

— 2 octobre - 1er novembre 2015
— Théâtre de l'Odéon - 6°
—

IVANOV

d'Anton Tchekhov
mise en scène Luc Bondy

Location 01 44 85 40 40 / www.theatre-odeon.eu

Tarifs de 6€ à 40€

Horaires du mardi au samedi à 20h, dimanche à 15h
relâche exceptionnelle le dimanche 4 octobre

Odéon-Théâtre de l'Europe

Théâtre de l'Odéon
place de l'Odéon Paris 6°
Métro Odéon (lignes 4 et 10) - RER B Luxembourg

Service de presse

Lydie Debièvre, Jeanne Clavel
01 44 85 40 73 / presse@theatre-odeon.fr

Dossier et photos également disponibles sur www.theatre-odeon.eu
nom d'utilisateur : presse / mot de passe : podeon82

— 2 octobre - 1er novembre 2015
— Théâtre de l'Odéon - 6^e
—

IVANOV

d'Anton Tchekhov
mise en scène Luc Bondy

version scénique
Macha Zonina, Daniel Loayza, Luc Bondy
d'après la première version d'Anton Tchekhov et la traduction d'Antoine Vitez

décor
Richard Peduzzi

costumes
Moidele Bickel

lumières
Bertrand Couderc

musique
Martin Schütz

maquillages / coiffures
Cécile Kretschmar

avec

Christiane Cohendy	<i>Zinaïda Savicha</i>
Victoire Du Bois	<i>Sacha</i>
Ariel Garcia Valdès	<i>Chabelski</i>
Laurent Gréville	<i>Borkine</i>
Marina Hands	<i>Anna Petrovna</i>
Yves Jacques	<i>Lebedev</i>
Yannik Landrein	<i>Lvov</i>
Roch Leibovici	<i>Doudkine</i>
Micha Lescot	<i>Ivanov</i>
Chantal Neuwirth	<i>Avdotia Nazarovna</i>
Dimitri Radochévitch	<i>Gravila</i>
Fred Ulysse	<i>Kossykh</i>
Marie Vialle	<i>Babakina</i>
et Nicolas Peduzzi	

production Odéon-Théâtre de l'Europe
avec le soutien du Cercle de l'Odéon

créé le 29 janvier 2015 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe

— **Extrait**
—

Ivanov, Sacha, puis Anna Petrovna.

Ivanov et Sacha arrivent du jardin en courant.

IVANOV, *se prenant la tête dans les mains avec désespoir.* Ce n'est pas possible ! Il ne faut pas, il ne faut pas, Sachenka !... Ah ! il ne faut pas !...

SACHA, *avec passion.* Je vous aime follement... Sans vous, ma vie n'a pas de sens, je n'ai pas de bonheur, pas de joie ! Vous êtes tout pour moi...

IVANOV. Pourquoi, pourquoi ! Mon Dieu ! je n'y comprends rien... Sachenka, il ne faut pas !...

SACHA. Dans mon enfance, vous étiez ma seule joie ; je vous aimais, j'aimais votre âme comme moi-même – mais maintenant votre image obsède mes pensées jour et nuit, sans répit, et ne me laisse pas vivre. Je vous aime, Nicolaï Alexéievitch... Avec vous, je n'irai pas seulement au bout du monde, j'irai où vous voudrez, jusque dans la tombe, mais pour l'amour de Dieu, vite, sinon je vais étouffer...

IVANOV, *éclatant d'un rire heureux.* Qu'est-ce c'est que ça ? Reprendre la vie à zéro, c'est ça, recommencer ? Oui, Sachenka ?... Mon bonheur ! (*Il l'attire à lui.*) Ma jeunesse, ma fraîcheur... (*Anna Péetrovna entre par la porte du jardin ; voyant son mari avec Sacha, elle s'arrête court*) Vivre, c'est ça ? Oui ? Se remettre à l'oeuvre ?

(Baiser. Puis Ivanov et Sacha se retournent et voient Anna Péetrovna. Ivanov, horrifié.) Sarah !

RIDEAU.

Comme un trou noir

Ivanov est banal. Ivanov est extraordinaire. Il brille comme un trou noir autour duquel tourne et jase tout un petit monde ridicule ou poignant : parasites, richards, cyniques saisis sur le vif avec un humour implacable, trompant leur ennui aux cartes ou noyant leur désespoir dans la vodka. Au coeur de cette société malade, Ivanov se débat sous les ruines de ses idéaux. Aujourd'hui, nous dirions qu'il souffre de dépression ou de *burn-out*. Sa femme, Sarah, est mourante et ne le sait pas ; la jeune Sacha, sa voisine, rêve de lui offrir un nouveau bonheur. Hommes et femmes, hostiles ou amicaux, tous ont quelque chose à lui demander : de l'amour, de l'argent, des actes. Ivanov est comme assiégé. Cerné. Et depuis un an à peu près, il n'en peut plus...

En 1887, Tchekhov qualifiait sa pièce de « comédie » : Ivanov épouse bel et bien Sacha au quatrième acte. Quelques instants plus tard, il s'effondre sur un canapé, sous le coup de l'insulte que lui lance le docteur Lvov. Mais les invités de la noce, trop occupés à s'expliquer avec l'offenseur, ne s'aperçoivent pas tout de suite que le marié vient de mourir... Deux ans plus tard, en 1889, Ivanov est devenu un « drame » : pour couper court aux critiques que suscitaient une fin aussi radicale, Tchekhov met un pistolet dans les mains de son héros et conclut la pièce sur son suicide.

Entre ces deux versions, Luc Bondy a choisi la première, dont il apprécie l'étrange modernité. Ivanov finit donc comme finit le monde selon T. S. Eliot : « pas sur un boum, sur un murmure »... Et pour donner corps à ce premier chef-d'oeuvre du grand dramaturge russe, il a réuni une distribution d'exception autour de Marina Hands et de Micha Lescot, dont la prestation fut récompensée par le prix du Meilleur Acteur 2015 du Syndicat de la critique.

La pénombre des âmes

« Dans nos oeuvres », écrivait Tchekhov, « il manque l'alcool qui enivre et subjugue. Nous décrivons la vie comme elle est, et à part ça rien du tout ». Son écriture délivre en effet des ivresses ordinaires. Elle est un élixir qui concentre la vie « comme elle est ». Cette vie qui se passe de commentaires grandiloquents, errant en quête de son intensité, qu'a-t-elle donc de dramatique ? A la voir en scène, on croirait qu'elle se coule d'elle-même dans sa propre forme. Les événements y sont impondérables et minuscules, cailloux ridant l'étang de la banalité, soulevant quelques vagues promises à un rapide effacement. Par quelle magie Tchekhov rend-il inoubliables ces destins sans relief qui se débattent dans leur propre inconsistance - quand du moins ils en ont le sentiment ?

Tchekhov écrit *Ivanov* en 1887. Il a vingt-sept ans et exerce la médecine depuis 1884. Sa première pièce, *Platonov*, a été refusée par le Théâtre Maly cinq ans plus tôt. La deuxième, *Sur la grand-route*, adaptée d'une de ses nouvelles, a été interdite par la censure. Tchekhov a pourtant commencé à se faire un nom. Son premier recueil, *Les contes de Melpomène*, a été publié en 1885, et depuis 1886, il collabore régulièrement à un grand quotidien de Saint-Pétersbourg tout en fréquentant les milieux du théâtre. Après une nouvelle adaptation en un acte d'un de ses récits, il s'attaque à *Ivanov*.

