



PROGRAMME



MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR

D'ARTHUR MILLER

MISE EN SCÈNE CLAUDIA STAVISKY

Avec

François Marthouret - *Willy Loman*

Hélène Alexandridis - *Linda Loman*

Alexandre Zambeaux - *Biff Loman*

Jules Sagot - *Happy Loman*

Fabien Albanese - *Bernard*

Valérie Marinese - *La femme et Mademoiselle Forsythe*

Jean-Claude Durand - *Charley*

Sava Lolov - *Ben et Howard Wagner*

Judith Rutkowski - *Jenny et Letta*

Mathieu Gerin - *Stanley*

Texte français : Claudia Stavisky

Scénographie : Alexandre de Dardel assisté de Fanny Laplane

Lumière : Franck Thévenon

Costumes : Agostino Cavalca

Musique originale : Jean-Marie Sénia

Son : Sylvestre Mercier

Assistant à la mise en scène : Mathieu Gerin

Et les équipes permanentes et intermittentes des Célestins,
Théâtre de Lyon

**Bords de scène à l'issue des représentations
le mercredi 15 et le mardi 21 janvier 2014**

Production : Célestins, Théâtre de Lyon

Avec le soutien du Département du Rhône

La pièce *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller est représentée par
l'agence Drama - Suzanne Sarquier, 24 rue Feydeau 75002 Paris
www.dramaparis.com en accord avec l'agence ICM, Buddy Thomas à New York.

Le spectacle a été créé le 5 octobre 2012 aux Célestins, Théâtre de Lyon.



Renault Trucks, transporteur officiel
des décors de *Mort d'un commis voyageur*

GRANDE SALLE

**DU 10 AU 22
JANVIER 2014**

HORAIRES : 20h - dim 16h
Relâche : lun et dim 12 jan

DURÉE : 2h20



**AUDIODESCRIPTION POUR
LE PUBLIC MALVOYANT**
Dimanche 19 janvier à 16h



BOUCLES MAGNÉTIQUES
individuelles disponibles à l'accueil.

BAR L'ÉTOURDI : Sophie et l'équipe de
SMB vous accueillent avant et après
la représentation.

POINT LIBRAIRIE : Les textes de notre
programmation vous sont proposés en
partenariat avec la librairie Passages.



Pour vous rendre aux Célestins,
adoptez le covoiturage sur
www.covoiturage-pour-sortir.fr !

Toute l'actualité du Théâtre sur
www.celestins-lyon.org, Facebook et Twitter.
Application smartphone gratuite sur l'Apple
Store et Google Play.

ENTRETIEN AVEC CLAUDIA STAVISKY

Dans *Mort d'un commis voyageur*, les personnages sont fortement aux prises avec une idéologie de la réussite dans laquelle il faut « construire quelque chose » ou « conquérir le monde », alors que le réel leur échappe. En quoi cette pièce résonne-t-elle particulièrement avec la période de crise dans laquelle nous nous trouvons aujourd'hui ?

Quand la pièce a été créée en France dans les années 80, tout le monde la trouvait magnifique, mais très américaine, dans le sens folklorique du terme. Ce qui nous en rapproche aujourd'hui de façon majeure, c'est la crise sociétale et économique dans laquelle l'Europe s'enfonce, doublée du désenchantement autour de la question politique. Pour la première fois depuis la guerre, on se dit que nos enfants vivront moins bien que nous, ce qui est la pire des ruptures que l'on puisse imaginer. Serons-nous les derniers à jouir d'une retraite pour laquelle nos aïeux se sont tant battus ? Cette question inenvisageable en France il y a quelques années semble tous nous concerner aujourd'hui. À l'heure où la crise de notre modèle social se pose avec autant d'acuité, la pièce d'Arthur Miller nous apparaît aussi « américaine » que les tragédies grecques sont « grecques », c'est-à-dire d'une universalité absolue.

On sent que deux générations s'opposent fortement dans cette pièce. Comment Arthur Miller s'empare-t-il de cette confrontation ?

Il développe cinq archétypes possibles de la jeunesse. En effet, Biff refuse totalement les codes de la société telle qu'elle est décrite et tente de s'échapper en fuyant la ville et ses contraintes, Happy fait le dos rond et tente de rentrer dans le « moule » en se ménageant, tant que faire se peut, des espaces intimes de liberté. Howard est un « fils à papa » qui a eu la chance d'hériter d'une entreprise encore familiale, qu'il entend « développer » et « moderniser ». Bernard, c'est la méritocratie dans toute sa splendeur ; parce qu'il a compris le système, il trace le parfait chemin de la réussite... Et puis il y a Stanley, le serveur, qui restera serveur jusqu'à la fin de sa vie et payera cash la totalité de l'ardoise. Si cette pièce avait été écrite dans les années 90 ou 2000, il y aurait aussi des archétypes féminins autres que la femme et la maîtresse ! C'est désormais un signe de datation, comme le carbone 14...

Willy est un père qui n'arrive pas à transmettre. Sa détresse est grande, parce qu'il n'a plus de prise sur rien...

Le monde a continué à avancer sans lui, comme toutes les générations par rapport aux précédentes, mais ce qui change fondamentalement pour Willy, c'est la vitesse à laquelle ces mutations se sont opérées. Lorsqu'il se retrouve devant le magnétophone de Howard, il est aussi fasciné que nous le sommes aujourd'hui devant un *MacBook air*, il ne saura jamais s'en servir. Les changements ne se font plus à l'échelle d'une génération, mais en dix ans à peine. C'est une pièce sur l'angoisse de la précipitation.

