

Saison 2003/2004
Combats singuliers

Chère Eléna Serguéiévnna

de **Ludmilla Razoumovskaïa**

mise en scène **Didier Bezace**

avec **Sylvie Debrun, Daniel Delabesse, Thierry Gibault, Donatien Guillot** et **Lisa Schuster**

Production

Théâtre de la Commune - Centre dramatique national d'Aubervilliers.

La pièce *Chère Eléna Serguéiévnna* est publiée aux Éditions des Quatre-vents.

Au Théâtre de la Commune - Centre dramatique national d'Aubervilliers
13 représentations exceptionnelles

du 5 au 19 mai

relâches les 9 et 13 mai

du lundi au samedi à 21h00, le dimanche à 16h30

grande salle

durée 1h45

Tarifs

plein tarif **20 €** - tarifs réduits **14 € / 11 € / 9 €** - adhérents **4 €**

Réservations : 01 48 33 16 16

Service presse

Claire Amchin

Tel. 01 42 00 33 50 – 06 80 18 63 23

claire.amchin@wanadoo.fr

Comment se rendre au Théâtre de la Commune

• **Métro** : direction La Courneuve - Station "Aubervilliers Pantin 4 chemins", puis 10 mn à pied ou 3 mn en bus 150 ou 170 • **Autobus** 150 ou 170 - arrêt "André Karman" / 65 - arrêt "Villebois-Mareuil" • **Voiture** : par la Porte d'Aubervilliers ou la Porte de la Villette ; suivre direction : Aubervilliers centre - Parking gratuit • Le Théâtre de la Commune met tous les jours après le spectacle (sauf les dimanches) une **navette gratuite** à votre disposition - la navette dessert les stations *Porte de la Villette, Stalingrad, Gare de l'Est* et *Châtelet*.

Chère Eléna Serguéievna

de **Ludmilla Razoumovskaïa**
traduction de **Joëlle et Marc Blondel**
mise en scène **Didier Bezace**

avec

Eléna Serguéievna
Pacha
Volodia
Vitia
Lialia

Sylvie Debrun
Daniel Delabesse
Thierry Gibault
Donatien Guillot
Lisa Schuster

collaboration artistique
et conception musicale
assistante à la mise en scène
scénographie
lumières
costumes
assistée de
création maquillages, coiffures
création postiches

Laurent Caillon
Dyssia Loubatière
Jean Haas
Dominique Fortin
Cidalia da Costa
Anne Yarmola
Laurence Otteny
Coralie Dupouy

équipe technique :

directeur technique
régie générale
régie lumière
régie son
régie plateau
maquillage et costumes
chef costumière
chef électricien
attachée de presse

Bernard Estève
Serge Serrano
Stéphane Paillet
Géraldine Dudouet
Raphaël Mittet
Coralie Dupouy
Lucia Bo
Siegfried July
Claire Amchin

Spectacle créé en octobre 2002 au Théâtre de la Commune.

En tournée du 21 janvier au 29 avril 2004.



«Eléna, forte des idées humanistes auxquelles elle croit et qu'elle enseigne, au cours d'une nuit cauchemardesque, lutte seule contre l'Histoire de son pays qui bascule vers la barbarie moderne. Incarnée par quatre de ses élèves, cette nouvelle barbarie bouscule l'ancienne, juge les vieilles valeurs à l'aune de ce qu'elles ont produit : de jeunes monstres désespérés, implacables et cruels. C'est un étrange combat qui ne connaîtra pas de vainqueurs...»

Didier Bezace
Septembre 2003

Entretien avec Didier Bezace à propos de *Chère Eléna Serguéïévna*

***Chère Eléna* est une pièce écrite au début des années 80 en Union Soviétique. Pourquoi avez-vous monté cette pièce qui se réfère à un contexte très précis qui n'est pas le nôtre. Aviez-vous en tête, d'emblée, son caractère universel ?**

La pièce est forte par sa simplicité et c'est ce qui, sans doute, la rend universelle. Construire une idée de l'Homme qui soit une grande idée. Ce qui est dit dans la pièce et ce que l'Histoire dit à travers l'Union Soviétique, c'est que c'est difficile à faire et que jusqu'à présent, ça a provoqué un grand désarroi. Je crois que la pièce de Ludmilla Razoumovskaïa est une pièce sur le désarroi, désarroi d'un héros, et qu'en cela elle renoue avec une catégorie dramaturgique un peu dépassée, celle des Moralités. Pendant un moment, je voulais appeler le projet : *Éloge de la désuétude*. Il y a là une héroïne, qui personnellement me touche beaucoup, parce que je pense que dans toutes nos cervelles et dans nos cœurs, même un peu endormis, il y a un peu d'Éléna Serguéïévna. Face à sa réalité, dans l'intrusion de ses quatre élèves chez elle, un soir de solitude, il y a aussi une leçon de réalité, et que la confrontation de ces deux réalités fait qu'on approche d'une forme de tragédie. Voilà pourquoi j'ai monté la pièce.

Je l'ai montée aussi pour une raison très simple, qui est de l'ordre de notre histoire à nous, de l'état du théâtre en France. On sait à quel point il est remis en cause dans ce qui fait son fondement, c'est-à-dire de réunir des femmes et des hommes devant une réflexion sur le monde. Tout est un peu usé, fatigué parfois. Et j'ai voulu que le Théâtre de La Commune, notre équipe et moi-même répondions en disant : non, le plateau peut nous raconter toutes les choses qui nous inquiètent et nous les réfléchir. Il s'agit de parler en l'occurrence d'un basculement, d'une brisure, d'une mauvaise surprise.

Je crois qu'Éléna est surprise : de bonheur quand ces quatre jeunes gens arrivent, parce qu'elle a construit un idéal, une innocence peut-être fausse d'ailleurs ; mais elle subit durant la nuit qui suit cette visite une autre surprise, celle de l'apprentissage de la réalité de l'Histoire. Aux surprises qu'on a pu vivre récemment dans notre vie politique, le théâtre répond par la surprise sur le plateau. C'est quelque chose d'aussi simple et naïf que cela.

Ludmilla Razoumovskaïa a essayé de raconter à quel point des forces mauvaises, des forces du mal étaient à l'œuvre et finalement arrivaient à ce que le monde soit détruit. Certainement avec un grand pessimisme, mais aussi avec une énorme tendresse et j'avais envie de partager ce point de vue avec le public.

Y a-t-il une raison au parti-pris radical de la mise en scène qui ne répond pas au naturalisme apparent de l'écriture et qui donne l'impression d'impliquer directement le spectateur ?