A son frère Alexandre, il confie en ce temps-là l'un de ses trucs de composition : « je mène tout l'acte tranquillement et doucement, mais à la fin, pan dans la gueule du spectateur ! » Chacun des quatre actes d'*Ivanov* s'achève en effet sur une surprise ou sur un choc. Leur violence va croissant à mesure qu'avance le drame. C'est d'abord la brusque décision d'Anna Petrovna d'aller retrouver, malgré sa maladie, son mari Ivanov à la soirée que donne Lébédév pour les vingt ans de sa fille Sacha. C'est ensuite son arrivée inopinée alors qu'Ivanov et Sacha sont enlacés. A la fin du troisième acte éclate une scène atroce entre les deux époux, au cours de laquelle Ivanov, harcelé, accablé, ne peut s'empêcher d'insulter son épouse puis de lui révéler que sa maladie va bientôt l'emporter. La pièce s'achève, un an après les obsèques de la malheureuse, par la mort d'Ivanov devant la famille de Sacha, et les témoins rassemblés pour leurs noces...

Mais un chef-d'oeuvre de Tchekhov ne se réduit pas plus à quelques coups de théâtre que ne se laisse résumer la poésie poignante du temps tchékhovien qui s'écoule « tranquillement et doucement », dans un désœuvrement et un ennui traversés de soudains éclats d'ironie ou de violence, dans la tristesse provinciale que hante le rêve d'une vie plus vraie. Ce genre d'atmosphère qu'on dirait chargée d'électricité éthique, convient particulièrement bien à Luc Bondy, qui se plaît à travailler, comme l'écrivait Schnitzler, « dans la pénombre des âmes ». Curieusement, en plus de quarante ans de carrière, il n'a pourtant entamé que deux fois le dialogue avec Tchekhov. D'abord avec *Platonov* à la Volksbühne en 1978, puis avec *La Mouette*, créée à Vienne avant d'être présentée à l'Odéon un an plus tard, en février 2002.

« Retrouver cette vie, être juste un bloc de vie en scène »

Entretien avec Marina Hands

Daniel Loayza : **À la première lecture d'*Ivanov* d'Anton Tchekhov, Anna Petrovna n'a pas l'air d'un grand rôle...**

Marina Hands : (*Rires*) Ah bon ? Je n'en sais rien, moi...

D. L. : **Elle intervient à l'acte I puis ne reprend la parole que pour un court dialogue à la fin de l'acte III. Et elle entre sans rien dire à la dernière scène de l'acte II, dont elle provoque la fin.**

M. H. : C'est vrai, au fond, elle n'a que trois moments. Une soirée chez elle, la fin de cette soirée dans une autre maison, où elle surprend son mari dans les bras de Sacha, et une scène de ménage.

D. L. : **Et donc, à l'acte IV, elle n'est plus qu'un souvenir. Mais un souvenir bouleversant...**

M. H. : C'est pour cela que mon travail sur une pièce comme celle-là ne s'arrête pas au contour d'un rôle. Il faut que j'entre dans l'esprit d'un auteur. À un moment, Tchekhov donne la parole à cette femme. Et moi, quand je vais travailler sur *Ivanov*, je veux à mon tour donner la parole à Tchekhov. Comment faire ? Si Luc Bondy m'avait proposé n'importe quel autre rôle, je me serais posé la même question.

D. L. : **Mais après le travail de répétitions et la création du spectacle, est-ce que tu n'as pas le sentiment d'avoir fait connaissance avec Anna comme personne ? Est-ce que ton attitude à son égard n'a pas changé ?**

M. H. : Ma réflexion porte d'abord sur ce que cette femme représente pour Tchekhov, sur ce qu'il a voulu exprimer par elle. Je veux savoir comment sa parole s'inscrit par rapport à celle des autres, et par rapport à ce que les autres personnages vont découvrir d'eux-mêmes. Je n'essaie pas de m'imaginer d'abord qui elle est pour trouver ensuite comment elle parle. Je pars sans aucun a priori, ou plutôt, dès que j'en repère, je les enlève. Justement, le travail de Luc va beaucoup dans ce sens, et c'est pour ça que j'ai trouvé tellement génial de répéter avec lui. Il déconstruit. Il ne part pas d'une pensée bloquée sur des certitudes qu'il faudrait illustrer ou incarner. Ensemble, on va évoquer des souvenirs, des anecdotes, stimuler l'imaginaire, et moi, je ne fais qu'ouvrir des tiroirs, soulever des tapis, chercher, chercher, chercher : quelle est sa note musicale dans la pièce ? Alors après, plus tard, il y a une empathie qui se crée – ou pas. Quand elle ne se crée pas, c'est terrible. Ça m'est arrivé sur certains rôles. Là, avec Anna Petrovna, j'ai éprouvé une empathie beaucoup plus forte que ce à quoi je m'attendais.

D. L. : **Donc, l'auteur et le metteur en scène ne te proposent pas tant un personnage qu'un certain accès à un personnage, et à l'issue du travail, Anna Petrovna fini par avoir la consistance d'une personne pour toi ?**

M. H. : Bonne question ! C'est mystérieux... En fait, au final, je ne sais pas ce que ça donne. C'est ce que je déteste au cinéma – quand je suis dans le rôle, je ne sais pas ce qui sort de moi, et finalement, j'aimerais autant ne pas le savoir, parce que pour moi c'est une alchimie très intérieure... Comment dire ? J'ai juste l'impression que je reçois des informations : il y a ce que me dit Tchekhov, il y a ce que Luc m'indique, tout cela réagit et se mélange dans ma sensibilité, puis ça sort. Mon implication dans le processus se fait au fur et à mesure, de façon assez secrète. Et l'empathie vient

ou ne vient pas. Avec Anna Petrovna, elle est bien là mais je ne saurais pas expliquer pourquoi.

D. L. : Ce qui est très touchant, c'est qu'elle devient un souvenir très fort : à l'acte IV, après sa disparition, sa présence nous manque. Quand Chabelski pleure, nous comprenons exactement pourquoi. Lui qui lui reprochait de mal jouer du piano, qui faisait des blagues antisémites, qui disait s'ennuyer avec elle – tout à coup, il sent qu'elle lui manque. Anna Petrovna, cette femme qui par amour a renoncé à tout, à ses parents, à sa fortune, à sa religion et même à son nom, en redevenant la petite Sarah après sa mort, est devenue un fantôme bouleversant. Ce n'est pas facile de créer une telle présence manquante...

M. H. : Merci.

D. L. : Quand tu as accepté ce travail, qu'est-ce que tu pensais apporter au metteur en scène ?

M. H. : Quand j'ai lu la pièce, j'ai eu le sentiment que cette écriture de Tchekhov me jetait une sorte de défi : c'était tellement concret, tellement sur le terrain de ce qu'on vit, avec si peu de filtres... j'avais la sensation d'une vérité des personnes, d'une humanité très intense, et je me suis dit que si je pouvais apporter quelque chose à Luc, ce serait un certain engagement intérieur – mental, émotionnel – le plus total possible – le but étant de ne pas «construire un personnage», comme on dit, mais d'être un être humain sur un plateau de théâtre. C'est un défi passionnant et c'est dans cet esprit que j'ai attaqué. Et donc, pour Anna Petrovna, j'ai pensé à plein de femmes, j'ai réveillé des souvenirs personnels, pensé à des visages aperçus dans la rue – toute matière humaine était bonne à prendre, pour essayer de faire circuler quelque chose d'hypervivant. Je me suis dit : c'est comme ça que je vais pouvoir me rapprocher de cette écriture, et ça m'a passionnée. J'aurais pu procéder comme cela pour un autre personnage de Tchekhov, pour un homme aussi bien que pour une femme, jeune ou vieux, pour Chabelski, par exemple... En tout cas, c'est la toute première fois que je travaille de cette manière-là. On parlait peu avec Luc. C'est toujours bon signe, quand les choses circulent, on n'a pas besoin de se justifier, de s'expliquer...

