

Notre terreur
dossier spectacle

NOTRE TERREUR

CRÉATION COLLECTIVE D'ORES ET DÉJÀ
MISE EN SCÈNE SYLVAIN CREUZEVAULT

PETIT THÉÂTRE
14 AU 18 DÉCEMBRE 2010

NOTRE TERREUR

création collective **d'ores et déjà**
mise en scène **Sylvain Creuzevault**
costumes **Pauline Kieffer**
scénographie **Julia Kravtsova**
marionnettes et masques **Joseph Lapostolle**
et **Loïc Nébréda**
lumière **Vyara Stefanova**

production d'ores et déjà, La Colline - théâtre national, Festival d'Automne à Paris, Nouveau Théâtre d'Angers - Centre dramatique national des Pays de la Loire, Célestins - Théâtre de Lyon, Culturgest - Lisbonne

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

création La Colline - Théâtre National, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, septembre 2009

AVEC

**Samuel Achache, Benoit Carré,
Antoine Cegarra, Éric Charon,
Pierre Devérines, Vladislav Galard,
Lionel Gonzalez, Arthur Igual,
Léo-Antonin Lutinier**

+ DÉBAT mercredi 15 décembre après la représentation

Qui est Robespierre ?

Avec Sylvain Creuzevault, et un universitaire, spécialiste de la Révolution Française

REPRÉSENTATIONS

du 14 au 18 décembre 2010
Petit Théâtre
mardi, mercredi à 19h
jeudi, vendredi, samedi à 20h,
durée du spectacle : 2h15

RENSEIGNEMENTS / RÉSERVATIONS

du mardi au samedi de 12h
à 18h aux guichets ou par
téléphone au 04 91 54 70 54
vente et abonnement sur :
www.theatre-lacriee.com
Tarifs de 8 à 22€

CONTACTS

Laura Abecassis 04 96 17 80 21
l.abecassis@theatre-lacriee.com
Catherine Loegel 04 96 17 80 30
c.loegel@theatre-lacriee.com
Anne Pirone - billetterie groupes
04 96 17 80 20
groupes@theatre-lacriee.com

EN QUELQUES MOTS

Notre terreur est la chronique, minutée comme un rapport de police, des dernières heures de Robespierre, héros incorruptible pour les uns, tyran sanguinaire pour les autres. En quelques épisodes, le destin de Robespierre, et avec lui celui de la République, bascule, entre son dernier discours de la Convention et la place de la Révolution où il est sommairement exécuté le surlendemain, aux côtés de son frère et vingt de ses partisans.

Notre terreur, le spectacle

Sylvain Creuzevault se sert de ce point de départ narratif pour interroger la question du pouvoir dans la Révolution française, dans le système politique mais aussi au cœur du théâtre, de la création, de l'idée même de compagnie et de mise en scène. Dans une sorte d'autopsie de la prise de pouvoir, de ses vertiges, de ses failles et de sa perception extérieure, le spectacle examine cette question du pouvoir des deux côtés du miroir, explorant la frontière entre l'ordre établi et le désordre stérile. Fidèle à son désir d'une expression théâtrale mouvante, en perpétuelle évolution, la compagnie se donne en spectacle en nous faisant partager sa plus cruciale interrogation : pourquoi et comment faire du théâtre aujourd'hui ?

La Terreur, le contexte

Sous la Terreur, c'est le Comité de salut public qui gouverne la France, une France complètement désorganisée par un an de République, douze hommes, toujours les mêmes, furent à sa tête de septembre 1793 jusqu'au 27 juillet suivant, le 9 thermidor de l'an II selon le langage révolutionnaire. Mais jamais ils ne furent assis tous ensemble autour de la table au tapis vert. L'un d'entre eux, condamné à mort par les autres, laissera sa place vacante. Certains étaient généralement retenus loin par leur mission en Bretagne, en Alsace ou dans les Flandres. Mais on sentait leur présence par les dépêches qui venaient s'ajouter régulièrement à l'abondant flot de courrier que recevaient chaque jour ceux qui étaient restés à Paris. De tous les commissaires qui siégeaient autour de la table verte, personne ne dirigeait les réunions. Mais, même