La pièce qu'a écrite Ludmilla Razoumovskaïa est en fait extrêmement naturaliste. Elle se passe dans un petit studio, où Eléna vit seule dans son univers de femme célibataire, fille d'une mère absente, mais très présente dans sa vie. Il y a une cuisine, une salle de bain. Mais le naturalisme est une forme qui m'empêche de voir. Et c'est ce qui a fait que, pendant longtemps, je n'ai pas voulu monter cette pièce. Ça ne veut pas dire qu'on ne puisse pas le faire. Ça a été fait. Il y a un film, réalisé en Union Soviétique à partir de la pièce, où ce naturalisme-là prend sa place, puisqu'il s'agit de cinéma, donc d'un rapport au réel qui est très différent que celui qu'on entretient au théâtre.

Mais, en rapport avec le thème de la saison 2002/2003, *Songes et Mensonges*, et à partir d'une lecture faite de la pièce, avec les mêmes comédiens, il m'a semblé qu'on pouvait considérer que d'une certaine manière, Éléna faisait un songe, ou un cauchemar, quelque chose qui serait presque de l'ordre de l'irréel, parce qu'elle ne connaît pas la réalité qu'elle affronte. C'est ce qui m'a permis de fabriquer une sorte de représentation virtuelle, au lointain de la salle, où les comédiens ne dialoguent pas directement. On pourrait bien évidemment faire en sorte que le texte de la pièce soit un échange d'arguments dans un dialogue de face à face. On ne s'est pas privé de le faire en répétition. Mais il m'a semblé que dans ce cas là, quelque chose de la lutte mentale qui est au sein de la pièce, l'énorme souffrance des uns et des autres, disparaissait au profit de quelque chose d'autre plus polémique. C'est pour ça que je me suis écarté délibérément des situations, même si elles sont citées. Ce sont, du reste, des situations très simples : des gens rentrent, ils apportent des cadeaux, ils s'assoient, ils mangent, ils boivent et ils discutent.

Et puis, il y a un moment où l'action, la véritable action, prend le dessus, ce qui pose un problème théâtral : c'est la séquence du viol ou du semblant de viol. Le film n'apporte pas de réponse sur ce point-là. Mais c'est vrai que là, il y a quelque chose de l'action qui est très important, parce que c'est ce qui fait qu'Éléna négocie, d'une certaine manière. Tout d'un coup, elle ne supporte plus et donne le sentiment d'avoir perdu, même si elle n'a pas fondamentalement perdu. On a travaillé ce problème de différentes manières avec les comédiens et le scénographe, et j'ai préféré garder la logique d'une action mentale jusqu'au bout où, finalement, les mots et les pensées sont aussi importants que les actions qui sont induites par ces mots et ces pensées. En évitant de refermer l'action sur elle-même et sur les personnages qui la vivent, nous la vivons ensemble avec la salle. C'est un théâtre ouvert, j'ai souhaité qu'il soit à la fois intime et épique !

Si vous aviez gardé le principe des entrées et des sorties de l'appartement d'Eléna, les spectateurs se seraient sans doute retrouvés dans une attitude possible d'identification qu'induit souvent la convention naturaliste ?

Oui, mais il faut préciser que le choix se fait empiriquement. J'ai travaillé avec les comédiens sur plusieurs hypothèses de mise en scène et de scénographie. Celle-ci a été mise à l'épreuve. Il y a des moments où je doutais un peu, les comédiens aussi d'ailleurs. Mais nous sentions les uns et les autres qu'elle avait quelque chose de juste. Or, on ne fait pas de spectacle parfait. On a donc préféré pousser au bout la justesse de ce point de vue-là, qui, certainement, nous prive d'une autre justesse, celle d'une version plus réaliste. Mais, par contre, dans les répétitions et dans les représentations lorsque nous les réussissons, je trouve qu'il y a quelque chose d'extrêmement émouvant dans le dénuement de ces gens derrière une table, qui posent leur vie, qui sont à eux cinq tout un pays et presque le monde. Et que dans le fait d'être, dans un premier temps, coupés en deux comme un plan américain, puisque la table ne laisse voir que leur buste et leur tête, dans cette manière d'être posés devant nous, comme un monde qui expose à la fois sa souffrance et ses contradictions, il y a quelque chose de plus émouvant que l'imitation des situations réelles. En m'accrochant à ses sensations que je vivais en répétition, j'ai voulu en accord avec les comédiens, proposer ce point de vue qui peut paraître radical.

Que peut-on conclure de la fin de la pièce, notamment sur la résistance du personnage d'Éléna ?

L'écriture de la pièce fait qu'on ne peut rien conclure à la fin sur la mort ou non d'Éléna. C'est lié justement à la nature réaliste de la pièce : elle quitte le salon pour s'enfermer dans la salle de bain. La jeune Lialia cogne à la porte de la salle de bain et elle ne lui répond pas. Si bien que la pièce se termine sur un appartement vide, déserté. Que fait-elle derrière la porte de la salle de bains, je ne peux pas vous répondre et je sais que Ludmilla Razoumovskaïa ne veut pas répondre non plus. Cette forme d'absence est une forme d'ouverture. Il peut nous plaire de penser qu'elle s'est noyée dans la baignoire ou qu'elle a pris des médicaments très dangereux, comme il peut nous plaire de penser qu'elle est assise sur le bord de la baignoire, en attendant que tout le monde soit parti, pour enfin sortir avec un léger sourire, pourquoi pas après tout ? Mais on ne le sait pas. Il est vrai que la mise en scène, de par sa nature, donne un peu l'idée d'une présence-absence qui est peut-être une résistance assoupie, un recul en soi-même, ou une mort. J'ai essayé de garder cette ambiguïté, mais avec la présence du personnage en scène.