Willy se raccroche au personnage de Ben, étonnant dans la pièce par son statut symbolique, complètement emblématique du rêve américain.

Ben est en même temps parfaitement réel : dans toutes les familles, il y a un oncle Ben qui a réussi. D'ailleurs, le mien, venu d'Amérique du Sud, avait réussi aux États-Unis... Comme

tous les personnages de la pièce, Ben est donc en même temps réaliste et profondément métaphorique. Il raconte la « conquête de la réussite », les grands espaces, le corps à corps avec la vie « dans laquelle il faut s'engouffrer pour dénicher les diamants » et aussi le passage du Styx, l'éternelle partie de poker avec la mort avec qui on ne peut pas « lutter à la loyale »...

C'est cette capacité à être dans l'instantanéité d'un réalisme absolu et d'une portée poétique majeure qui me bouleverse le plus dans cette écriture.

Le recours pour ces personnages, c'est d'ailleurs la fiction ; ils s'inventent des histoires ou réécrivent leurs souvenirs...

L'écriture de ces différents niveaux de réalité était une révolution à l'époque. On a parfois crié au scandale l'année dernière lorsque j'ai monté les textes de Schimmelpfennig, mais il travaille exactement sur la même chose : la simultanéité du temps et des espaces. Arthur Miller était plus classique parce qu'il avait besoin d'être plus pédagogique, le public n'étant pas encore habitué à ces formes. Mais c'est bien à partir de cette écriture que le grand cinéma américain et les séries télévisées qui nous font rêver aujourd'hui ont été construits.

Sur le plateau, comment est traitée cette simultanéité ?

Chez Arthur Miller, les personnages changent de temps et d'espaces à l'intérieur d'une continuité. La pièce raconte les dernières 24 heures de Willy Loman, pendant lesquelles il tente de comprendre ce qui s'est réellement passé dans sa vie. À la manière d'une enquête policière, on le voit traverser sa dernière nuit et sa dernière journée, empêtré dans les pensées et les souvenirs qu'il ne cesse d'interroger. L'enjeu sur le plateau est donc de suivre ce parcours chaotique de façon claire, et poétique. Nous avons pris comme point de départ le regard de Willy, comme si nous avions le privilège de pouvoir nous installer dans son cerveau et de faire apparaître ou disparaître le monde réel. Nous avons construit un espace abstrait qui permet d'être facilement projeté dans l'univers intérieur de Willy, et qui signifie suffisamment la maison pour la rendre, si besoin, aussi concrète que possible. Le spectateur passe ainsi sans difficultés de la maison des Loman à l'intérieur de la tête de Willy. La représentation de l'extérieur, comme le bureau de Charley ou celui de Howard, semble au contraire plus pesante, presque kafkaïenne. Sur ce plateau presque vide par moments, les corps des acteurs et leurs entrecroisements sont au centre.

C'est une pièce dans laquelle tout va très vite...

Dans l'adaptation que j'ai faite, les choses vont encore plus vite parce que, sans toucher à la structure ni aux personnages, j'ai enlevé à l'intérieur des scènes tout ce qui me paraissait explicatif ou pédagogique. Aujourd'hui, le public est plus habitué à cette forme d'écriture. J'ai privilégié le noyau de chaque scène, pour aller sans détours inutiles au cœur même des situations.

Arthur Miller a indéniablement de l'empathie pour ses personnages, on sent chez Arthur Miller cet amour des « petits » notamment quand Linda dit qu'un « petit homme a le droit d'être aussi fatigué qu'un grand homme » :

On sent, en effet, qu'il aime profondément les êtres humains. Il ne parle que de gens qui sont bons, il n'y a aucun monstre dans cette pièce.

Dans ses mémoires, Arthur Miller écrit une phrase fondatrice de son théâtre, qui exprime

l'idée que, quelle que soit la difficulté des pièces et des sujets abordés, la manucure de l'hôtel où il descend doit pouvoir les comprendre. C'est un théâtre profondément populaire et en même temps politique, poétique...

Il dit aussi cette autre phrase si difficile à traduire en français : « toute ma vie je me suis senti transitoire, ou précaire ». C'est quelque chose que seuls les fils d'immigrés peuvent éprouver. Une sensation de glisser à l'horizontale mais de ne jamais prendre racine.

L'auteur met en scène particulièrement des personnages issus de la « classe moyenne »

...

Oui, en tout cas à l'époque où Arthur Miller écrivait, la question en Europe ce n'était pas la classe moyenne, mais l'opposition entre la classe populaire et la bourgeoisie. Alors qu'en Amérique, comme ici aujourd'hui, c'est la classe moyenne qui est devenue prépondérante. C'est elle qui se prend de plein fouet la faillite du système et la paupérisation qu'elle entraîne. Cette réalité sociale permet elle aussi une lecture beaucoup plus contemporaine de la pièce.

C'est pourquoi, malgré la présence sur le plateau de quelques éléments d'époque incontournables, comme le frigo, le magnétophone, j'ai choisi de travailler sur une esthétique qui donne une dimension intemporelle. Et de traiter les objets et le mobilier uniquement en tant que vecteurs de compréhension des situations ou des relations entre les personnages.