s'ils ne se reconnaissaient pas de président, Robespierre était déjà le plus célèbre au-delà des Tuileries. Le Comité traitait des affaires courantes à toute heure, cependant ses véritables réunions se déroulaient la nuit, en secret, à huis-clos. Personne ne sait exactement ce qui se passait dans ces conclaves. [...] Nul doute que les débats furent passionnés et que les Douze avaient bien des secrets. D'opinions parfois très éloignées, épuisés de fatigue et à bout de nerfs, l'esprit enfiévré par l'exaltation révolutionnaire, ils s'affrontaient sans ménagement. C'étaient, pour la plupart, des individus obstinés, susceptibles, emportés. Pourtant, presque jusqu'à la fin, ils réussirent à agir d'un commun accord et à garder pour eux leurs différends personnels. Ils dirigeaient un pays profondément bouleversé par quatre années de révolution. La Convention revendiquait un pouvoir absolu que la moitié du pays lui refusait. La guerre civile déchirait l'ouest et le midi de la France. Les plans élaborés plus tôt, dans une phase antérieure de la Révolution que l'on suppose plus pondérée, s'étaient effondrés. Devenues incontrôlables, les autorités locales et périphériques étaient maintenant des foyers d'agitation. Clubs politiques et comités révolutionnaires prenaient de plus en plus d'initiatives. Paris était en effervescence ; orateurs et démagogues, agents secrets des deux bords, extrémistes et contre-révolutionnaires de tous ordres parcouraient les rues en tous sens. [...]

ROBERT R. PALMER EXTRAIT DE *LE GOUVERNEMENT DE LA TERREUR*
TRADUCTION MARIE-HÉLÈNE DUMAS, REVUE PAR GUY DESGRANGES
ÉDITIONS ARMAND COLIN, PARIS MAI 1989, P. 18-19

SYLVAIN CREUZEVAULT

Né en 1982, Sylvain Creuzevault est auteur, metteur en scène et comédien. Il suit une formation d'acteur à l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, à l'École du Studio d'Asnières et au Conservatoire du X^e arrondissement de Paris. En 2002, il fonde la compagnie d'Ores et déjà avec Arthur Igual, Damien Mongin et Louis Garrel et met en scène *Les mains bleues* de Larry Tremblay (Théâtre Studio d'Asnières), *Visage de feu* de Marius von Mayenburg (Théâtre des 2 rives de Charenton), *Foetus*, création collective (Festival Berthier O6), *Baal* de Bertolt Brecht (Odéon-Théâtre de l'Europe, Wiener Festival Festwochen), *Product* de Mark Ravenhill (La Java), *Le Père Tralalère*, création collective (Théâtre-studio d'Alfortville). Parallèlement à ses mises en scène, il dirige plusieurs stages d'interprétation au Centre dramatique national d'Angers, au Théâtre de Beauvais et au Jeune Théâtre National.

Acteur, il joue au théâtre sous la direction de Damien Mongin (*La Corde*), Nathalie Fillion (*Alex Legrand*), Patrick Simon (*Au bout de la plage... le banquet* d'après

Platon), Yveline Hamon (*À la cour du Lion* d'après La Fontaine et Saint Simon, *La Cerisaie* de Anton Tchekhov), Lionel Gonzalez (*Le Médecin malgré lui* et *Sganarelle ou le cocu imaginaire* de Molière, *Escorial* de Michel de Ghelderode), Guillaume Lévêque (*Le Soldat Tanaka* de Georg Kaiser), Jean-Louis Martin-Barbaz (*Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare et *Le Soulier de satin* de Paul Claudel), Bernard Salva (*Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand), Emmanuel Demarcy-Mota (*Marat-Sade* de Peter Weiss).

Au cinéma, il joue dans *La robe du soir* (long-métrage de Myriam Aziza), *L'instant idéal* (court-métrage de Brigitte Sy), *Mes copains* (court-métrage de Louis Garrel), *Les bienheureux* (court-métrage de Damien Mongin), *La clef* (long-métrage de Guillaume Nicloux), *Les amants réguliers* (long-métrage de Philippe Garrel), *Ligne 6* (court-métrage de Grégoire Saint-Jorre), *Le bruit des eaux* (court-métrage de Damien Mongin).