D. L. : Il dit souvent qu'il aime décaper, casser les automatismes, pour conserver au plateau la fragilité de la vie.

M. H. : C'est vrai, et ça, ça m'hystérise de bonheur ! C'est comme un Graal, chaque soir. C'est impossible de toujours l'atteindre, bien sûr, mais essayer de retrouver cette vie, d'être juste un bloc de vie en scène, à l'intérieur de la «mécanique théâtre» qu'on connaît tous par coeur... essayer de sortir de ça, de faire jaillir l'étincelle de la machine, ce qui est la volonté de Luc aussi, j'ai trouvé ça rafraîchissant, nécessaire et... hyper difficile ! (*Elle éclate de rire*). Patrice Chéreau disait toujours : «Au théâtre, le problème n'est pas de jouer, c'est de rejouer.» C'est vrai. Et il ajoutait : «Mon rôle, c'est de permettre aux acteurs de pouvoir rejouer.» C'est comme un chemin qu'il faut retrouver. Vers la nouveauté... C'est l'exigence de Luc, et elle est énorme. Il m'avait déjà proposé un rôle il y a quelques années. Mais je crois que j'étais trop jeune pour travailler avec lui à l'époque. Il faut un certain savoir – être capable de se responsabiliser pour proposer tous les soirs une fraîcheur réelle, se surprendre soi-même, aller chercher des propositions, aller très profond, tout le temps, même quand on est en jeu depuis quinze jours... ça demande beaucoup de maturité. Moi qui suis dans l'idolâtrie des metteurs en scène et des auteurs, je ne voyais pas comment je pourrais donner ce qu'il demandait, justement parce qu'il laisse à l'interprète une place immense, presque centrale. Ça s'est confirmé sur *Ivanov*, et c'est la première fois que je l'ai vécu. Au fur et à mesure du travail, j'ai eu le sentiment de progresser, d'apprendre à être une interprète personnelle, d'apporter à l'oeuvre ma propre petite pierre, et de ne pas seulement être un lieu de passage, une figure à modeler – pas seulement un porte-voix mais une voix. Luc me donnait une place d'interprète comme place majeure, et c'est très impressionnant. Il écrit avec les libertés des gens. Il faut savoir être libre avec Luc, prendre cet espace de liberté, ce qui n'est pas forcément une chose qu'on ose faire, mais lui la demande, jusque dans les représentations.

— Tchekhov, c'est aussi un cosmos

Entretien avec Luc Bondy

Daniel Loayza : **À quand remonte votre intérêt pour Tchekhov ?**

Luc Bondy : J'avais monté *Platonov* à Berlin en 1978 et à vrai dire, c'était plutôt un désastre... Il y a déjà tout son théâtre dans cette pièce-là, ce ne qui ne veut pas forcément dire que ce soit par elle qu'il faut commencer ! J'ai attendu 2002 pour mettre en scène *La Mouette*, et là, les Russes m'ont décerné le prestigieux prix Stanislavski. Je suis allé à Moscou. De là j'ai fait le voyage jusqu'à Mélikhovo, un petit village à une heure de la capitale. C'était plutôt impressionnant de se rendre là-bas. C'est un lieu paisible où Tchekhov a fait construire des écoles et une petite maison, celle où il a écrit *La Mouette*. Quand on s'approche aujourd'hui de Mélikhovo, le lac et ses abords sont jonchés de milliers de sacs en plastique. Un endroit idyllique dans un paysage cauchemardesque, apocalyptique. Deux visions contradictoires. La sensation qu'elles provoquent explique la fascination qu'éprouvent les gens de théâtre pour Tchekhov.

D.L : **Comment décririez-vous cette sensation ?**

L. B. : Alors qu'on parle d' « univers shakespearien » ou de « monde beckettien », pour Tchekhov, on se contente trop souvent d'invoquer une certaine « atmosphère tchékhovienne ». Cela suggère que Tchekhov serait un inventeur moins puissant, que sa création serait en quelque sorte plus légère. C'est totalement faux. Tchekhov, c'est aussi tout un cosmos, où s'unissent le *no man's land* beckettien et la lande shakespearienne, avec ses cris et ses sanglots. Tchekhov s'approche d'un monde beckettien, un monde du début ou de la fin. Il est la résultante d'un monde classique ou baroque soudainement mis à nu. Une querelle de ménage devant un verger au clair de lune devient aussi déchirante qu'une scène de Shakespeare. Les élucubrations ivres de Chabelski dans l'orphelinat d'*Ivanov* font penser au fou du *Roi Lear*, voire à Lear lui-même, et annoncent en même temps la naissance d'Estragon et Vladimir. Le génie de Tchekhov lui a permis de créer des personnages que personne d'autre n'aurait pu imaginer. Qui d'autre pouvait inventer Nina ou les trois soeurs ? Et ces personnages, il les rend éternels plutôt qu'épisodiques et littéraires. Ils ne sont pas examinés seulement à travers une loupe passéiste. Ce sont des êtres qui ont existé et qui vont exister. Ils regardent le passé tout en étant plongés dans un monde que nous ne connaissons pas encore.

D.L : **Quelles ont été vos premières impressions en relisant *Ivanov* ?**

L.B : Après *Platonov*, qui est resté à l'état de chantier inédit, c'est la première pièce de Tchekhov qu'il a vue en scène. Elle n'est pas aussi chaotique que *Platonov*. Elle a une structure beaucoup plus classique. Tchekhov touche à une certaine maturité. En même temps, il y a encore beaucoup de la furie et de l'anarchie platonoviennes. C'est un mélange très intéressant.

D.L : **Est-ce que c'est une pièce qui pose des problèmes particuliers ?**

L.B : Pour un metteur en scène, la grande difficulté, c'est qu'il n'y a pas un *Ivanov* mais deux, celui de la création à Moscou en 1887 et celui de la recréation à Saint-Pétersbourg en 1889. Tchekhov a retouché sa pièce pour répondre à deux critiques. La première portait sur l'étrangeté du caractère d'*Ivanov*. La deuxième, sur sa curieuse façon de mourir. En 1887, le héros succombe sans un mot. En 1889, Tchekhov propose un second *Ivanov* beaucoup plus explicatif. Il donne des clefs sur la négativité et la dépression de son héros. Cet *Ivanov*-là, c'est celui qui se tire une balle dans la tête. Il a largement inspiré la lecture que fait Léon Chestov de l'oeuvre de Tchekhov : l'homme, parvenu à un certain degré de lucidité, n'a pas d'autre ressource que de se taper la tête contre les murs.

— L'interprétation de Chestov est fascinante. Mais plus j'avance dans le travail, plus j'y réfléchis, et plus cette lecture me pose de problèmes. Après tout, Tchekhov avait qualifié sa première version de « comédie ».

D.L : Comment voyez-vous le personnage principal ?

L.B : C'est une sorte d'« homme de trop », comme disaient les Russes de l'époque. À trente-cinq ans, il dit déjà non à la vie. Il avait pourtant beaucoup à faire, il s'intéressait à la gestion rationnelle de ses domaines, à l'instruction des enfants des environs, comme Tchekhov lui-même à Mélikhovo – et tout à coup, il traverse une crise, ce qu'on appellerait aujourd'hui un *burn-out*. Il ne croit plus en lui-même, il ne croit plus en l'amour. Il ne comprend pas ce qui lui arrive. Et pourtant, c'est autour de cet être psychiquement épuisé, presque amorphe, que Tchekhov organise sa pièce.

D.L : De quelle façon ?

L. B : D'abord, il y a sa femme. Sarah est d'origine juive, et c'est très important. Elle s'est convertie au christianisme par amour pour Ivanov et pris le nom d'Anna Petrovna. Ivanov pouvait espérer qu'Anna aurait une belle dot, mais elle est reniée par ses parents qui ne lui pardonnent pas sa conversion. Ivanov ne touche donc pas un sou. Est-ce qu'il a vraiment épousé Anna par calcul ? Pratiquement tout le monde le croit ou fait semblant de le croire, dans cette petite société provinciale où tous se connaissent... Il le sait sans doute et il en souffre. L'antisémitisme alimente les ragots et fournit un prétexte pour parler tout le temps d'Ivanov sans admettre qu'en fait, on est fasciné par lui.