En étant au cœur des répétitions, est-ce qu'il y a des surprises, des choses que le texte révèle à l'épreuve du plateau ?

Les répétitions confirment qu'avec Arthur Miller, on accède au royaume de la grande écriture. C'est un bonheur à travailler et cela donne envie de monter ses autres pièces, qui sont toutes aussi puissantes.

Et puis je me rends compte que ce texte est plus mystique que je ne l'avais imaginé. On découvre en répétition un nombre d'allusions à l'Ancien ou au Nouveau Testament, parfois même des phrases entières. Ce ne sont pas des pistes cachées, c'est simplement que les origines juives d'Arthur Miller et son enfance à Brooklyn sont profondément ancrées dans la structure même de la pièce, cela n'a rien d'anecdotique. Ce qui la rend encore plus poétique et universelle.

Propos recueillis par Mariette Navarro - Septembre 2012



NOTES D'ARTHUR MILLER SUR SON ŒUVRE

« La pièce est née d'images simples. D'une petite maison, dans une petite rue tranquille, qui résonnait autrefois du bruit de jeunes garçons, puis qui devint silencieuse, et fut occupée par des étrangers. Étrangers qui ne pourraient jamais savoir avec quelle joie de conquistadors Willy et ses fils avaient jadis réparé le toit. Maintenant la maison est tranquille, avec de nouveaux venus dans les lits.

La pièce est née d'images futiles – des mortels après-midi de dimanche passés à laver la voiture. Où est-elle cette voiture maintenant ? Où est la peau de chamois si soigneusement lavée et mise à sécher ? Où est-elle ? [...] L'image d'un regard dur et accusateur qu'un fils lance sur vous, devenu d'un seul coup lucide, libéré de votre mythe, qui s'est à jamais séparé de vous, qui ne veut plus savoir que vous avez vécu pour lui et pleuré pour lui. L'image de la férocité lorsque l'amour s'est transformé en autre chose, et qu'il est là, quelque part dans la chambre, sans qu'on puisse le retrouver.

L'image de ceux qui sont devenus des étrangers, et seulement des juges les uns pour les autres. Surtout, peut-être, l'image d'un besoin plus fort que la faim, l'amour ou la soif, le besoin de laisser son empreinte quelque part dans le monde. Un besoin d'immortalité, la certitude d'avoir soigneusement inscrit son nom sur un pain de glace par une brûlante journée d'août.

J'ai cherché les relations entre toutes les choses, en mettant en relief leur manque apparent de rapport, et j'ai trouvé un homme superbement seul, conscient de n'avoir pas rencontré cet amour, qu'à la fin de sa vie il peut enfin situer dans cette chambre, où il a toujours été. L'image du suicide tellement intégrée au sujet qu'on ne peut pas la saisir, et qui demande pourtant un éclaircissement. Il y avait là une vengeance, et une grande force d'amour, une victoire aussi, en ce qu'il laissait une fortune aux vivants, et une fuite devant le vide. Avec cela, au tomber de rideau, une image de paix, de cette paix entre deux guerres, qui laisse les problèmes en suspens, mais qui permet cependant de vivre. Et tout le long de la pièce, l'image d'un pauvre homme dans un monde étranger, un monde qui n'est ni un abri ni un vrai champ de bataille, mais seulement une galaxie de promesses toujours menacée par la chute. »

Temporalité et réalisme

« *Mort d'un commis voyageur* fait exploser la montre et le calendrier. [...] Le resserrement du temps détruit le réalisme, non seulement parce qu'il détruit notre sens de la réalité, mais parce que la précipitation temporelle met inévitablement en évidence un élément de l'existence qui n'est pas perceptible dans la vie, ni ressenti avec une force équivalente ; c'est ce qui lui donne sa signification symbolique. Lorsque, par exemple, un criminel est accusé, le rôle du procureur est de symboliser son comportement devant les jurés, afin que la vie entière de cet homme puisse être caractérisée d'une façon unique. Le procureur ne représente pas l'accusé comme un ami des chiens, comme un bon mari ou un bon père, il ne dira pas qu'il est atteint d'eczéma, ni qu'il a l'habitude de mastiquer du tabac. Il ne s'efforce pas non plus de rendre compte des longs intervalles de temps où l'accusé s'est comporté de façon contraire à la symbolisation caractéristique qu'il en fait. Le procureur précipite le temps, et détruit le réalisme, en s'appuyant seulement sur les actes qui corroborent à la construction de son symbole. C'est ce que doit faire, à des degrés divers, toute pièce de théâtre, ou alors nous serions obligés de demeurer dans la salle de spectacle pendant plusieurs années pour pouvoir comprendre un personnage et son histoire. »