En janvier 2009, il crée *Der Auftrag* (*La Mission*) de Heiner Müller au Schauspielhaus de Hambourg (Allemagne).

COLLECTIF D'ORES ET DÉJÀ

Le Collectif d'Ores et déjà, groupe de jeunes acteurs réunis depuis 2002 dans un même esprit de recherche, travaille en collectif sur des textes — dernièrement *Visage de feu* de Mayenburg, *Baal* de Brecht — ou expérimente, sans œuvre préexistante, une écriture scénique fondée sur l'engagement individuel des acteurs : ainsi est né *Le Père Tralalère*, présenté également à La Colline après *Notre terreur*.

Alternatifs et pourtant attachés aux utopies fondatrices du théâtre public, Sylvain Creuzevault et ses camarades revendiquent l'expérience et la recherche avec la fougue, l'esthétique et les codes d'une nouvelle génération.

NOTRE TERREUR NE RACONTE PAS LA TERREUR HISTORIQUEMENT

Les membres du Comité de salut public sont nommés par la Convention nationale, pour un mandat d'un mois à la fin duquel elle peut les reconduire ou les renouveler. Du 5 septembre 1793 au 9 thermidor an II (27 juillet 1794), elle fera confiance aux douze mêmes hommes : Lazare Carnot, Antoine Prieur de la Côte d'Or, Nicolas Billaud-Varenne, Antoine Saint-Just, Georges Couthon, Jean-Marie Collot d'Herbois, Robert Lindet, Maximilien Robespierre, Bertrand Barère, Marie-Jean Hérault de Séchelles, Jean Bon Saint-André et Pierre-Louis Prieur de la Marne. Ces deux derniers, régulièrement missionnés dans les départements, n'ont que très rarement participé aux discussions de la «salle verte». Quant à Hérault de Séchelles, il sera mis en arrestation par les Comités, décrété d'accusation par la Convention, jugé par le tribunal révolutionnaire, et condamné à mort. Il sera exécuté le même jour que Georges Danton, le 16 germinal an II (5 avril 1794), précisément le jour où s'ouvre l'action de *Notre terreur*. Neuf hommes donc gouvernent la France sous l'autorité de la Convention nationale, et malgré leurs désaccords et la méfiance générale, entrent, dans le plus grand temps de leur exercice, en un processus collectif de gouvernement, une manière d'acéphalocratie, comme dirait Nicolas Billaud-Varenne.

De même, mais à la mesure d'une répétition, *Notre terreur* est un conflit émané d'une expérience collective politique plutôt que la représentation d'une domination psychique et sociale exercée par un metteur en scène sur des acteurs théâtralement. La répétition, dans son processus, épouse formellement notre point de vue sur le gouvernement révolutionnaire, et nous agissons en petit comme ils ont agi en grand. Nous réfutons ce qui pourrait, projeté dans

l'espace du récit, faire penser au Robespierre de la transmission réactionnaire, le grand prêtre, le seul maître de cérémonie, le chef hautain, le tyran de l'opinion, dominant les autres membres du gouvernement. Au contraire, nous incarnons ces hommes plutôt que de figurer leur légende ; en dévissant les statues qui dans nos têtes ont été vissées, nous les faisons redevenir n'importe qui. *Notre terreur* s'est écrit sur le plateau de répétition par tous les acteurs, et continue de l'être au cours des présentations devant les spectateurs.