D.L : Comment les autres personnages tournent-ils autour de lui ?

L. B : Ils ont tous quelque chose à lui demander. Il y a Lébédév, le propriétaire foncier alcoolique et sentimental qui prête de l'argent dans le dos de sa femme Zinaïda. Lui a démissionné, il a fui dans son alcoolisme, et il voudrait qu'Ivanov vive à sa place. Il y a Borkine, l'intendant brutal, l'homme d'affaires bote-en-train, jamais à court d'idées pour gagner de l'argent de façon douteuse. Il souhaite qu'Ivanov lui donne des moyens ou au moins qu'il lui laisse les mains libres. Il y a Chabelski, l'oncle d'Ivanov, un personnage étrange, déjà beckettien, un mélange d'aristocrate et de clochard, un pique-assiette distingué. Il n'en peut plus de payer son séjour chez son neveu en étant condamné à rester enfermé avec Anna Petrovna pour lui tenir compagnie. Et puis il y a le jeune docteur Lvov, l'adversaire d'Ivanov. C'est le type même de personnage que Tchekhov détestait, un homme à principes et à bonne conscience. Il critique sans cesse Ivanov pour sa manière de vivre, sa conception de l'amour, son laisser-aller. Lui-même est sans doute amoureux d'Anna Petrovna, mais s'il l'est, il est de toute façon trop rigide pour oser se l'avouer.

D.L : Et les femmes ?

L. B : Tchekhov était très fier de ses rôles féminins ! Zinaïda, la femme de Lébédév, est une sorte de madame Harpagon. La seule idée de dépenser la terrifie. Quand Ivanov lui demande un délai pour rembourser ses dettes, elle est prise d'une sorte de panique... C'est très bien vu et très féroce ! Sa fille Sacha, on pourrait croire qu'elle est faite pour Ivanov. Elle est aussi une jeune personne plutôt ordinaire. Elle rêve d'une passion romanesque mais au bout d'un an, elle n'en peut plus de son fiancé...

D.L : Il y a aussi une intrigue secondaire : la petite comédie nuptiale que Borkine essaie d'organiser...

L. B : C'est une des deux grandes leçons que Tchekhov a retenues de Shakespeare. La première,

— c'est qu'un personnage, par exemple Ivanov, n'a pas besoin d'être tout à fait compréhensible pour être intéressant – c'est même plutôt le contraire. La deuxième, c'est l'art de soutenir l'action principale par un contrepoint. Là aussi, il y a de belles figures : Babakina, la riche veuve d'un commerçant qui rêve de devenir comtesse, et Avdotia, entremetteuse depuis trois générations. Elle a l'air sortie d'un conte populaire russe !

D.L : Est-ce que tous ces personnages ont un point commun ?

L. B : Prenez-les un par un, vous verrez qu'il leur manque à tous quelque chose. Quand il ne rêve pas d'aller mourir à Paris sur la tombe de sa femme, Chabelski veut sortir de chez Ivanov, où il crève d'ennui. Lébédév se réfugie dans la boisson en attendant la mort. Borkine veut de l'argent, ça l'obsède, il tourne sans arrêt autour de cette question. Sacha est poussée en avant par son horreur de la banalité environnante... Chacun cherche l'intensité. Ces moments qui font qu'on se sent exister. Il faudra donc que les acteurs apprennent à ne pas être bien dans leur peau. C'est une très belle distribution, mais ils ne doivent surtout pas s'installer, se sentir confortables.

D. L : Comment voyez-vous le mouvement d'ensemble de la pièce ?

L.B : Tchekhov a écrit ses quatre actes comme autant de nouvelles. Chaque fin d'acte est accentuée par une situation très forte, très surprenante. Au premier acte, Ivanov part à la fête d'anniversaire de Sacha en laissant sa femme toute seule. Ce n'est pas la première fois. Mais ce soir-là, brusquement, Anna Pétrovna décide de le rejoindre là-bas, et on sent que c'est dangereux. Au deuxième acte, Anna Petrovna arrive chez les Lébédév et surprend son mari dans les bras de Sacha, juste à l'instant où il commençait à croire qu'il pourrait recommencer une vie nouvelle. Quinze jours après, au troisième acte, Anna sait que Sacha est venue voir Ivanov. Cette visite provoque une dispute horrible entre les époux. C'est tellement atroce qu'Ivanov finit par la traiter de « sale Juive », puis lui révèle qu'elle va mourir bientôt. Au quatrième acte, il y a un an qu'elle est morte. Et c'est là qu'il faut faire son choix : ou bien le suicide dramatique, ou bien cette fin si originale.

D. L : Alors, de quoi meurt Ivanov ?

L. B : Pour moi, c'est encore ouvert. Mais je ne suis pas tellement adepte du suicide. Le deuxième *Ivanov*, avec son coup de pistolet, c'est comme un point final très abrupt qui s'impose à l'action. C'est comme si Tchekhov s'était dit : puisque le public a besoin d'une sorte de résolution, on va la lui servir ! Mais c'est un coup de force. Tandis que dans la première version le personnage s'éteint. Il finit et c'est tout. Nous sommes déjà très proches de Beckett. Un personnage qui se suicide, c'est psychologique. Un personnage qui finit, c'est ontologique !

D. L : En se suicidant, Ivanov échappe aussi au mariage...

L. B : Justement, ce qui m'a aussi intéressé dans la première version, c'est qu'Ivanov décide de se marier quand même. Pendant quelques instants, il reprend espoir. C'est comme à la fin de l'acte II : tout à coup, son moral remonte en flèche. Mais la première fois que ça lui arrive, Anna Pétrovna surgit. La deuxième fois, c'est Lvov. Et Ivanov en meurt !...

D. L : Qu'est-ce qui le tue à ce moment-là : l'insulte de Lvov ?

L. B : Une sorte d'épuisement mortel. Cela ne s'explique pas par l'apathie. Ivanov n'est pas un personnage « oblomovien ». Il succombe plutôt par excès d'intelligence. C'est comme s'il s'était radiographié lui-même et s'était brûlé en le faisant. Sa lucidité a détruit tout ce qui est du côté de la vie. Mais personne ne s'aperçoit qu'il meurt. Il a l'air de filer à l'anglaise, sans s'expliquer... Est-ce qu'Ivanov s'efface comme Oedipe à la fin d'*Oedipe à Colone* ? Moi, j'ai le sentiment que tout à coup

— il n'est plus là, il s'est pour ainsi dire effacé, éclipsé hors du monde. Quand les autres s'en aperçoivent et le cherchent, c'est trop tard...

Il y a une lettre de 1892 où Tchekhov dit en souriant que celui qui inventera une autre sorte de fin que le mariage ou le suicide inaugurerait une ère dramatique nouvelle ! Dans son premier *Ivanov*, c'est comme s'il avait tenté cette invention. Cette fin est vraiment difficile à régler. Mais le reste de l'acte va nous aider à faire les choix. Je veux que ce soit un pandémonium. Comme si la musique, au milieu de l'acte, quittait l'harmonie classique pour devenir du Webern ou de l'Alban Berg.

D. L : Vous semblez décidément préférer la version de 1887 à celle de 1889...

L.B : Tchekhov confie dans une autre lettre qu'il a écrit sa pièce en dix jours. Il précise d'ailleurs qu'il n'a pas fait que cela pendant ce temps ! Il devait être chargé à bloc, comme une bombe prête à éclater à la première occasion. C'est aussi pour cela que la première version est si intéressante. Elle est d'un seul jet, un geste très sûr et très rapide, jusqu'à cette fin si troublante.