Représentation du monde intérieur et construction de l'œuvre

« La première image qui m'est apparue, et qui devait aboutir à *Mort d'un commis voyageur*, était celle d'un énorme visage, grand comme l'arche du proscenium, qui s'ouvrait et laissait voir l'intérieur de la tête d'un homme. Le premier titre de la pièce était *L'intérieur de sa tête*. Ce titre était une demi-plaisanterie, car l'intérieur de cette tête était un tissu de contradictions. Cette image était en opposition directe avec la méthode de *Ils étaient tous mes fils*, méthode qu'on pourrait appeler linéaire ou consécutive, en ce sens que chaque fait ou événement entraîne la nécessité du suivant. L'image du commis voyageur, dès le début, naquit de cette conviction que rien, dans la vie, ne vient par voie de conséquence, mais que tout coexiste ensemble, et dans le même temps, à l'intérieur de nous ; qu'on ne saurait dévoiler le passé d'un être humain, parce qu'il est lui-même, à chaque instant, son propre passé, et que le présent est seulement la somme des perceptions, des sentiments et des réactions de son passé. Je souhaitais créer une forme qui, en tant que forme, épouse littéralement le processus de pensée de Willy Loman. Mais « souhaitais » n'est peut-être pas le terme exact. Toute forme dramatique est une convention, une façon de transformer un sentiment subjectif en une matière accessible au public, à travers des représentations symboliques. Sa valeur en tant que forme peut être jugée tout au moins par l'auteur – selon la façon dont elle trahit ou déforme la vision ou le sentiment originel. J'ai voulu parler du commis voyageur de façon aussi proche que possible du sentiment que j'en avais eu, et ne pas m'en écarter au profit d'effets ou de nécessités dramatiques. Ce qu'il fallait réaliser, ce n'était ni une progression dans l'intensité ni une approche toujours plus précise d'un conflit dramatique, mais un ensemble rigide, un accord unique, donné dès le début, et qui contiendrait déjà toutes les notes et toute la mélodie. Comme dans *Ils étaient tous mes fils*, la construction devait donner l'apparence d'une absence de construction. Mais avec cette différence que, cette fois, si je l'avais pu, j'aurais raconté toute l'histoire et présenté tous les personnages en un seul discours ininterrompu, ou même en une seule phrase, en un seul éclair de lumière. Maintenant, il m'apparaît que la forme de la pièce est celle d'une confession, car c'est ainsi qu'elle est racontée : on parle maintenant de ce qui est arrivé la veille, puis soudain, en remontant la chaîne des conséquences, de ce qui s'est passé vingt ans auparavant, puis on saute bien plus loin encore, puis on revient au présent, et on spéculé même sur l'avenir. [...]

En écrivant *Mort d'un commis voyageur* j'ai essayé de donner aux effets le maximum de puissance. Mais lorsque j'ai vu à quel point cela frappait le public, j'en ai été moi-même choqué. Je me suis toujours considéré comme un optimiste. J'ai examiné mon travail, et je me suis demandé si cette pièce, que j'avais écrite dans la joie, était aussi triste, aussi profondément désespérée que le public l'avait jugé. Ou bien j'étais plus endurci que les spectateurs et je pouvais contempler le malheur avec moins d'horreur, ou bien il y avait en moi un autre homme qui n'avait que de lointains rapports avec ce que j'appellerais ma vision plutôt euphorique de l'humanité. »

Une famille heureuse

« Ce n'est pas par référence à une définition quelconque de la tragédie que Willy Loman éprouve de la joie, bien qu'il ait le cœur brisé en approchant de sa fin : c'est tout simplement parce que ma conception de ce personnage impliquait de la joie. Le fond de son caractère, c'est qu'il a acquis une pièce à conviction très importante, il sait que son fils l'aime, qu'il l'a embrassé, qu'il lui a pardonné. Voilà la raison de son existence, pour ainsi dire, ce sentiment paternel auquel il a aspiré toute sa vie, et qu'il n'a jamais pu trouver jusqu'alors. Qu'il soit incapable d'assumer profondément cette victoire, qu'elle le pousse au contraire

vers la mort, c'est le salaire de son péché. Son péché, cela a été de se livrer à une telle contrefaçon de la dignité, à une telle comédie du succès, qu'il ne peut plus prouver son existence qu'en léguant à sa postérité la dernière richesse qu'il possède lui-même pour le prix de son assurance sur la vie. Je dois admettre que j'ai fait ici une faute de calcul. Je n'ai pas pensé, en écrivant la pièce, que tant de gens de par le monde ne voient pas clairement, ou n'admettent pas la futilité de certaines vies ; aussi ne pouvais-je espérer consoler le public de la mort de Willy. Je ne me suis pas non plus rendu compte que très peu de spectateurs seraient sensibles au fait qu'il était un homme courageux, incapable de demi-mesure, et menant son rêve jusqu'au terme final. Enfin, je croyais qu'il était clair, et même évident, qu'on n'avait pas affaire à une brute idiote allant inconsciemment vers la catastrophe. »

Préface d'Arthur Miller, *Arthur Miller Théâtre*, Éditions Robert Laffont



ARTHUR MILLER

AUTEUR

Né le 17 octobre 1915 à New York, Arthur Miller est avant tout un héritier des années 30, pour qui la grande crise de 1929 est restée une cassure fondamentale. Issu d'une famille juive aisée, il assiste à l'âge de 14 ans à la ruine de l'entreprise paternelle. C'est pour le fils une entrée brusque dans le monde réel ; écroulement de l'image mythique du père, fin des certitudes et de la sécurité au niveau familiale, et prise de conscience du monde économique et social. Toute l'œuvre dramatique de Miller sera imprégnée de ce premier déchirement. Le jeune Miller est fortement influencé par les idées socialistes et fasciné par le théâtre révolutionnaire de l'époque (le « Group Theatr » et les pièces de Clifford Odets). Mais Miller ne s'orientera pas vers le théâtre didactique. Étudiant attentif et passionné d'Ibsen, il désire comme lui faire surgir les processus et les lois qui commandent aux hommes et ainsi donner un sens à l'apparente confusion du réel. Après l'université, il écrit quelques pièces radiophoniques, travaille à un film (*The Story of G. I. Joe*) et écrit deux pièces : *L'Âge d'or* (1940) et surtout *L'Homme qui avait toutes les chances* (1944). Il publie aussi son seul roman, *Focus* (1944), qui traite de l'antisémitisme.