Sur la résistance d'Éléna, la comédienne peut en témoigner, je lui ai toujours dit qu'il ne s'agissait pas de construire une position de combattante. Je lui ai dit : c'est une femme qui fait un apprentissage. Elle a la fragilité d'une apprentie, et ça n'a rien à voir avec les constructions intellectuelles ou philosophiques qu'on peut faire à propos de cette pièce. Nous sommes presque forcés d'avoir un point de vue très naïf, lorsque nous travaillons sur la langue, la pensée au théâtre. Et quand Volodia parle à Éléna de l'époque dans laquelle elle vit, et qu'elle dit : " Quelle époque vivons-nous ? ", j'ai toujours demandé à la comédienne de ne pas savoir dans quelle époque elle était. Car ce qui me touche dans ce personnage, c'est cette extrême innocence poussée jusqu'à la cécité. Ne pas voir et être si innocent, comme nous-mêmes, peut-être, qui ne savons pas voir et avons la même cécité qu'Éléna dans sa " bonne-mauvaise foi ". C'est ce que nous avons constamment travaillé sur la scène : une naïveté au sens théâtral du terme, pas une bêtise, mais une profonde naïveté, c'est-à-dire quelqu'un qui ne connaît pas les choses et à qui on apprend. Cet apprentissage est extrêmement douloureux et ressemble à celui qu'on est obligé de faire, nous, maintenant, qui avons cru pendant des années que les choses pouvaient se construire assez aisément peut-être et qui découvrons que ce n'est pas comme ça, sans savoir pourquoi ça n'est pas comme ça, alors qu'on le sait très bien en même temps. Il y a dans l'innocence d'Éléna, cette même radicale violence de ne pas savoir. Donc pas de résistance au sens « héroïque » du terme, mais un combat douloureux : Éléna apprend et découvre à l'intérieur d'elle-même que ses certitudes ne correspondent pas à la nouvelle réalité que ses élèves lui font découvrir.

*Extrait du débat avec Les Amis de l'Humanité,
animé par Jean-Pierre Léonardini
à l'issue de la représentation du 7 décembre 2002
au Théâtre de la Commune.*

Entretien avec Yves Clot à propos de *Chère Eléna Sergueievna*

Quelle importance peut-on accorder à la clé qui est à la fois l'enjeu concret de la pièce et l'un des rares accessoires de la mise en scène ?

Cette clé, qui nous a retenus toute la soirée, est une clé qui finalement, ouvre sur le vide, puisqu'elle ne sert même pas à ouvrir le coffre où il y a les copies. Sous ce vide, on pourrait se laisser écraser. Je trouve que c'est un vide, une fois passée l'émotion de l'avoir vécu, qui est intéressant, parce qu'il nous met à découvert, mais après tout, on ne voit pas comment on pourrait découvrir quelque chose de nouveau si l'on était pas à découvert. Ca n'est pas forcément une catastrophe mais c'est extrêmement difficile à vivre. C'est d'abord de l'Union Soviétique dont il est question, mais aussi et surtout de nous qui, 20 ans après que cette pièce ait été écrite et montée, vivons dans une période difficile. Il est question de nous et je me suis dit : pourvu que cette fois, l'Union Soviétique ne soit pas à l'avant-garde. Pour me rassurer, je me suis accroché au texte, je suis allé l'acheter et je l'ai lu. Ce soir, j'ai retrouvé des émotions très importantes que j'ai vécues en le lisant, et j'ai fait une promenade en trois temps.

La première chose qui m'a frappé en le lisant, c'est ce qui se dit en chacun des personnages, qui en réalité, porte plusieurs voix. On pourrait dire qu'à leur insu, les personnages trimbalent des voix qu'ils n'ont pas forcément voulu utiliser. Par exemple, c'est très impressionnant de voir ces jeunes qui se présentent comme les protagonistes d'une époque nouvelle où enfin un homme nouveau va arriver. C'est très impressionnant de voir qu'au fond, c'est le langage des révolutionnaires qui ont voulu faire un homme nouveau. Alors bien sûr, dans ce cas-là, c'est un entrepreneur, l'homme nouveau, mais c'est encore cette mythologie de l'homme nouveau, sur une nouvelle époque qui a fait table rase de l'ancienne. Et puis, c'est aussi ces jeunes qui se comportent comme des bourreaux dont on a bien l'impression parfois que ce sont les bourreaux staliniens classiques. “ Nous avons les moyens de vous faire parler. ” ; “ C'est pas du bon travail. ” ; “ Il faut aller plus vite. ”. Autrement dit, ces jeunes-là sont très anciens. Pour Eléna, c'est un peu la même chose, surtout dans ce moment très fort où elle se lève. Elle fait une critique de la vie ordinaire, de la vie petite bourgeoise médiocre. Je me suis pris à relire Maïakovski dans la même période, j'ai retrouvé des textes des années 23/ 24, dans lesquels il disait : “ Le pire de nos ennemis, ce sont les mœurs. ”, c'est-à-dire notre médiocrité petite bourgeoise. C'est ainsi qu'il décrivait l'ennemi principal de l'Union Soviétique d'alors.

On peut donc dire qu'au fond, ces personnages, Eléna et ses élèves, sont extrêmement différents et extrêmement proches à la fois . Voilà ce que disent ces jeunes : “ C'est en vous regardant faire que nous avons appris ”, “ C'est en vous regardant que nous avons appris dès notre enfance, à jouer les hypocrites et à faire semblant. Vous comprenez, Eléna, nous sommes vos enfants, le fruit de votre chair, pas vos enfants adoptifs, ne nous reniez pas, c'est vous qui nous avez fait ”. Je les ai trouvés très proches dans quelque chose qui nous concerne tous beaucoup, l'idée que c'est très dangereux de vivre en se racontant des histoires sans discernement. Aussi bien l'histoire qu'on se raconte en prétendant qu'on fait le bien du peuple que la vengeance imaginaire dans laquelle sont ces jeunes. Et je trouve que finalement, ce sont des compensations bien fictives qu'ils partagent. Eléna l'a vécu bien avant, je pense qu'elle s'est aussi racontée des histoires, qu'elle s'est aussi empoisonnée la vie par manque de discernement, mais ces jeunes gens n'ont pas plus de discernement qu'elle. Ils sont aussi empoisonnés par

cette vengeance, par cette compensation fictive, ces tâches fictives dans lesquelles ils se placent. Finalement, ce cynisme, c'est quelque chose qui les garde prisonnier, c'est aussi l'histoire qu'ils se racontent, c'est la difficulté à accepter de faire l'effort de voir la réalité en face, d'accepter le conflit, la difficulté à vivre .