Notre terreur ne raconte pas la Terreur historiquement. Mais nous voulons que le paysage dramatique soit le plus précis possible. Sa composition doit permettre à notre problématique de s'y agencer. Quelle est-elle ? Elle est une question qui regarde Robespierre : est-ce tyrannie de l'opinion que de se dresser seul contre tous ? Soutenir sa conscience, est-ce mettre en défaut l'idée de volonté générale ? Ou au contraire, peut-elle être pensée, cette solitude d'agir dans laquelle il plonge un instant, comme liberté individuelle politique, un JE en tant que devenir du bien commun ? N'est-il pas une substance du NOUS ? Le risque n'en vaut-il pas la chandelle ? Le 9 thermidor, ON empêchera Robespierre de revenir au NOUS. Il n'implorera point finalement, il accusera. C'est évidemment ce qui le perdra. Ce risque, nous avons décidé de le lui faire prendre sur le théâtre, et nous pensons qu'il le prit historiquement. Dans les deux cas, la fin est la même : il est écrasé. Mais Robespierre devait-il se taire quand une partie de la représentation nationale avilie fabriquait peu à peu sur sa tête le masque de l'ennemi à abattre, et, sur son corps une fois abattu, le lieu d'un symbole qui de nos jours encore est transmis tel quel et réactionnaire :

l'homme de sang de la Terreur ? L'État français thermidorien se devait de créer une figure qui deviendrait LA violence révolutionnaire inaugurale, LA terreur, LE terroriste. Il devait se couvrir des forfaits que l'Histoire lui attribuerait. Il fit mieux, il fit l'Histoire. Nous désirons par le théâtre dénoncer cette imposture, lui rebrousser le poil ; ce n'est pas un jugement aveugle mais un désir de distinction. Évidemment, il y eut des morts, et évidemment il n'est pas pensé de vouloir renouveler l'expérience dans ces conditions. Mais la censure est d'avoir fait des morts le seul champ d'études (champ tronqué qui plus est), et de ce champ d'en avoir fait une réalité univoque qu'ON a insinuée dans l'imaginaire collectif populaire. Il suffit de lire les manuels scolaires : l'histoire, c'est toujours l'histoire de l'État. Tout ce qui lui est néfaste est attaché aux cordelettes du mensonge, l'oubli se cache au soleil, une puanteur. Le mouvement dominant de la transmission de l'histoire du gouvernement révolutionnaire de l'an II est aujourd'hui encore, et presque continûment (depuis lui), thermidorien en France, il est contre-révolutionnaire. Il l'est dans le fait même de concentrer autour de Robespierre, et sur son corps, la totalité de sa charge dérivative symbolique. *Notre terreur* décrie et révoque ironiquement cette transmission de la figure de Robespierre. Ironiquement, car justement cette figure n'a pas à être transmise dans cette solitude exclusive.

La première République est une scène primitive de la démocratie moderne, dans l'histoire de laquelle bien des passions prennent corps, qui se taisent aujourd'hui encore lors de grandes célébrations, et s'expriment lors d'absences de grandes célébrations. Tous les bords du pouvoir politique viennent s'y mesurer ; chacun a lu et tenté de faire sien ce qui, dans cette scène, ressemble à une ascendance glorieuse, utile, une publicité à moindre frais, la RF-domaine public. ON ignore ce qui ne sert pas, ON jette ce qui gêne, ON cache ce qu'IL ne peut pas jeter. Des points sont unanimement célébrés (p.e. les droits de l'homme !), d'autres restent débattus (p.e. le régicide), et certains, comme le gouvernement révolutionnaire, continuent d'allumer des feux discordants, entre historiens et philosophes ; les hommes/femmes politiques

se laissant tomber, quant à eux, par où leur bord penche. La séquence historique qui s'ouvre par la révolution des 4 et 5 septembre 1793 et se ferme le 9 thermidor an II (27 juillet 1794) avec l'exécution de Robespierre et de ses amis, autrement appelée la Terreur, s'est vue traitée depuis soit en orie de l'histoire, cinquième roue du carrosse, et mémoire importune, soit en justicière souveraine, grande sœur extravagante, ou modèle non-reproductible. Ainsi, la transmission royaliste, pendant les Restaurations du XIX^{ème} siècle, ordonne un devoir d'oubli et une mise hors du champ de l'histoire du régicide. Les libéraux eux, même les plus enthousiastes, disent de la Terreur qu'elle est une erreur, et Robespierre un tyran. Ils s'en écartent, la laissant flotter autour d'eux, comme un souvenir sans corps. De l'autre côté, Louis Blanc la déplore et la comprend ; le premier Marx qualifie de «colossale illusion» la voie empruntée par Robespierre et Saint-Just pour bloquer la bourgeoisie et ouvrir vers une révolution sociale ; Mathiez, lui, dans ses *Études sur Robespierre*, écrit un premier chapitre, intitulé : «Pourquoi nous sommes robespierristes»... La transmission communiste regardera en effet la première République (sa séquence révolutionnaire) avec plus de tendresse critique, admirant notamment la constitution de 1793, constitution la plus démocrate qui ait jamais été écrite, dont le fameux article 35 formule non pas le droit, mais le devoir du peuple de s'insurger contre son gouvernement si celui-ci l'opprime ; expression naturelle de la souveraineté populaire.