Mais ce n'est qu'en 1947 que Miller rencontrera le succès avec *Ils étaient tous mes fils*, pièce sur l'après-guerre. Puis c'est *Mort d'un commis voyageur* (1949), qui obtient le prix Pulitzer, où s'affrontent à nouveau le père et le fils et où Miller traque les illusions destructrices engendrées par le rêve et les mythes américains. Miller est désormais perçu comme un dramaturge de gauche, ce que viendra confirmer sa pièce suivante, *Les Sorcières de Salem* (1952). Cette réputation d'écrivain progressiste lui vaudra d'ailleurs d'être condamné pour outrage au Congrès en 1956. Suivent ensuite *Je me souviens de deux lundis* et *Vu du pont* (créée en 1955), deux pièces situées dans le milieu ouvrier de New York. Durant les neuf années suivantes (marquées notamment par son mariage avec Marilyn Monroe en 1956), Miller n'écrira plus pour le théâtre. Soucieux d'offrir à Marilyn un rôle à sa mesure, il écrit cependant le scénario du film *The Misfits* (1961), centré une fois encore sur la mort de l'innocence et du rêve américain. En 1964, deux ans après la mort de Marilyn, il reviendra sur ces années sombres avec *Après la chute*. La même année, il écrit *Incident à Vichy*, où il fouille les bonnes consciences et explore les liens souterrains entre les victimes et les bourreaux nazis. *Le Prix*, créé en 1968, est pour beaucoup de critiques la dernière grande pièce de Miller.

Depuis, Miller, tout en restant un homme engagé, n'a pas cessé d'écrire et d'explorer de nouvelles formes d'écriture. Citons entre autres : *Le Plafond de l'archevêque*, *L'Horloge américaine*, *Élégie pour une dame* et *Comme une histoire d'amour*, créées ensemble en 1982. Il a également publié une magistrale autobiographie, *Au fil du temps*, somme de sa réflexion sur le théâtre et l'histoire contemporaine américaine.

Gérard Dallez, *Le Nouveau Dictionnaire des auteurs*, Éditions Robert Laffont

CLAUDIA STAVISKY

METTEURE EN SCÈNE

Après le Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris (classe d'Antoine Vitez), Claudia Stavisky poursuit une carrière de comédienne notamment avec Antoine Vitez, Peter Brook, René Loyon, Stuart Seide, Bruce Myers, Jérôme Savary, Viviane Théophilidès, Brigitte Jaques...

En 1988, elle passe à la mise en scène et crée notamment *Sarah et le Cri de la langouste* de John Murrell, *Avant la retraite* de Thomas Bernhard au Théâtre national de la Colline (Denise Gence a obtenu le Molière de la meilleure actrice pour ce spectacle), *Munich-Athènes* de Lars Norén au Festival d'Avignon 1993, *Nora ou ce qu'il advint quand elle eut quitté son mari* et *Le Soutien de la société* d'Elfriede Jelinek au Théâtre national de la Colline, *Mardi* d'Edward Bond, *Comme tu me veux* de Luigi Pirandello, *Le Monte-plats* de Harold Pinter à la Maison d'arrêt de Versailles (présenté dans une dizaine d'établissements pénitentiaires de la région parisienne et au Théâtre de la Cité Internationale à Paris), *Le Bousier* d'Enzo Cormann, *Électre* de Sophocle, *Répétition publique* d'Enzo Cormann à l'Ensat.

L'Opéra national de Lyon l'invite à créer *Le Chapeau de paille de Florence* de Nino Rota en 1999, *Roméo et Juliette* de Charles Gounod et *Le Barbier de Séville* de Rossini en 2001.

Depuis mars 2000, elle dirige les Célestins, Théâtre de Lyon où elle a mis en scène *La Locandiera* de Carlo Goldoni, *Minetti* de Thomas Bernhard présenté au Festival d'Avignon 2002 puis au Théâtre de la Ville à Paris, *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare au Grand Théâtre dans le cadre des Nuits de Fourvière, *Cairn* d'Enzo Cormann, *Monsieur chasse !* de Georges Feydeau, *La Cuisine* d'Arnold Wesker créé sous chapiteau, *L'Âge d'or* de Georges Feydeau, *La Femme d'avant* de Roland Schimmelpfennig – 1^{ère} en France, *Jeux Doubles* de Cristina Comencini – 1^{ère} en France, *Blackbird* de David Harrower – 1^{ère} en France présenté au Théâtre des Abbesses à Paris puis au Canada, *Oncle Vania* de Tchekhov créé au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris. En 2010, elle met en scène *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset sous chapiteau, puis elle est appelée par Lev Dodine pour créer une autre version de la pièce au Maly Drama Théâtre de Saint-Pétersbourg, en langue russe avec la troupe permanente (création le 11 décembre 2010). Cette même année, elle monte *Le Dragon d'or* – 1^{ère} en France, puis en 2011 *Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig. Sa dernière création *Chatte sur un toit brûlant* de Tennessee Williams, a été présentée durant tout l'été 2013 au château de Grignan dans le cadre des Fêtes nocturnes, puis aux Célestins, Théâtre de Lyon en septembre 2013 suivi d'une tournée.