Et il y a un troisième moment, où finalement la pièce bascule et où ça ne sert plus à rien d'avoir la clé . C'est là qu'ils commencent à délibérer entre eux et je place mon espoir de ce côté. Il y a de la controverse, il y a du désaccord entre eux. Ce bloc, qui n'a jamais été soudé d'ailleurs, quand on voit le début de la pièce, laisse entrevoir des failles. A la fin, la dispute est entre eux et c'est précisément le moment où, curieusement, elle donne la clé. Là, il y a quelque chose de bizarre. Cette clé qu'elle donne, ouvre sur une seule chose, c'est le désaccord entre eux. C'est provoquer par une phrase , qui à mon avis est décisive, qu'elle prononce debout, en leur disant à eux de se mettre debout devant leur professeur : “ Vous, vous prétendez novateurs, vous avez appris à justifier votre bassesse par l'imperfection du monde. ” Je pense que leur dire ça, est une manière de leur dire que l'on a pas le droit dans un monde imparfait de faire comme si on y était pour rien et qu'au fond, ce qui compte, c'est ce qu'on fait d'un monde imparfait. Et la bassesse consiste à mettre sur le dos du monde les responsabilités que l'on ne veut pas prendre. Faisant cela, elle les divise, chacun en tant que tel, et entre eux. Je pense que c'est peut-être ainsi qu'elle ouvre une perspective.

Est-ce qu'on peut dire que, à la fin de la pièce, Eléna est transformée ?

A partir du moment où elle parvient à faire quelque chose de son aveuglement, elle aide ces jeunes à y voir plus clair. C'est de l'ordre effectivement de la transmission: “ La méchanceté, l'hypocrisie, la bassesse, je connais ça autant que vous, vous croyez m'étonner... ”. Voyez la reconnaissance de l'aveuglement. Je crois que c'est le point de bascule qui permet à ces jeunes de s'affranchir de leur propre aveuglement. Et du coup, on voit bien qu'il y a une transformation du personnage et non pas une victoire obtenue de haute lutte à partir d'une position établie au départ. C'est sur cet aveuglement que, finalement la mise en scène nous permet de travailler, parce qu' au fond c'est ce qu'elle nous fait partager. Je me suis senti en face de mes propres aveuglements, quand j'étais en face de cette table, parce que l'on ne me laissait pas m'aveugler tranquille. On me regardait en face, en me demandant de soutenir cette question de l'aveuglement, de mon propre aveuglement. Et c'est peut-être ça qui nous met si mal à l'aise. Un vrai bonheur d'être mal à l'aise comme ça, parce que peut-être on peut en faire quelque chose. Dans la montée du fascisme en Allemagne, c'est l'aveuglement auquel consentent ces petits bourgeois qui font la noce, cet aveuglement qui est le mensonge qu'ils s'adressent à eux-mêmes, avant de l'adresser aux autres. Je crois que les cauchemars sociaux, et pas seulement les cauchemars sociaux, viennent toujours après les mensonges qu'on s'est adressés, mais sans pouvoir en faire quelque chose. Et dans cette pièce, elle parvient à en faire quelque chose de ses mensonges, et je pense que c'est ça qui affranchit ces jeunes. Faire quelque chose de nos mensonges, c'est peut-être la seule leçon que l'on puisse transmettre.

Extrait du débat avec Les Amis de l'Humanité

Yves Clot, philosophe et sociologue, était l'un des participants au débat organisé par *Les Amis de l'Humanité* animé par Jean-Pierre Léonardini à l'issue de la représentation du 7 décembre 2002 au Théâtre de la Commune.

Interview de Ludmilla Razoumovskaïa

Comment êtes-vous devenue auteur dramatique ?

J'ai commencé à écrire des pièces de théâtre par hasard. Dans ma jeunesse, je voulais devenir actrice. Dans les années 70 j'ai fait une école de théâtre. C'était une époque de liberté artistique (l'après Khrouchtchev) qui a vu naître une nouvelle poésie, un nouveau théâtre, de nouveaux auteurs. C'était inhabituel et très précieux pour nous qui étions habitués au mensonge et à l'hypocrisie. C'était une autre vie intérieure, indépendante. Dans la littérature et le théâtre s'exprimait la franchise. C'est pourquoi le prestige de l'acteur et de l'écrivain a toujours été si grand. C'est une tradition russe d'écouter la voix de l'écrivain prophète. L'écrivain est la conscience de la nation face au pouvoir.

Pourquoi avez-vous écrit cette pièce? Quel en est le point de départ ?

La raison est assez fortuite et pragmatique. Dans les années 80, je débutais ma carrière d'auteur dramatique, je suivais des cours de perfectionnement d'art dramatique, et le Ministère de la Culture m'a fait une commande. C'était l'usage à l'époque : l'auteur signait un contrat pour écrire une pièce sur un sujet donné. Je ne m'étais jamais particulièrement intéressée au thème de la jeunesse, je n'y voyais aucun intérêt particulier, mais ne pouvant obtenir de contrat sur le sujet qui m'intéressait, j'ai dû accepter de traiter le sujet qui m'était commandé. Pendant longtemps, je ne savais pas quoi écrire, puis cette idée m'est venue. J'ai écrit la pièce en trois mois. Le Ministère de la Culture refusa la pièce. On a réussi à la monter à Tallin, puis à Saint-Petersbourg. Elle eut une grande diffusion dans tout le pays et fut mise en scène dans plusieurs théâtres.

En 1983, la pièce fut interdite. Mais après la «perestroïka», elle connut une seconde naissance et ces dernières années elle est très populaire dans de nombreux pays.

Pourquoi la pièce fut-elle interdite en 1983 ?

L'art russe, à ce moment-là, était très surveillé par la censure. On interdisait toutes les œuvres qui représentaient la réalité. Notre régime totalitaire donnait sa préférence à l'art qui inspirait la joie de vivre et incitait à l'espoir et à l'optimisme. C'est pourquoi les autorités ont estimé que ce que je décrivais ne pouvait exister et que les écoliers soviétiques ne pouvaient se comporter de telle manière. En fin de compte, la pièce est dure et tragique. Or, plus un auteur montre un problème dans toute sa gravité, et plus c'est irrecevable pour les autorités.

Que risquiez-vous quand vous avez écrit votre pièce ?

La censure a fait certaines corrections. La pièce a été montée dans un petit théâtre. Et ensuite pendant trois ans mes pièces n'ont pas été mises en scène. J'étais sur la liste noire des auteurs dont les œuvres ne devaient pas être présentées au public.

Sur quel public comptiez-vous ?

Sur aucun. J'écris librement, comme j'aime. Et si le public apprécie et comprend mes œuvres, j'en suis heureuse.

S'agit-il d'une fiction ou bien quelque chose de semblable s'est-il produit ?

C'est bien une fiction, mais par la suite, des personnes qui ont vu le spectacle m'ont dit qu'il était proche de la réalité. Il y a même eu un professeur de mathématiques à Riga qui a été confronté exactement au même problème et qui a dû changer de ville.

Eléna est un professeur « soviétique ». Ses discours comportent parfois des tirades patriotiques. Qu'en est-il ?