Toute transmission, en tant qu'elle est un bras du pouvoir politique, choisit donc de célébrer ou de honnir Robespierre, et lui passe en conséquence le costume adéquat, une interprétation. Il est aussi des temps où le pouvoir politique, de manière diffuse, et non pas nécessairement dans tous les milieux sociaux, mais principalement dans le milieu qui est le devenir-oligarchique, utilise une figure historique, comme un contrepoint, œuvre d'ennemi-cible, contre lequel s'arc-boute la construction de son idéologie. Ce sont alors des experts, des spécialistes, des sociologues, des historiens, des intellectuels, ou des nouveaux philosophes, enfin des technocrates, qui taillent les costards ; ils se rangent derrière le pouvoir et lui réécrivent dans

l'histoire une figure inversée qui contre-justifie historiquement sa propre action politique en cours. Aujourd'hui, c'est très commode. La chute du bloc soviétique a opéré comme un choc symbolique, et les processus révolutionnaires en général, les luttes armées en particulier, et Robespierre en tant qu'individu inaugural, sont devenus des cibles consensuelles exquises, ON peut y tirer à l'aveugle. Cela fait belle lurette que les pouvoirs politiques ultraconservateurs et ON traitent une insurrection, en tant qu'elle est un processus historique de soulèvement du Souverain, en terroriste.

Le terrorisme n'a absolument rien à voir avec la terreur révolutionnaire de l'an II. La diffusion de cette doxa est maintenant si patente, sa renommée à ce point universelle, qu'il suffit qu'ON dise «terreur» ou «terrorisme» pour que leurs images signifiantes respectives ne se confondent en une seule. Personne ne semble plus juger important de revenir sur les détails originaux, référents scientifiques : par exemple, que le nom de terroriste – et par extension terrorisme – est une création thermidorienne, absolument pas des révolutionnaires de l'an II, mais des réactionnaires de l'an II. Ce discours crée, dans sa projection dirigée, une analogie, une synonymie comme un indice de la possible circulation sensible et émotive des vocables dans leur invention et leur dérivation certes, mais aussi dans leur manipulation idéologique.

Traiter Robespierre de terroriste est un non-sens historique, et l'efficacité de la censure contre-révolutionnaire. Nous apparaît, derrière cette censure qui est un voile, le visage de l'État-Spectacle, dans ce qu'il a de plus primaire : garantir son maintien, assurer sa sécurité, par la production-construction d'images monstrueuses, qui ont pour objectif d'annihiler toute possibilité de penser la violence en tant qu'elle est une expérience de vie, ou le cas échéant une résistance à l'oppression, de la distinguer, de l'écarter de ces mauvaises couches de pub. La confusion qu'ON nous sert a pour objectif la disparition de l'histoire, ou son oubli, afin qu'une chose puisse passer pour être une autre chose, que la période du gouvernement révolutionnaire puisse être comme la création d'État du fantôme terroriste, que Robespierre puisse être un intégriste religieux ; enfin,

où tout est un spectacle de rien, et où rien doit être tout un spectacle.