FRANÇOIS MARTHOURET

COMÉDIEN

Au théâtre, François Marthouret a joué sous la direction de nombreux metteurs en scène, notamment Antoine Vitez (*Le Précepteur* de Lenz et *La Mouette* de Tchekhov) ; Peter Brook (*Timon d'Athènes* et *Mesure pour mesure* de Shakespeare, *Ubu* d'Alfred Jarry, *Gaspard* de Peter Handke) ; Stuart Seide (*Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare) ; Georges Lavaudant (*Dans la jungle des villes* de Brecht) ; Robert Hossein (*Jules César* de Shakespeare, *Huis clos* de Jean-Paul Sartre) ; André Engel (*Venise sauvée* de Hofmannsthal) ; Jean-Louis Martinelli (*La Musica deuxième* de Marguerite Duras) ; Bernard Murat (*Un mois à la campagne* de Tourgueniev et *Traits d'union* de Murielle Magellan) ; Alain Rais (*L'Intranquillité* de Fernando Pessoa) ; Peter Zadek (*Mesure pour mesure* de Shakespeare) ; Daniel Benoin (*Faces* d'après John Cassavetes et *Le Nouveau Testament* de Sacha Guitry)... Il a mis en scène et joué *Père* de Strindberg ; *Gertrud* de Hjalmar Söderberg ; *Le Livre des fuites* de JMG Le Clézio ; *Hamlet* et *La Tempête* de Shakespeare ; *Des jours et des nuits* de Harold Pinter. Au cinéma, on l'a vu dans *La Petite Jérusalem* de Karin Albou ; *White on White* de Roger Spottiswoode ; *Sitcom* de François Ozon ; *Guerre dans le haut pays* de Francis Reusser ; *La Ville des prodiges* de Mario Camus ; *Aux petits bonheurs* de Michel Deville ; *Le Silence de l'été* de Véronique Aubouy ; *Liste noire* d'Alain Bonnot ; *Balade pour elle* de Francesca Comencini ; *La Petite Bande* de Michel Deville ; *Blades* de Marco Piana ; *Dossier 51* de Michel Deville ; *Le Retour d'Afrique* d'Alain Tanner ; *Les Camisards* de René Allio ; *L'Aveu* de Costa-Gavras ; *Deux jours à tuer* de Jean Becker ; *Vénus noire* d'Abdellatif Kechiche. Pour France Télévisions, il a réalisé *Mémoires en fuite*, *Comment va la douleur* et *Le Grand Georges*. Il a joué dans de nombreux téléfilms sous la direction de Josée Dayan, Joyce Buñuel, Marcel Bluwal, Stelio Lorenzi, Jacques Fansten, Paul Vecchiali, Denys Granier-Deferre, Yves Boisset, Peter Kassovitz, Roger Vadim, Jacques Deray, Joël Santoni, Hervé Baslé, Patrick Dewolf, Vittorio de Cisti, Raoul Peck, Jacques Otmezguine, James C. Jones, Frédéric Krivine, Luigi Perelli, Claude Couderc, Daniel Janneau, Philippe Venault...

HÉLÈNE ALEXANDRIDIS

COMÉDIENNE

Au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, elle a suivi les cours de Robert Manuel et de Claude Régy. Depuis 1983, elle a joué notamment sous la direction de Roger Planchon, Claude Régy, Gabriel Garran, Philippe Adrien, Catherine Anne, Hubert Colas, Muriel Mayette, Jean-Michel Rabeux, Jacques Lassalle, Alain François, Luis Pasqual, Gilberte Tsai, Natasha Cashman, Yves Beaunesne, Gérard Watkins, Thierry Bédard, Jacques Nichet, Marie-Louise Bischofberger, Marc François... Ces dernières années, elle a travaillé avec Jean-Pierre Vincent (*Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce en 2004), Marc Paquien (*La Mère* de Stanislaw Ignacy Witkiewicz en 2004 - Meilleure comédienne, Prix de la critique 2004, *La Ville* de Martin Crimp en 2008), Alain François (*Platonov* de Tchekhov en 2005), Michel Didym (*Pœub* de Serge Valletti en 2006), Joël Jouanneau (*Dernier caprice* en 2007), Jacques Vincey (*Le Belvédère* d'Ödön von Horváth en 2004, *Madame de Sade* de Yukio Mishima en 2008, *Les Bonnes* de Jean Genet en 2011) et Daniel San Pedro (*Yerma*, présenté en décembre 2013 aux Célestins). Au cinéma, on l'a remarquée particulièrement dans *Thérèse* d'Alain Cavalier, *Lady Chatterley* de Pascale Ferran, *100% Cachemire* de Valérie Lemercier. Elle a également tourné avec Stéphane Brizé, Guillaume Nicloux, Romain Campillo et Catherine Corsini.