D. L : Comment donc allez-vous interpréter cette fin ?

L. B : Les réponses à ces questions-là viennent du plateau, dans le travail avec les comédiens. Pour moi, Tchekhov écrit de façon telle que les questions ne sont jamais réglées d'avance une fois pour toutes. C'est fascinant. Cette fin-là est tout à fait anti-théâtrale, très audacieuse. Je la sens comme un arrêt sur image de la situation. Je voudrais que ce dernier acte soit un final cauchemardesque, infernal, comme si tous les personnages se décomposaient sous l'effet de la vodka.

D. L : Un mot de conclusion, à ce stade du travail ?

L. B : Toute sa vie, Tchekhov est resté un jeune auteur. Il est mort à 44 ans ! Il avait le génie des individus, des singularités, et cette fraîcheur-là, il l'a gardée jusqu'au bout. Il est toujours capable d'accueillir les contradictions de ses personnages. Il ne part jamais de thèses qu'il faudrait illustrer. Il sait faire coexister tous les points de vue. Il veut certainement qu'on donne raison à Ivanov contre Lvov, mais cela ne veut pas dire que Lvov se trompe complètement. Ce serait trop facile. Ce qui énerve Tchekhov chez Lvov, c'est sa bonne conscience, sa certitude d'avoir toujours raison, la complaisance avec laquelle il jette son honnêteté à la tête des gens, sans s'avouer à lui-même ses sentiments pour Anna Petrovna, sa jalousie envers Ivanov... Tchekhov est un auteur assez puissant pour remettre en cause des figures comme le justicier et la victime. Chez lui, justice et injustice ne se situent pas là où les êtres humains les placent d'ordinaire. Leur frontière n'est pas si tranchée. Dans un théâtre plus classique, les personnages peuvent ne détenir qu'une partie de la vérité. C'est au spectateur qu'il appartient alors de faire la synthèse, depuis l'extérieur, dialectiquement. Mais avec Tchekhov, comme chez Shakespeare, ce point de vue « extérieur » est également porté à la scène. Il est inclus dedans. À un moment, Ivanov dit au docteur que lui, Lvov, du dehors, le comprend peut-être mieux que lui-même, Ivanov, ne peut se comprendre de l'intérieur. Mais sur ce point, Ivanov fait erreur, car l'observateur extérieur se trompe, lui aussi. Et c'est pareil pour nous autres spectateurs. Nous qui sommes au-dehors, il n'est pas sûr que nous comprenions les personnages plus ni mieux qu'ils ne se comprennent eux-mêmes. Nous sommes de plain-pied avec eux. Nous sommes exactement la même humanité.

Les cinq ennemis

Le changement qui s'est produit en lui le blesse dans son honnêteté. Il cherche des raisons à l'extérieur et n'en trouve pas ; il commence à chercher à l'intérieur de lui-même et ne trouve qu'un vague sentiment de faute. C'est un sentiment russe. L'homme russe - que quelqu'un meure chez lui ou tombe malade, qu'il ait des dettes ou prête lui-même de l'argent - se sent toujours coupable. Tout le temps, Ivanov parle d'une certaine faute qu'il aurait commise, et le sentiment de culpabilité grandit en lui à chaque nouveau heurt. A l'acte I, il dit : « Je dois être affreusement coupable, mais mes pensées sont si confuses, j'ai l'âme comme engourdie par une sorte de paresse, et je ne suis pas en état de me comprendre moi-même. » A l'acte II, il dit à Sacha : « Jour et nuit, la conscience me torture, je sens que je suis profondément coupable, mais en quoi elle consiste, en fin de compte, ma faute, je ne comprends pas...»

A la lassitude, à l'ennui et au sentiment de culpabilité, ajoutez encore un autre ennemi. C'est la solitude. Si Ivanov avait été un fonctionnaire, un acteur, un pope, un professeur, il se serait habitué à sa situation. Mais il vit dans son domaine. Il est en province. Les gens sont soit des ivrognes, soit d'enragés joueurs de cartes, soit des gens comme le docteur... Ils n'ont rien à faire des sentiments et des changements qui se sont produits en lui. Il est solitaire. Les longs hivers, les longues soirées, le jardin désert, les pièces désertes, le comte toujours grognant, l'épouse malade... Nulle part où aller. Et donc, à chaque minute, une question le taraude : où donc se mettre ?

Maintenant le cinquième ennemi. Ivanov est las, il ne se comprend pas, mais la vie n'a rien à faire de cela. Elle lui présente ses exigences légitimes, et, lui, bon gré mal gré, il doit résoudre des problèmes. Sa femme malade - c'est un problème, la masse des dettes - un problème, Sacha qui se jette à son cou - un problème. Comment il résout tous ces problèmes, cela se voit dans le monologue de l'acte III et dans le contenu des deux derniers actes. Les hommes comme Ivanov ne résolvent pas les problèmes mais succombent sous leur poids. Ils se perdent, restent les bras ballants, s'énervent, se plaignent, font des bêtises et, à la fin des fins, cédant à leurs nerfs trop fragiles, à fleur de peau, perdent tout contact avec la réalité, et entrent dans la catégorie des gens « brisés » et « incompris ».

La désillusion, l'apathie, la fragilité nerveuse et la lassitude sont les conséquences inéluctables d'une excitabilité extrême, et cette excitabilité est au plus haut point ce qui caractérise notre jeunesse. Prenez la littérature. Prenez le présent...

Repères biographiques

Anton Pavlovitch Tchekhov

(1860 -1904)

Il naît le 17 janvier 1860 à Taganrog (Crimée), un an avant l'abolition du servage. Son père, un modeste marchand, descend d'ailleurs d'une famille de serfs. Quand sa famille, ruinée, part pour Moscou, Anton Pavlovitch reste seul à Taganrog, où il termine ses années de lycée comme pensionnaire. De 1879 à 1884, il fait sa médecine à Moscou tout en publiant des contes dans différentes revues (un premier recueil paraît en 1886 sous le titre *Récits divers*). Peu à peu, Tchekhov se libère des conventions un peu étroites du récit humoristique. En 1888 paraît *La Steppe*, en même temps qu'une première pièce à succès, après plusieurs tentatives infructueuses : *Ivanov* (qu'il remanie avant sa reprise à Saint-Pétersbourg en 1889). Dès lors, l'existence de Tchekhov ne paraît plus marquée par aucun événement exceptionnel, si ce n'est un long voyage qui le conduit au bagne de l'île Sakhaline. Mais le plus clair de son existence est consacré à une oeuvre qu'il compose dans sa propriété de Mélikhovo, non loin de Moscou : Tchekhov est l'auteur de plusieurs centaines de nouvelles et très vite reconnu comme l'un des grands maîtres du genre.

Atteint de tuberculose, Tchekhov est contraint de faire de fréquents séjours en Crimée, en France, en Allemagne. Vers la fin du siècle, il semble se rapprocher de la gauche et démissionne de l'Académie, qui, après avoir nommé son ami Gorki parmi ses membres, était revenue sur son vote à la demande du gouvernement.

Le succès de *La Mouette* mise en scène par Stanislavski rassure Tchekhov sur ses talents dramatiques, alors que la chute de cette même pièce, quelques mois plus tôt, l'avait fait douter. Coup sur coup, il écrit alors *Oncle Vania* (1899) et *Les trois soeurs* (1900). En janvier 1904, il assiste à la première de *La Cerisaie* ; le 15 juillet, il meurt en Allemagne à Badenweiler. Sa femme, la comédienne Olga Kniper, l'entend murmurer « Ich sterbe », puis réclamer une coupe de champagne.

Luc Bondy

Né en 1948 à Zurich, il vit une partie de son enfance et de son adolescence à Paris. Il y fréquente l'école de pantomime de Jacques Lecoq avant de faire ses débuts au Théâtre Universitaire International avec une adaptation de Witold Gombrowicz. En 1969, il est engagé comme assistant au Thalia Theater de Hambourg. Deux ans plus tard, il entame une carrière de metteur en scène qui l'amène à signer une soixantaine de spectacles à ce jour, d'abord à travers toute l'Allemagne (Wietkiewicz, Genet, Büchner, Fassbinder, Ionesco, Shakespeare, Goethe, Bond, Ibsen, Botho Strauß, Beckett, Shakespeare...) puis dans le monde entier.