Elle appartient à la génération des années 60, génération qui avait perdu ses illusions communistes. C'est pourquoi elle sait parfaitement dans quel pays et dans quelle société elle vit, avec sa double morale et son hypocrisie. Elle ne va pas sur la place rouge avec des banderoles, ne prend pas position comme Sakharov ou d'autres dissidents. Elle accepte ses conditions d'existence, mais elle ne se fait plus aucune illusion.

Quel est l'essentiel dans la pièce ?

La résistance constante d'une personne qui défend ses principes moraux et ses idéaux, et qui les oppose jusqu'au bout à l'absence de moralité, de frontières, de cadres, de lois qui font que l'homme ne connaît plus aucune limite. Ce qui m'intéresse, c'est le problème du mal. Le mal que l'homme commet et qui le détruit. Les jeunes gens qui justifient le mal qu'ils font par l'imperfection du monde, sont entraînés à la fin vers leur propre échec. Ce mal les anéantit eux-mêmes.

Quand la pièce devient-elle tragique ?

La situation de départ porte en elle le ferment du dénouement tragique qui aurait pu aussi ne pas avoir lieu, si ces jeunes gens s'étaient arrêtés à temps. Mais malheureusement, ils n'ont pas su.

Vous condamnez la jeunesse ?

Non, je ne condamne pas la jeunesse, mais sa position dans cette situation. Un tel conflit de valeurs morales peut exister non seulement entre plusieurs générations, mais aussi dans une même génération. Il peut y avoir un conflit entre Gorbatchev et Sakharov qui sont des gens pratiquement de la même génération....

Que pensez-vous de l'idéologie des jeunes gens ?

Il y a une part de vérité dans ce que disent les jeunes gens qui sont sensibles à l'hypocrisie et au mensonge. Mais ils se trompent de valeurs, ils tentent de justifier le mal qu'ils font par le mal existant dans le monde. Ils ont l'impression qu'ils sont en conflit avec Eléna Serguéievna qui défend les idées du communisme et du socialisme. Seulement ils se trompent car elle ne défend que des idéaux humains (...).

Le problème est-il toujours actuel ?

Oui. Notre société est devenue très cynique et pragmatique. L'argent a pris une grande place, qu'il n'avait pas auparavant. Maintenant, c'est l'argent qui décide de beaucoup de choses.

Ludmilla Razoumovskaïa
lors de sa venue au Havre,
pour la création en France de *Chère Eléna Serguéievna* en 1995.

Les tribulations des auteurs dramatiques russes

Mis au pas ou à l'index, asservis ou exclus, les auteurs dramatiques russes ont subi de rudes épreuves depuis le milieu des années trente, lorsqu'est instaurée une norme unique de création. Sous Staline, puis sous Khrouchtchev ou Brejnev, la politique de contrôle alterne répression et tolérance. Mais dès le milieu des années soixante, une résistance s'organise contre l'art officiel, contre l'image belle mais fausse de l'*homo sovieticus*.

(...) La lutte contre la censure est terrible et usante : censure du texte (le délai qui sépare l'écriture d'une pièce et sa publication, si elle a lieu, peut s'étaler sur plusieurs années) ; censure de la représentation. *La Chasse au canard* de Vampilov (reconnu aujourd'hui comme le père du renouveau dramaturgique des années soixante-dix) est écrite entre 1965 et 1967 ; elle sera publiée en 1970, créée en 1976 à Kichinev et seulement en 1979 à Moscou. Les premières pièces de Lioudmila Petrouchevskaïa, de Nina Sadour, écrites au milieu des années soixante-dix, paraîtront et seront représentées dix à quinze ans plus tard.

Malgré le parcours du combattant auquel les censeurs les soumettent, les auteurs dramatiques continuent d'écrire en s'exerçant dans plusieurs genres (scénarios, poèmes, contes, romans, récits) pour multiplier leurs chances d'être publiés ; ils se regroupent en ateliers dirigés par des auteurs reconnus (studio d'Arbouzov à Moscou où Slavkine et Petrouchevskaïa ont débuté, studio de Dvoretzki à Leningrad fréquenté un temps par Galine). Ils essaient de faire représenter leurs pièces en marge du circuit officiel, par des troupes d'amateurs, par le théâtre étudiant. Cette notion de marge (*obotchina*) est au centre de la vie artistique des années de « stagnation ». Tout un réseau de lieux parallèles se met en place : clubs d'instituts, appartements, sous-sols récupérés, salles de maisons de la culture, et même « petits scènes », annexes des grands théâtres qui s'ouvrent et se multiplient à la fin des années soixante-dix. Ici se joue « l'autre répertoire », semi-officiel, toléré parce qu'il ne touche (ne « contamine ») que les franges de la population : l'intelligentsia, les étudiants. Ce répertoire, outre sa particularité thématique (les auteurs mettent en scène des antihéros dans un quotidien souvent sordide), a une autre spécificité : la forme courte qui correspond à une stratégie de « guérilla urbaine » (Petrouchevskaïa) : il faut frapper vite et fort le spectateur, le surprendre, le bouleverser. Les monodrames de Slavkine, écrits pour le Théâtre d'étudiants de l'Université de Moscou, allient une intrigue menée tambour battant et un style brillant, cocasse ; ils s'adressent à un public jeune, frondeur, anticonformiste.

La nouvelle vague.

A la fin des années soixante-dix, les responsables de la politique culturelle déplorent une crise de la dramaturgie, alors qu'il existe une réserve importante d'auteurs encore jeunes (ils ont la quarantaine), prolixes, mais dont les fantaisies formelles et thématiques sont acceptées au compte-gouttes. Née dans les années trente, cette génération a traversé la sombre période stalinienne, subi, directement ou non, la répression. Elle s'est insurgée contre l'art officiel, contre les héros positifs, contre l'embellissement de la réalité. Zilov, le personnage central de *La Chasse au canard* de Vampilov, va devenir le prototype de la « nouvelle vague ». Cynique aboulique qui n'a plus la force ou la volonté de se coller un masque cohérent sur le visage, Zilov est un mort vivant, le produit typique d'une société sauvage, cruelle, qui oblige à mentir pour

survivre. Vampilov, le premier, a eu le courage de montrer l'état de dégradation extrême, physique et mentale, de gens simples, de Soviétiques ordinaires.