ALEXANDRE ZAMBEAUX

COMÉDIEN

Alexandre Zambeaux suit des cours d'histoire de l'art à la Sorbonne avant d'intégrer l'École nationale de Chaillot puis le Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Il y suit les cours de Stuart Seide, Daniel Mesguich et Philippe Adrien. Au théâtre il joue, entre autres, sous la direction de Francis Perrin, Benoît Lavigne, Tanya Lopert... Il met en scène avec Léna Bréban *Bonjour* et *Où sont les mamans ?* de Claude Ponti. On a pu le voir récemment dans *Parole et Guérison* de Christopher Hampton mis en scène par Didier Long (nomination aux Molières 2010 « révélation masculine »). Sous la direction de Claudia Stavisky, il joue Alexandre de Médicis dans *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset, puis dans les pièces *Le Dragon d'or* et *Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig. Par ailleurs, il fait des apparitions remarquées dans plusieurs téléfilms réalisés notamment par Yves Boisset, José Pinheiro, Laurent Carcélès, Gilles Béhat, Vincenzo Marano. On a également pu le découvrir dans *Les Amants réguliers* de Philippe Garrel. En 2010, on a pu le voir dans l'épisode *Le Flux et le Reflux* de la série *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie* réalisée par Éric Woreth.

JULES SAGOT

COMÉDIEN

Après une formation au Conservatoire de Paris V et de l'École Supérieure de Théâtre de Bordeaux, Jules Sagot joue sous la direction de Yann-Joël Collin dans *Machine Feydeau* d'après Georges Feydeau, Hugues de la Salle dans *Yvonne, Princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz, Bruno Wacrenier dans *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux, *Le Misanthrope* avec le groupe Apache et Sarah Amrous dans *Jardins Secrets*. Au cinéma, il tourne avec Stefan Butzmühlen dans *Lichtes Meer* et Benoît Cohen dans *Tu seras un homme* (pré-nominé César du meilleur espoir masculin 2014) pour lequel il est également co-scénariste. Jules Sagot est l'auteur de *Silence, M. Mou* et *C'est toujours quand tu dors*.

FABIEN ALBANESE

COMÉDIEN

Après avoir été diplômé du CNR de Grenoble sous la direction de Patrick Zimmermann, puis Philippe Sire, Fabien Albanese intègre l'École de la Comédie de Saint-Étienne dont il sort en juin 2005. Durant ses années de formation, il a notamment travaillé sous la direction de Jean-Michel Rabeux, Claude Régy, Serge Tranvouez et François Rancillac. Depuis 2002, il a travaillé avec Yvon Chaix (*Ange Bleu, Ange Noir* d'après Heinrich Mann, *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras), Laurent Brethome (*TAC* de Philippe Minyana, *Le Valet de Cœur* de Marina Tsvétaïeva, *Popper, Les Souffrances de Job* et *Reine de la Salle de Bains* de Hanokh Levin, *Bérénice* de Jean Racine), Philippe Sire (*Richard III* de William Shakespeare), Jean-François Le Garrec (*Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais), Thomas Blanchard (*La Cabale des dévôts* de Mikhaïl Boulgakov), François Jaulin (*Le Frigo & Loretta Strong* de Copi) ou encore Claudia Stavisky (*Lorenzaccio* d'Alfred de Musset).

VALÉRIE MARINESE

COMÉDIENNE

Valérie Marinese a été formée à l'École nationale de la Comédie de Saint-Étienne par Pierre Debauche, Stuart Seide, Prosper Diss, Guy Rétoré, Patrick Guinand, Hervé Loichemol, Sophie Loucachevsky, Ghislaine Drahay et Arlette Namiand. Au théâtre, elle a travaillé, entre autres, sous la direction de Guy Rétoré, Daniel Benoin, Prosper Diss, Laurent Fréchuret, Richard Brunel (*La Tragédie du vengeur* de Cyril Tourneur, *Brûlons Labiche !* d'après Eugène Labiche, *Noces de papier*, *Au bord d'après* Maupassant avec le Quatuor Debussy, *Don Juan revient de guerre*, *Casimir et Caroline* d'Ödön von Horváth), Simon Delétang (*Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, *Petit Camp* de Pierre Mérot, *For ever Müller* d'après des textes de Heiner Müller), Thierry Bordereau (*Les Perses* d'Eschyle), Guillaume Cantillon (*Dandin/Requiem* d'après Molière), Gilles Chavassieux (*À la tombée de la nuit* de Peter Turrini et *TDM3 – Théâtre du Mépris 3* de Didier-Georges Gabily), Arnaud Anckaert (*Orphelins* de Dennis Kelly). En 2010, elle fonde L'Apodictique Ensemble et crée *4.48 Psychose* de Sarah Kane dans la nouvelle traduction de Séverine Magois au Théâtre de l'Élysée à Lyon. Elle a mis en scène *Chaise* d'Edward Bond en 2011 et *Bouh !* de Mike Kenny en janvier 2013 à la Comédie de Valence.