En 1984, il met en scène au Théâtre des Amandiers, que dirige Patrice Chéreau, *Terre Etrangère* d'Arthur Schnitzler et *Le Conte d'Hiver* de William Shakespeare, dans la nouvelle traduction de Bernard-Marie Koltès. Un an plus tard, il succède à Peter Stein à la direction de la Schaubühne de Berlin.

Depuis, il a notamment monté *Die Zeit und das Zimmer (Le Temps et la Chambre)* de Botho Strauss (Berlin, 1989), *John Gabriel Borkman* d'Ibsen (Lausanne, Vienne et Paris - Odéon, 1993), *En attendant Godot* de Beckett (Lausanne, Vienne et Paris - Odéon, 1999), *Die Möwe (La Mouette)* de Tchekhov (Vienne 2000, Paris, Odéon, 2002), *Drei Mal Leben (Trois Versions de la vie)* de Yasmina Reza (Vienne, 2000), *Auf dem Land (La Campagne)* de Martin Crimp (Zurich et Berlin, 2001), *Unerwartete Rückkehr (Retour inattendu)* de Botho Strauss (Berlin, 2002), *Anatol* d'Arthur Schnitzler (Vienne, 2002), *Une pièce espagnole* de Yasmina Reza (Paris, 2004), *Cruel and Tender (Tendre et Cruel)* de Martin Crimp (Vienne et Londres, 2004), *Die eine und die andere* de Botho Strauss (Berlin, 2005), *Viol*, d'après *Titus Andronicus* de Shakespeare de Botho Strauss (Paris - Odéon 2006), *La seconde surprise de l'amour* de Marivaux (Nanterre, 2007), *Les Chaises* d'Ionesco (Nanterre, 2010). Au Young Vic de Londres, en 2010, Luc Bondy met en scène *Sweet Nothings (Liebeleil)* d'Arthur Schnitzler (texte de David Harrower), puis présente en juin de la même année *Helena (Hélène)* d'Euripide dans une traduction de Peter Handke, dont il crée la dernière pièce, *Die Schönen Tage von Aranjuez (Les Beaux jours d'Aranjuez. Un dialogue d'été)*, à l'Akademietheater de Vienne en mai 2012 (reprise à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en septembre 2012). Il crée, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, *le Retour* (2012) d'Harold Pinter dans une traduction de Philippe Djian. En mai 2013, il met en scène *Tartuffe* de Molière au Burgtheater de Vienne.

Il crée, en 2013, au Berliner Ensemble *Don Juan revient de guerre* d'Ödön von Horvath. Puis en 2014, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, il met en scène *Les Fausses Confidences* de Marivaux et *Tartuffe* de Molière. En janvier 2015, il crée *Ivanov* d'Anton Tchekhov dans la grande salle de l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Pour sa prochaine mise en scène, *Othello* de William Shakespeare, présentée en janvier 2016 aux Ateliers Berthier, Luc Bondy retrouve Marina Hands et Micha Lescot, et confie le rôle-titre à Philippe Torreton.

A l'opéra, citons *Wozzeck* (Hambourg, 1976), *Così fan tutte* (Bruxelles, 1986), *Salomé* (Salzburg, Florence, Londres et Paris dès 1992), *Don Carlos* (Paris, 1996), *Macbeth* (Edimbourg, 1999 et Vienne, 2000), *Le Conte d'hiver* de Boesmans (Bruxelles, 1999), *The Turn of the Screw* de Britten (Aix-en-Provence, 2001 et Vienne, 2002, Paris, 2005), *Hercules* de Händel (Aix-en-Provence, 2004 et Vienne, 2005), *Julie* de Philippe Boesmans (Bruxelles, Vienne et Aix-en-Provence, 2005), *Idomeneo* de Mozart à la Scala de Milan (2005), *Yvonne Princesse de Bourgogne* de Boesmans à l'Opéra Garnier (2009), *Tosca* de Puccini au Metropolitan de New York (2009 ; reprise à Munich en juin 2010 puis à la Scala en 2012).

Au cinéma, il réalise trois films : *Die Ortliebschen Frauen* (1979) ; *Terre étrangère*, avec Michel Piccoli, Bulle Ogier, Alain Cuny (1988) ; *Ne fais pas ça* avec Nicole Garcia, Natacha Régner et Dominique Reymond (2004). En juin 2015, il réalise une adaptation des *Fausse Confidences* pour la télévision (Arte).

Luc Bondy a également écrit plusieurs livres, publiés chez Grasset, Christian Bourgois ou Actes Sud. Derniers titres parus : *A ma fenêtre* (2009) et *La fête de l'instant* (édition revisitée), dialogues avec Georges Banu (2012).

Luc Bondy dirige le Wiener Festwochen de 2001 à 2012, avant d'être nommé directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe en mars 2012.

Repères biographiques (suite)

Christiane Cohendy

Cofondatrice du Théâtre Eclaté d'Annecy avec Alain Françon, Evelyne Didi et André Marcon, Christiane Cohendy entre au Conservatoire Supérieur d'Art Dramatique en 1971.

Elle est ensuite, de 1975 à 1979, comédienne permanente au Théâtre National de Strasbourg alors dirigé par Jean-Pierre Vincent. Celui-ci la met en scène dans *Germinal* (1976) et *Le Misanthrope* (1977). Elle travaille également sous la direction de André Engel (*Un week-end à Yaik*, 1977 ; *Kafka Théâtre complet*, 1979), Denis Péron (*En attendant Godot*, 1980), Stuart Seide (*Le deuil sied à Electre*, 1981), Hans Peter Cloos (*Susn*, 1981), Matthias Langhoff (*La Cerisaie*, 1984), Marcel Maréchal (*Tartuffe*, 1991) ou Jorge Lavelli (*Décadence*, 1995). En 2003, elle interprète Oenone dans *Phèdre*, mis en scène par Patrice Chéreau et présentée à l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

Plus récemment, Christiane Cohendy joue pour Hans Peter Cloos (*Le Caiman*, 2006 ; *Une famille ordinaire*, 2010), Didier Long (*Equus*, 2008), Daniel Benoin (*Le roman d'un trader*, 2009) ou Anne Bisang (*Oh les beaux jours*, 2014).

Parallèlement à sa carrière de comédienne, Christiane Cohendy débute au cinéma dès 1980, dans *Un mauvais fils*, de Claude Sautet, puis dans *Toute une nuit* de Chantal Akerman. René Allio la dirige dans *Le matelot 512* (1984) et dans *Un médecin des lumières* (1986), Jean-Paul Rappeneau dans *Le hussard sur le toit* (1994), Gérard Depardieu dans *Un pont entre deux rives* (1998) et Jacques Audiard dans *Sur mes lèvres* (2001).

Christiane Cohendy reçoit le Molière de la meilleure actrice ainsi que le Prix du Syndicat de la Critique, en 1996, pour *Décadence* (Jorge Lavelli, 1995).

Victoire Du Bois

Victoire Du Bois débute sa carrière théâtrale auprès de Michel Valmer.

En 2008, à l'Ecole du Jeu dirigée par Delphine Eliet, elle prépare le concours du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, qu'elle intègre en 2009.

Sa collaboration avec Delphine Eliet se poursuit, puisqu'en 2010, elles mettent en scène *Hope !* écrit et interprété par Victoire Du Bois.

Dernièrement, elle a joué dans *Louison*, mis en scène par François Orsoni ; *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux*, de Fred Ulysse, mis en scène par l'auteur, *Pauvreté richesse homme et bête*, mis en scène par Pascal Kirsh et *Tartuffe* mis en scène par Luc Bondy, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, en 2014.

Au cinéma, elle a travaillé avec, entre autres : Volker Schlöndorff, Guy Maddin, Alain Choquart et Luc Besson.