Les auteurs de la dramaturgie post-vampilovienne (outre Petrouchevskaïa, Slavkine et Galine, il faut citer Arro, Kazantsev, Zlonikov, Razoumovskaïa) ont dû attendre la perestroïka pour que leurs œuvres jugées indécentes et fort peu éducatives obtiennent droit de cité. Loin de se poser en « ingénieurs des âmes », ils ne proposent aucun remède, ne donnent aucun espoir dans une amélioration, un apaisement possible. Refusant toute mission, tout message, ces auteurs témoignent simplement de leur temps, ils observent leurs semblables au quotidien, écoutent la langue parlée, faite de plusieurs strates (langue de bois, jargons divers, mots inventés, télescopages d'expressions aux effets cocasses, anecdotes), ce russe familier que les écrivains orthodoxes n'avaient ni exploré ni exploité.

Marie-Christine Autant-Mathieu
in *Théâtre russe contemporain*,
©Actes Sud, 1997

Ludmilla Razoumovskaïa

Auteur encore peu connu en France, Ludmilla Razoumovskaïa vit à Saint-Pétersbourg, en Russie, où elle est née en 1949.

Après avoir souhaité devenir comédienne, elle se consacre à l'écriture théâtrale à partir de 1976. *Chère Eléna Serguéievna* est sa cinquième pièce mais la première à être montée (à l'automne 1981 en Estonie). La pièce a tout de suite connu un énorme succès, mais elle a été interdite dès 1983. Son auteur figure alors sur une «liste noire» d'auteurs dont les œuvres ne peuvent être représentées.

A partir de 1987, ses pièces sont à nouveau jouées sans entrave. Ce sont, significativement selon elle, ses pièces historiques (*Votre Sœur ma captive* sur Marie Stuart, *Médée*) qui ont le plus de succès, comme si la Russie d'aujourd'hui ne souhaitait pas voir au théâtre le reflet de ses problèmes quotidiens.

Elle est à ce jour, l'auteur d'une quinzaine de pièces (la plupart en deux actes), et de deux films.

Ses œuvres sont traduites en anglais, en allemand, en italien, en suédois, en finnois, en norvégien, en islandais et en japonais.

Didier Bezace

Co-fondateur en 1970 du Théâtre de l' Aquarium à la Cartoucherie, il a participé à tous les spectacles du Théâtre de l' Aquarium depuis sa création et jusqu'en 1997 en tant qu'auteur, comédien ou metteur en scène.

Il est directeur du Théâtre de la Commune, Centre Dramatique National d'Aubervilliers depuis le 1^{er} juillet 1997 et continue d'être acteur au cinéma et au théâtre.

Principales réalisations en tant qu'adaptateur et metteur en scène au Théâtre de l' Aquarium :

La Débutante d'après *Mademoiselle Else* d'Arthur Schnitzler (1983) ; *Les Heures blanches* d'après *La Maladie humaine* de Ferdinando Camon (1984, reprises en 1987 et 1991) ; *Héloïse et Abélard* d'après leur correspondance (Festival d'Avignon - 1986) ; *L'Augmentation* de Georges Pérec (Festival d'Avignon - 1988), *Le Piège* d'après Emmanuel Bove (1990) ; *Marguerite et le Président* d'après des entretiens entre Marguerite Duras et François Mitterrand (1992) ; *La Femme changée en renard* d'après David Garnett (1994) ; *Le Jour et la Nuit* d'après trois entretiens extraits de *La Misère du monde* de Pierre Bourdieu (1998) ; *C'est pas facile*, d'après Bertolt Brecht, Emmanuel Bove et Antonio Tabucchi : *La Noce chez les petits bourgeois*, suivie de *Grand' peur et misère du IIIème Reich*, de Bertolt Brecht, *Le Piège* d'après Emmanuel Bove, et *Pereira prétend* d'après Antonio Tabucchi, lecture et mise en espace, TNS et Festival d'Avignon 1996.

Pour la Comédie-Française, il a mis en scène *Je rêve (mais peut-être pas)* de Luigi Pirandello. Petit Odéon, 1992.

Au Théâtre de la Commune, il a créé : *Pereira prétend* d'après Antonio Tabucchi (Festival d'Avignon – 1997 / Aubervilliers 1997-1998) et *Narcisse* de Jean-Jacques Rousseau (Aubervilliers nov.- déc. 1998). Reprises de *Le Jour et la nuit* (mars 1998 et en tournée) et de *La Femme changée en renard* (mars-avril 1999). Création de *Le Cabaret, Petit théâtre masculin-féminin (3^e soirée)* en mars 1999 et de *Le Colonel-oiseau* de Hristo Boytchev (Avignon 1999 – reprise à Aubervilliers en décembre 99/janvier 2000). *Feydeau Terminus*, d'après *Léonie est en avance*, *Feu la mère de Madame* et *On purge bébé* de Georges Feydeau (février 2001) et *Lignes de vie, Soirée 1* (avril 2001). Il a mis en scène *L'Ecole des femmes* de Molière dans la Cour d'honneur du Palais des Papes en ouverture du festival d'Avignon (juillet 2001), puis au Théâtre de la Commune et en tournée en France. En 2002, il met en scène *Chère Eléna Serguéievna* de Ludmilla Razoumovskaïa et la reprise de *La Noce chez les petits bourgeois*, suivie de *Grand' peur et misère du IIIème Reich*, de Bertolt Brecht. Il crée 2003/2004 *Le Square* de Marguerite Duras.

Au cinéma : il a travaillé avec Claude Miller, *La Petite voleuse* ; Jean-Louis Benoit, *Dédé* ; Marion Hansel, *Sur la terre comme au ciel* ; Bertrand Tavernier, *L 627* ; Serge Leroy, *Taxi de nuit* ; Pascale Ferran, *Petits arrangements avec les morts* ; Claude Zidi, *Profil bas* ; André Téchiné, *Les Voleurs* ; Bigas Luna, *La Femme de chambre du Titanic* ; Bertrand Tavernier, *Ça commence aujourd'hui* ; Pascal Thomas, *La Dilettante* ; Marcel Bluwal, *Le Plus beau pays du monde* ; Serge Meynard, *Voyous, voyelles* ; Jeanne Labrune, *Ça ira mieux demain* et *C'est le bouquet* ; Anne Théron, *Ce qu'ils imaginent* ; Daniel Colas, *Nuit noire*.

