURE
AMIENS**

Pôle européen de création
et de production

2, place Léon Gontier, Amiens

Tél. 03 22 97 79 77

www.maisondelaculture-amiens.com