Ariel Garcia-Valdès

Ariel Garcia-Valdès débute sa carrière en 1968, au sein de la compagnie "Le Théâtre Partisan", créée aux côtés de Georges Lavaudant. Il entre au Centre National d'Art Dramatique des Alpes où il se forme en tant qu'acteur et metteur en scène. Il est Lorenzaccio, Edgar (*Le Roi Lear*, de William Shakespeare, dans une mise en scène de Georges Lavaudant, 1976), et incarne des personnages de Brecht (*Maître Puntilla et son valet Matti*, mise en scène de Georges Lavaudant, 1978), d'Ibsen

- (Les Revenants, mise en scène de Pierre Maxence, 1976) ou de Pierre Bourgeade (*Palazzo Mentale*,
- mise en scène de George Lavaudant, 1976).
- En 1984, il marque le Festival d'Avignon par son interprétation de Richard III, dans une mise en scène de Georges Lavaudant, présentée dans la cour d'honneur du Palais des Papes. A la suite de ce succès, il choisit de ne se consacrer qu'à la mise en scène et à la direction d'acteurs, entre Paris et Barcelone : il monte ainsi *Comme il vous plaira*, de William Shakespeare, *Le voyage de Vazquez Montalbán*, et diverses pièces de dramaturges classiques européens (de Calderon à Goldoni, de Lorca à Hemingway). Il met également en scène plusieurs grands opéras, tels que *La Traviata* et *Le Barbier de Séville*.
- En 1998, il prend la direction du conservatoire de Montpellier et se consacre entièrement à sa mission dans une structure d'où sont notamment sortis Babacar M'Baye Fall, Marion Aubert ou Marion Guerrero.
- En 2004, en hommage à la mort de Carmelo Bene, Ariel Garcia-Valdès reprend le chemin des planches pour réincarner Richard III. Puis en 2006, il est Valmont pour *Quartett* d'Heiner Müller, aux cotés d'Isabelle Huppert. Marie-Louise Bischofberger le dirige en 2009 dans *L'Amante anglaise*, de Marguerite Duras, présenté au Théâtre de la Madeleine.

Laurent Gréville

Laurent Gréville entre en 1985 l'école du Théâtre des Amandiers à Nanterre. Il y débute avec Patrice Chéreau, dans *Platonov*, d'Anton Tchekhov.

Puis il travaille au théâtre avec, entre autres, Andréas Voutsinas (*Le bonheur à Romorentin*, de Jean-Claude Brisville), Lucien Pintille (*Il faut passer par les nuages*, de François Billetdoux), Claude Yersin (*L'ourse blanche*, de Daniel Besnehard), Alain Françon (*Britannicus*, de Jean Racine), ou Jean-Louis Martinelli (*Andromaque*, de Jean Racine ; *Maison de poupée* d'Henrick Ibsen ; *J'aurais voulu être un Egyptien* de Alaa El Aswani).

Sa collaboration avec Luc Bondy est riche : le metteur en scène l'a dirigé dans *Le Chemin solitaire* d'Arthur Schnitzler (1989), *Jouer avec le feu* d'August Strindberg, *Phèdre* de Jean Racine et *Tartuffe* de Molière, présenté à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en 2014.

Au cinéma, il joue, entre autres, dans *Hôtel de France* de Patrice Chéreau, *Camille Claudel* de Bruno Nuytten, *Le bateau de mariage* de Jean-Pierre Améris, *Oublie-moi* de Noémi Lvovsky et dans *Une affaire privée*, de Guillaume Nicloux, qu'il retrouve à l'occasion du film *Le Concile de pierre*, *L'homme de la Riviera* de Neil Jordan, *Inquiétudes* de Gilles Bourdos, *Il est plus facile pour un chameau* et *Actrices* de Valeria Bruni Tedeschi, *Il y a longtemps que je t'aime* de Philippe Claudel et *Les salauds* de Claire Denis.

Marina Hands

Marina Hands entre au Cours Florent en 1995 avant de poursuivre sa formation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, puis à la London Academy of Music and Dramatic Art.

Sa prestation dans *Le Bel Air de Londres* (de Dion Boucicault, mis en scène par Adrian Brine, 1998), lui vaut une nomination au Molière de la révélation théâtrale de l'année, en 1999. Elle est ensuite dirigée par Jacques Weber, dans *Cyrano de Bergerac* (2001), puis par Patrice Chéreau dans *Phèdre* (2003, Odéon-Théâtre de l'Europe)

A la télévision, elle obtient deux prix d'interprétation pour son rôle dans *Un pique-nique chez Osiris*, (réalisé par Nina Companeez), en 2000.

Enfin, sur grand écran, elle est dirigée par Andrzej Zulawski (*La Fidélité*, 1999), Denis Arcand (*Les invasions barbares*, 2003), Guillaume Canet (*Ne le dis à personne*, 2006), Pascale Ferran (*Lady Chatterley*, 2006), Claude Miller (*Voyez comme ils dansent*, 2011) ou encore Laëtitia Masson (*Être ou ne pas être*, 2014). En janvier 2015, elle est à l'affiche de *Chic !* de Jérôme Cornuau et de *Les*

— *jours venus* de Romain Goupil.

— En janvier 2016, elle retrouvera Micha Lescot dans *Othello*, de William Shakespeare, la prochaine création de Luc Bondy, avec Philippe Torreton dans le rôle-titre.

— Marina Hands fut récompensée par le César de la meilleure actrice pour le film *Lady Chatterley*, ainsi que par le prix de la meilleure actrice romantique pour *Ensemble nous allons vivre une très très grande histoire d'amour*, de Pascal Thomas, au festival de Cabourg, en 2010.

Yves Jacques

Depuis près d'une trentaine d'années, Yves Jacques poursuit une carrière internationale entre théâtre et cinéma. Son premier long-métrage sous la direction de Denis Arquand, *Le Déclin de l'empire américain*, date de 1985 ; il retrouve le même réalisateur pour *Jésus de Montréal* (1988) et *Les Invasions barbares* (2002). Entretemps, il a fait la connaissance de Claude Miller (*La Classe de neige*, 1997 ; *La Chambre des magiciennes*, 1999 ; *Betty Fischer et autres histoires*, 2000 ; *Voyez comme ils dansent*, 2010 ; *Thérèse Desqueyroux*, 2012). Yves Jacques, qui a travaillé entre autres avec Martin Scorsese (*The Aviator*, 2003), Antoine de Caunes (*Désaccord parfait*, 2005) ou Catherine Castel (*Quarante-huit heures par jour*, 2007 ; *Belle comme la femme d'un autre*, 2012), a tourné dans une trentaine de films, dont cinq en 2012, parmi lesquels *Les Garçons et Guillaume, à table !* de Guillaume Gallienne ou *Grace de Monaco* d'Olivier Dahan.

Au théâtre, où il fait ses débuts en 1991, il travaille très vite de part et d'autre de l'Atlantique, passant du Théâtre du Nouveau Monde, à Montréal (*L'Opéra de Quat' sous*, mise en scène René Richard Cyr, 1991) au Théâtre National de Chaillot, à Paris : Jérôme Savary, qui l'a connu au Québec en le dirigeant dans *La Légende de Jimmy* (1992-1993), l'engage dans *L'Importance d'être Constant* (1996), puis dans *Le Bourgeois gentilhomme* (1996-1997). Plus récemment, il a collaboré avec Robert Lepage sur des productions qui ont tourné dans le monde entier : *La Face cachée de la lune*, qui l'occupe de 2001 à 2005, puis *Le Projet Andersen* (2007-2012). *Ivanov* est son second projet théâtral sous la direction de Luc Bondy, après *Les Fausses Confidences* de Marivaux, un spectacle créé en janvier 2014 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

Yannik Landrein

Né en 1984, Yannik Landrein débute sa formation théâtrale au CNR de Versailles, avant d'intégrer l'ESAD puis d'entrer en 2008 au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, dans les classes de Daniel Mesguich et Nada Strancar. Ces années d'écoles lui permettent de rencontrer des artistes tels que Jean-Claude Cotillard, Nicolas Bouchaud, Michel Dydin, Sophie Loucachevski, Yves Beaunesne, Hans Peter Cloos, Caroline Marcadé ou Christophe Patty.