Pour la télévision, il a tourné avec Denys Granier-Deferre, *La Maison vide* ; Claude Miller, *Les Heures blanches* (d'après la pièce créée au Théâtre de l'Aquarium) ; Yves Lafaille, *Un Colis d'oseille* ; Philippe Venot, *Mort à l'étage* ; Jacques Rouffio, *V'la le cinéma* ; Gilles Béhat, *L'Insolation* ; Philippe Bensoussan, *L'Enfer vert* ; Alain Wermus, *Tous les hommes sont des menteurs* ; Caroline Huppert, *L'Inventaire* ; Daniel Jeannot, *Quand j'étais petit* ; Lluís Josep Comeron, *La Face cachée de la lune* ; Caroline Huppert, *La Liberté de Marie* ; Alain Tasma, *A Cran* ; Jean-Daniel Verhaeghe, *Les Thibault*.

Laurent Caillon, collaboration artistique, conception musicale

Collaborateur régulier du Théâtre de l'Aquarium de 1985 à 1997, comme assistant à la mise en scène ou concepteur musical.

Depuis 1997, il fait partie de l'équipe permanente du Théâtre de la Commune en tant que collaborateur artistique.

Avec Jean-Louis Benoit : *Louis*, de Jean-Louis Benoit ; *La Peau et les os* d'après Georges Hyvernaud ; *Les Ratés* de Henri-René Lenormand.

Avec Didier Bezace : *Les Heures blanches* d'après Ferdinando Camon, *Le Piège* d'après Emmanuel Bove, *La Femme changée en renard* d'après David Garnett, *La Noce chez les petits bourgeois* suivi de *Grand'peur et misère du IIIème Reich* de Bertolt Brecht, *Pereira prétend* d'après Antonio Tabucchi, *Narcisse* de Jean-Jacques Rousseau, *Le Cabaret, petit théâtre masculin-féminin*, *Le Colonel-oiseau* de Hristo Boytchev, *Feydeau Terminus* d'après Georges Feydeau, *L'Ecole des femmes* de Molière et *Le Square* de Marguerite Duras

Avec Jacques Nichet : *La Savetière prodigieuse* de Garcia Lorca, *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux, *Le Magicien prodigieux* de Calderon, *Domaine ventre* de Serge Valletti, *Marchands de caoutchouc* de Hanoach Levine, *Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès, *Silence complice* de Daniel Keene.

Il a collaboré avec Daniel Delabesse pour la création de son spectacle *Les ch'mins d'Cuté*.

Dyssia Loubatière, assistante mise en scène

Elle collabore, en tant que régisseur plateau ou créateur d'accessoires avec Jacques Nichet, Matthias Langhoff, Yannis Kokkos, Ruth Berghaus, Wladyslaw Znorko, André Engel, Jacques Rebotier et en tant que décorateur avec Christian Bourrigault, Dominique Tardenois et Jean Lambert-Wild.

Depuis trois ans, elle travaille aux côtés de Didier Bezace comme assistante à la mise en scène (Reprise de *Narcisse* et du *Colonel-oiseau*, création de *Feydeau Terminus*, de *L'Ecole des femmes* et *Le Square* de Marguerite Duras). Elle a également été l'assistante de Laurent Laffargue pour *Beaucoup de bruit pour rien*.

Jean Haas, décorateur scénographe

Scénographe pour le théâtre, la chorégraphie, les spectacles musicaux, la muséographie. Il a collaboré au théâtre avec une trentaine de metteurs en scène dont, entre autres : Michel Deutsch, Hans Peter Cloos, Bernard Sobel, Claude Régy, Jean-Louis Thamin, Brigitte Jaques, Frédéric Bélier-Garcia et Jacques Nichet pour *Les Cercueils de zinc* de Svetlana Alexievitch. Avec Didier Bezace, il a créé les décors de *Eloïse et Abélard*, de *L'Augmentation* de Georges Pérec, de *La Femme changée en renard* de David Garnett, de *Narcisse* de Jean-Jacques Rousseau, de *Feydeau Terminus* d'après Georges Feydeau et *Le Square* de Marguerite Duras.

Dominique Fortin, lumières

Il est directeur technique du Théâtre de l'Aquarium depuis 1987. Il a créé les lumières des spectacles de Jean Louis Benoit : *Louis* ; *Les Vœux du Président* ; *La Nuit, la télévision et la guerre du Golfe* ; *Une Nuit à l'Élysée* ; *La Peau et les os* de Georges Hyvernaud ; *Les Ratés* de Lenormand ; *L'Étau* de Pirandello (Odéon) ; *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière ; *Le Révizor* de Gogol (Comédie Française) ; *Henry V* de Shakespeare (Avignon) *La Trilogie* de Goldoni (Avignon) ; pour Didier Bezace il a créé les lumières de *L'Augmentation* de Perec ; *Le Piège* de Bove ; *Je rêve, mais peut-être pas...* de Pirandello (Odéon) ; *La Femme changée en renard* de David Garnett ; *C'est pas facile* - Brecht-Bove-Tabucchi en Avignon et au Théâtre de la Commune, *Narcisse* de Rousseau, *Feydeau Terminus* d'après Georges Feydeau et les *Lignes de vie* (*La tige, le poil et le neutrino, Un Femme sans importance, Un Lit parmi les lentilles, Les Ch'mins d'Outé* et *La Pluie*).

Il a travaillé également avec Chantal Morel dans *Lettre morte* de Pinget et *La Cruche cassée* de Kleist ; avec Catherine Anne dans *Surprise* et avec Jacques Gamblin et Jean-Michel Isabel dans *Le Toucher de la hanche*.

Cidalia Da Costa, costumes

Après des études d'Arts Plastiques, elle commence à travailler au cinéma. Très vite, elle rencontre le spectacle vivant.

Pour le théâtre, elle crée des costumes notamment pour Pierre Ascaride, Didier Bezace, Vincent Colin, Gabriel Garran, Daniel Mesguich, Jacques Nichet, Philippe Adrien, Yves Beaunesne, Hubert Colas.

Pour la danse contemporaine, elle a collaboré avec Jean Gaudin, Catherine Diverres, Bernardo Montet, Christian Trouillas...

Ses vêtements et costumes ont été montrés à l'occasion de grandes expositions au Centre Georges Pompidou, à la Grande Halle de la Villette et à la Comédie Française.

Laurence Otteny, création coiffures et maquillages

Elle a travaillé tout d'abord pour le cinéma en France et aux Etats-Unis (entre autres avec Danielle Dubroux, *Je suis votre homme* ; Eric Styles, *Tempo* ; Valérie Guignat Bodet, *Monique* ; Jean-François Richer, *Etat des lieux*), pour la mode (défilés de Karl Lagerfeld, Nino Cerruti, Nina Ricci...), pour la télévision (David Mossan, *La Gym* ; Henry Chapier, *Le Divan* ...) et pour la publicité (avec Raymond Depardon, Etienne Chatillez, Pascal Thomas, Gérard Krazwick...). Elle rencontre le théâtre par l'intermédiaire de Cécile Kretschmar et travaille pour Jean Lacornerie, la compagnie Le Phun, Eric Lorvoire... Elle participe également à diverses expositions à la Cité des sciences à la Villette.