JEAN-CLAUDE DURAND

COMÉDIEN

Après une formation au Conservatoire national de Paris, il poursuit sa carrière avec Antoine Vitez dans *Falsch* de René Kalisky, *Tombeau pour cinq mille soldats* de Pierre Guyotat, *Britannicus* de Racine, *Dom Juan* et *Le Misanthrope* de Molière. Il a joué, entre autres, sous la direction d'Anne Delbée (*Bérénice* de Jean Racine), Stuart Seide (*Le Retour* de Harold Pinter et *Hôtel de l'homme sauvage* de Jean-Paul Fargeau), Catherine Anne (*Agnès* de Catherine Anne), Laurent Laffargue (*Othello* de Shakespeare), Laurent Pelly (*Une visite inopportune* de Copi), Alain Françon (*Hedda Gabler* de Henrik Ibsen et *La Mouette* de Tchekhov), Michel Didym (*Le jour se lève*, *Léopold !* de Serge Valletti - nommé Meilleur second rôle aux Molières 2009) et Nathalie Fillion (*À l'Ouest* de Nathalie Fillion). Il joue sous la direction de Claudia Stavisky dans *Le Dragon d'or* et *Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig. Il travaille également pour le cinéma sous la direction de Bertrand Tavernier, Daniel Tardy, Rémi Waterhouse, Pascal Bonitzer, Jean Becker, Bruno Bayen, Bernard Stora et Noémie Lvovsky. Il enseigne à l'École de Chaillot, au Conseil national supérieur d'art dramatique et fait également partie de la commission d'aide à la création du Centre National du Théâtre.

SAVA LOLOV

COMÉDIEN

Formé au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris dans les classes de Philippe Adrien, Daniel Mesguich et Stuart Seide, il travaille de 1997 à 2004 sous la direction d'Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil. Il a par ailleurs joué au théâtre sous la direction d'Alain Françon, Irina Brook, Silviu Purcarete, Christophe Pertou, Catherine Anne, Alfredo Arias et le Théâtre Laboratoire Sfumato. Récemment, il a joué dans *Louis Jouvet-Romain Gary - 1945/1951* mis en scène par Gabriel Garran, dans *Solness, le constructeur* de Henrik Ibsen, mis en scène par Hans Peter Cloos, dans *Le Misanthrope* de Molière, mis en scène par Nicolas Liautard et dans *Les Criminels* de Ferdinand Bruckner mis en scène par Richard Brunel. Il a mis en scène en 2011 au Théâtre de l'Ouest Parisien *Etty* d'Etty Hillesum, avec Bérange Allaux. Au cinéma, il a travaillé, entre autres, sous la direction de Sébastien Jaudeau, Cédric Kahn, Pascale Ferran, Michel Deville, Pierre Schoendoerffer, Joann Sfar et Antoine Delesvaux, Woody Allen et récemment Isabelle Czajka dans *La Vie domestique*. Il a joué pour la télévision dans la saga *Voici venir l'orage* de Nina Companeez, dans la série *Nicolas Le Floch* de Nicolas Picard et dans plusieurs téléfilms réalisés par Rodolphe Tissot, David Delrieux, Alain Brunard, etc.

JUDITH RUTKOWSKI

COMÉDIENNE

Formée à *La Scène sur Saône* et au Conservatoire régional de Lyon, elle y suit les ateliers de Magali Bonat, Stéphane Auvray-Nauroy, Philippe Sire, Simon Delétang, Pierre Kuentz, Philippe Minyana et Laurent Brethome. Elle a joué sous la direction de Mathieu Rouchon (*Bye Bye Lehrstück* de Daniel Lemahieu), Jean-Claude Gal (*Yvon Kader, des oreilles à la lune* de Jean-Pierre Cannet), Caroline Guiela (*La Liberté* de Martin Bellemare), Sarah Seignobosc (*Mais tous les ciels sont beaux* d'Hervé Guibert), Mathieu Gerin (*Maladie de la jeunesse* de Ferdinand Bruckner) et Gwenaél Morin (*Dom Juan* de Molière).

MATHIEU GERIN

COMÉDIEN

Il s'est formé comme comédien avec plusieurs compagnies (*Papier Théâtre, Dérézo*) ainsi qu'à différentes disciplines de cirque. Il suit également des formations de scénographie, de création lumière, de maquillage et de son. Il a mis en scène *Les Souliers rouges* de Tiziana Lucattini, *Maladie de la jeunesse* de Ferdinand Bruckner, *Violet* de Jon Fosse.

CÉLESTINS, THÉÂTRE DE LYON



DU 21 JANVIER AU 1^{ER} FÉVRIER 2014

INNOCENCE CRÉATION

De Howard Barker

Mise en scène Howard Barker & Gerrard McArthur

Association nōjd

Avec Guillaume Bailliar, Alizée Bingöllü, Olivier Chombart,
Pierre-Jean Étienne, Vincent Fontannaz, Anne-Gaëlle Jourdain,
Aurélié Pitrat, Jean-Philippe Salério



DU 29 JANVIER AU 6 FÉVRIER 2014

KISS & CRY

Idée originale Michèle Anne de Mey & Jaco Van Dormael

En création collective avec Grégory Grosjean, Thomas Gunzig, Julien Lambert,

Sylvie Olivé & Nicolas Olivier

Chorégraphie nanodanses Michèle Anne de Mey, Grégory Grosjean

Mise en scène Jaco Van Dormael



DU 11 AU 15 FÉVRIER 2014

CHAPITRES DE LA CHUTE

De Stefano Massini

Mise en scène Arnaud Meunier

Texte français Pietro Pizzuti

Avec Jean-Charles Clichet, Philippe Durand, Martin Kipfer, Serge Maggiani, ,
Stéphane Piveteau, René Turquois

Célestins

THÉÂTRE DE LYON

04 72 77 40 00 - WWW.CELESTINS-LYON.ORG



L'équipe d'accueil est habillée par **Antoine & Lili** PARIS