En 2012, il interprète le Vicomte de Valmont dans *Les Liaisons dangereuses*, mis en scène par John Malkovich au Théâtre de l'Atelier. En 2014, Luc Bondy le dirige dans *Tartuffe*, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe et, en janvier 2016, le mettra en scène dans *Othello*, de William Shakespeare, aux côtés de Marina Hands et Micha Lescot.

Yannik Landrein a également mis en scène *Bérénice*, de Jean Racine, en 2013, au Théâtre 95 de Cergy Pontoise.

Micha Lescot

Dès sa sortie du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique en 1996, Micha Lescot travaille avec Roger Planchon qui le met en scène dans *La Tour de Nesle*, d'après Alexandre Dumas, *Le*

— *Triomphe de l'amour* de Marivaux (2001) et *Célébration* d'Harold Pinter (2005). Philippe Adrien le met en scène dans *Arcadia* de Tom Stoppard (1998) et *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac (1999).

On le retrouve également dans les mises en scène de Jacques Nichet, Denis Podalydès, David Lescot et Jean-Michel Ribes (notamment dans *Musée haut, musée bas*, pièce pour laquelle il reçoit le Molière de la révélation théâtrale masculine). Eric Vigner le dirige dans plusieurs spectacles : *Où boivent les vaches*, de Roland Dubillard (2004), *Jusqu'à ce que la mort nous sépare* (2006) et *Sextett* de Rémi De Vos (2009).

Il rencontre Luc Bondy en 2008, pour *La seconde surprise de l'amour*, de Marivaux. Leur collaboration se poursuit avec *Les Chaises* de Ionesco (2010 ; pièce pour laquelle il reçoit le prix du meilleur comédien du Syndicat de la Critique, Musique et Danse en 2011), *Le Retour* d'Harold Pinter (2013) et *Tartuffe* (2014). Après *Ivanov* (pièce pour laquelle il reçoit le Prix du Syndicat de la Critique, Meilleur Acteur, 2015), Micha Lescot sera Iago dans *Othello* de William Shakespeare, la prochaine création de Luc Bondy en janvier 2016, avec Philippe Torreton dans le rôle-titre.

Au cinéma, il tourne entre autres avec Claire Denis, Albert Dupontel, Dante Desarthe, Noémie Lvovsky, Léa Fazer et Bertrand Bonello. Pour la télévision, Micha Lescot est dirigé par Nina Companeez, Josée Dayan ou Xavier Durringer.

Chantal Neuwirth

Au théâtre, Chantal Neuwirth joue pour Bernard Sobel, Dominique Pitoiset, Jacques Nichet, Jacques Lassalle, Roger Planchon, Christophe Barratier ou Jean-Michel Ribes. Elle est nommée pour le Molière de la meilleure comédienne dans un second rôle pour sa prestation dans *Rêver peut-être*, de Jean-Claude Grimberg, mis en scène par Jean-Michel Ribes. Elle fut également nommée à deux reprises pour le Molière de la meilleure comédienne, pour ses rôles dans *Les nouvelles brèves de comptoir*, de Jean-Marie Gourio, mis en scène par Jean-Michel Ribes, et *Portrait de famille*, de Denise Bonal, mis en scène par Marion Bierry. En 2012, Marion Bierry la dirige dans *Tartuffe*, au Théâtre de Paris.

Au cinéma, Chantal Neuwirth est dirigée par Tony Gatlif (*Rue du départ*, 1996), Claude Miller (*La petite voleuse*, 1988), Krzysztof Kieslowski (*La double vie de Véronique*, 1991), Patrice Chéreau (*Ceux qui m'aiment prendront le train*, 1998 ; *Gabrielle*, 2005), Jean-Pierre Jeunet (*Un long dimanche de fiançaille*, 2004), Christophe Honoré (*La belle personne*, 2008) ou encore, plus récemment, Olivier Dahan (*Les seigneurs*, 2011).

Fred Ulysse

Fred Ulysse a joué dans une cinquantaine de spectacles, de tout registre, et avec - entre autres - André Reybaz, Claude Régy, Claire Lasne, Frédéric Fisbach, Vincent Macaigne.

Dernièrement, il a joué dans *Le canard sauvage* d'Ibsen, mise en scène d'Yves Beaunesne, *La petite Catherine de Heilbronn* de Heinrich Von Kleist, mise en scène d'André Engel, *Soleil couchant* d'Isaac Babel, mise en scène d'Irène Bonnaud, *Des arbres à abattre* d'après Thomas Bernhard, mise en scène de Cécile Pauthe, *Tartuffe* de Molière et *Les Fausses Confidences* de Marivaux, deux spectacles de Luc Bondy. Il retrouve Luc Bondy en janvier 2016, pour la création d'*Othello* de William Shakespeare avec Philippe Torreton dans le rôle-titre.

Au cinéma, il a tourné avec de nombreux réalisateurs, dont Christophe Honoré, Cédric Klapisch, Géla Babluani, Patrice Chéreau, Bertrand Bonello, Xavier Beauvois, Claude Berri, Claude Goretta, Jean-Jacques Beneix, Thierry Klifa, Sergio Gobbi, Stelio Lorenzi, Jacques Maillot...

Il a tourné pour la télévision sous la direction de Stelio Lorenzi, Roger Kahane, Benoît Jacquot, Jérôme Boivin, Pierre Joassin, Paul Vecchiali, Jacques Ertaud, Paul Planchon, Gérard Marx, Aline Isserman et Claude Goretta.

Marie Vialle

Marie Vialle suit les cours de l'école de la rue Blanche-Ensatt avec Redjep Mitrovitsa, Jacques Kraemer et Aurélien Recoing, de 1992 à 1994. Puis elle entre, en 1994, au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique où elle suit les enseignements de Daniel Mesguich, Philippe Adrien et Jacques Nichet.

Au théâtre, Marie Vialle joue notamment sous la direction de Jean-Michel Rabeux dans *Feu l'Amour*, trois pièces de Georges Feydeau, et *Le songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare. Elle travaille également avec Jean-Louis Benoît dans *Ruzzante, retour de guerre*, *Bilora* et *Henri V* de William Shakespeare, Guillemette Grobon dans *Mourad le désiré* (mise en scène de l'auteur), Jean-Louis Martinelli dans *Le deuil sied à Electre* d'Eugène O'Neill, Renaud Cojo dans *Phaedras's Love* de Sarah Kane, Jacques Nichet dans *Casimir et Caroline*, de Ödön von Horvath, Philippe Adrien dans *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac, Julie Brochen dans *Penthésilée* de Heinrich von Kleist, Jean-Luc Boutté dans *Lucrece Borgia* de Victor Hugo, Gilles Cohen dans *La baignoire et les deux chaises*, Marie-Louise Bischofberger dans *Une petite douleur* d'Harold Pinter ou encore, André Engel dans *La double mort de l'horloger* d'après Ödön von Horváth.

Elle collabore pour la première fois avec Luc Bondy pour *La seconde surprise de l'amour*, de Marivaux.

Marie Vialle a mis aussi en scène des textes de Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, *Triomphe du temps* et *Princesse Vieille Reine*. Au cinéma, elle a joué notamment dans *Baby Blues* de Diane Bertrand, *Les Inséparables* de Christine Dory, *Avant l'oubli* de Augustin Burger, *La Parenthèse enchantée* de Michel Spinoza, *Julie est amoureuse* de Vincent Dietschy et *Le cri de Tarzan* de Thomas Bardinet.