Sylvie Debrun, Eléna Serguéievna

Formée à l'Ecole du Théâtre National de Strasbourg, elle joue **au théâtre** sous la direction de Philippe Adrien (*Le Roi Lear* de Shakespeare et *Excédent de poids, insignifiant : amorphe* de Werner Schwab), d'Agathe Alexis (*Le Retable des damnés* de F. Mieva), de Sophie Loukachevsky (*La Mort* de Georges Bataille et *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare), de Philippe Sireuil (*L'Echange* de Claudel et *Sans mentir* de Jean-Marie Piemme), de Jean-Louis Benoît (*Les Vœux du Président*), de Stuart Seide (*Le Changeon* de Middleton et Rowley), de Jacques Lassalle (*Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux)...

A la télévision, elle a tourné avec Aruna Villiers (*Piège en haute sphère*), Jacques Renard (*Une Famille à tout prix*)...

Daniel Delabesse, Pacha

Au théâtre il a joué avec la Cotillard Compagnie : *Trekking*, *Les Hommes naissent tous Ego*, *Sido et Sacha*, *Opéré d'urgence*, *Occupe-toi de moi*, *Les pieds dans la confiture*, *Le Regard d'Antoine*. Il a également joué sous la direction de Christian Benedetti (*Woyzeck* de Büchner), Bruno Sachel (*Le Triomphe de l'amour* de Marivaux), Denise Bosc et Robert Marcy (*Bernanos pour une heure*), Emmanuel Demarcy-Mota (*Marat-Sade* de Peter Weiss), Laurent Gutmann (*Terre natale* de Daniel Keene), Laurent Hatat (*Half and Half* de Daniel Keene) et dans *La Baraque*, la cantine musicale de la Volière Dromesko. Dernièrement, il a joué dans *Cinq hommes*, de Daniel Keene au théâtre du Rond Point.

Avec Didier Bezace, il a joué dans la trilogie *C'est pas facile* (Brecht, Bove et Tabucchi), *Le jour et la nuit* d'après *La Misère du monde* de Pierre Bourdieu, *Pereira Prétend* d'après Tabucchi, *Le Colonel-oiseau* de Hristo Boytchev et *L'Ecole des femmes* de Molière.

Il a mis en scène *Chansons sanglantes* de Céline Caussimon, et *Les Ch'mins d'Outé* d'après les poèmes de Gaston Couté qu'il interprétait avec Teddy Lasry.

Au cinéma, il a joué sous la direction de Bertrand Tavernier (*Ça commence aujourd'hui*) et Stéphane Clavier (*La Voie est libre*).

Thierry Gibault, Vítia

Il a été formé à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris et l'Atelier International de Théâtre de Blanche Salant.

Au théâtre, il a joué sous la direction de Gilles Cohen (*Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux), de Michel Bruzat (*On Achève bien les chevaux* de H. Mac Coy, *Le Misanthrope* de Molière), Sophie Gutter et Christopher Buchholz (*L'Ours*, *Une Demande en mariage* de Tchekhov), Camilla Saraceni (*Le Silence* de Nathalie Sarraute), François Frappier (*L'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche) et Michel

Raskine (*Les relations de Claire*, de Dea Loher) au Théâtre des Abbesses en décembre 2003.

Avec Didier Bezace, il a joué la trilogie *C'est pas facile* (Brecht, Bove et Tabucchi), *Le Cabaret petit théâtre masculin-féminin*, *Le Colonel-oiseau* de Hristo Boytchev, *Feydeau Terminus* d'après Georges Feydeau et *L'Ecole des femmes* de Molière. Il a écrit et interprété un spectacle mis en espace par Didier Bezace : *La tige, le poil et le neutrino*.

Au cinéma et à la télévision, il a tourné avec Jean-Pierre Denis, Laurent Heynemann, Jeunet et Caro, Christopher Buchholz, Didier Grousset, Didier Kaminka, Diane Bertrand, Luc Beraud, Bertrand Tavernier et Raoul Ruiz.

Donatien Guillot, Volodia

Après avoir pratiqué la marionnette et le théâtre de rue, il entre à l'Ecole nationale de cirque puis devient boursier à Montréal au Cirque du Soleil. Il a travaillé **au théâtre** avec, Anatoli Vassiliev (*Bal Masqué* de Lermontov à la Comédie française), M. Renaudin (*Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare), Giorgio B. Corsetti (*Le Château* de Kafka), Eric Vignier (*Brancusi contre Etats-Unis*), G. Ingolt (*La République* de Platon), David Géry (*Une Envie de tuer sur le bout de la langue* de Xavier Durringer), Frédéric Bélier-Garcia (*Le Mental de l'équipe* de Emmanuel Bourdieu) Adel Hakim (*Exercice de démocratie*), Jean-Claude Amyl (*Se trouver* de Pirandello)...

Il co-écrit et interprète *En Route*, mis en scène par Laurent Gutmann.

Il adapte et met en scène *Le Nain* de Pär Lagerkvist sous le titre de *Le Livre de la nuit* (création automne 2003)

Il participe depuis 1999 à de nombreuses fictions et pièces radiophoniques sur France culture.

Lisa Schuster, Lialia

Après avoir suivi les cours de l'Ecole Florent, elle joue au théâtre notamment sous la direction de Philippe Chamaux dans *L'Illusion comique* de Corneille, de Stephan Meldegg dans *L'Ampoule magique* de Woody Allen, de Jean-Michel Ribes dans *Brèves de comptoir* de Jean-Marie Gourio et Jean-Michel Ribes, de Christophe Lidon dans *L'Œuf* de Félicien Marceau.

Elle a été dirigée par Didier Bezace dans *La Noce chez les petits bourgeois* et *Grand'peur et misère du III^e Reich* de Bertolt Brecht, *Le Piège* d'Emmanuel Bove et *Pereira prétend* d'après Antonio Tabucchi.

Pour la télévision, elle a tourné avec Jean-Paul Husson (*Les Griffes de la nuit*), Hubert Aigrot (*Détachez vos ceintures*), Philippe Venault (*L'envolé*)...