Face à cette confusion se forment deux camps : celui de l'État d'un côté, police dominante, et les dissidents de l'autre, qui n'ont pas la parole. Évidemment, le camp qui érige en police les règles du jeu historique, c'est le premier. Quelle est la force du second ? L'expérience des vaincus de l'histoire ; le partage et la circulation sensibles de colère et de vie, même écrasées, dans ce qu'elles ont de potentiellement, naturellement, explosives ; le connaissance que l'invisibilité de ce partage et de cette circulation est une charge vive hétérogène indomptable par le camp adverse. C'est exactement pour cela que l'État construit de l'anti-terrorisme (sorte d'invention-réponse, légitime selon lui, à ce qu'il appelle l'intention terroriste) : pour donner une existence selon des règles qui sont les siennes à l'invisible, car la loi tombe aux portes de ce qui ne se voit pas. L'État met au goût du jour des invisibilités instables en leur réglant une existence sûre afin de les neutraliser. ON préfère un ennemi fabriqué par LUI-MÊME que la circulation insurrectionnelle instable contre laquelle aucune loi, SON BRAS (en ces cas), ne peut rien. Créer un ennemi rend légitime et nécessaire l'écriture d'une loi pour le localiser, le contrôler, le réprimer, l'écraser au besoin. Ce n'est pas nouveau de le dire : l'intention terroriste-ennemi intérieur est une invention de l'État. L'appareil d'État, thermidorien au et après le 9 thermidor, fabriquera un terrorisme rétroactivement et nommera les révolutionnaires de l'an II «des terroristes».

Ce qu'ON nous apprend petit, en France, ce n'est pas la Terreur de l'an II, c'est le terrorisme de Robespierre, l'arrangement de la période par l'État thermidorien, et ses défenseurs. Qu'en résulte-t-il ? Un imaginaire qu'ON nous administre, qui se répand poison sur notre peau. Ce n'est pas une veste qu'il suffit de tomber, il est devenu une peau qu'il faut arracher. Un écrit-peau dont les auteurs ont tout intérêt à ce qu'il ne soit arraché par personne, car il est devenu l'existence même qui est intrinsèquement le contrôle des populations, leur soumission aux polices de toutes sortes, leur surveillance, leur parcage, une existence qui fait croire à quiconque qu'il vient de cette histoire,

qu'il est cette histoire, que cela est sa langue, que cela est son identité et comble du comble, qu'il doit défendre cette histoire. Cette existence est en réalité l'extinction de la liberté, de la vie humaine dans ce qu'elle est, de plus légitimement et potentiellement, violente. Nous considérons aujourd'hui cet écrit-peau-existence-même comme une propagande d'État préventive contre la potentialité de violence qui réside en tout homme, en toute femme en tant qu'il / elle est libre d'exprimer et de faire agir son droit de résistance à l'oppression comme une guerre. Nous la considérons comme la substitution, à ma vie que j'ignore réellement, d'une spectaculaire identité paisible engluée dans le groupe social d'intérêt. Arracher cette peau, c'est très précisément saper les fondements qui ont garanti l'élévation de ce MOI sans mon consentement, un MOI sans personne ; c'est désert ce MOI qui n'est que la forme individuée, visible, corporelle, pratique, sûre, avec lequel l'État garantit son existence abstraite d'équilibre instable, stabilisé précisément par les individuations de cette existence même. Plus je hurle contre l'État dans cette peau qu'ON m'a faite, plus je garantis hurlement l'État ; c'est désert mon hurlement ; c'est entrer dans le désœuvrement de cette identité, comme en une désidentification, une émancipation ; je critique (ce MOI) donc je déserte (l'État) ; c'est vouloir être n'importe qui ; c'est vouloir être ni à notre place ni dans notre peau afin d'être au mouvement réel d'une présence hors la loi.

« Les points, les nœuds, les foyers de résistance sont disséminés avec plus ou moins de densité dans le temps et l'espace, dressant parfois des groupes ou des individus de manière définitive, allumant certains points du corps, certains moments de la vie, certains types de comportement. Des grandes ruptures radicales, des partages binaires et massifs ? Parfois. Mais on a affaire le plus souvent à des points de résistance mobiles et transitoires, introduisant dans une société des clivages qui se déplacent, brisant des unités et suscitant des regroupements, sillonnant les individus eux-mêmes, les découpant et les remodelant, traçant en eux, dans leur corps et dans leur âme, des régions irréductibles. Tout comme le réseau des relations de pouvoir finit par former un épais tissu qui traverse les appareils et les institutions, sans se localiser exactement en eux, de même l'essaimage des points de résistance traverse les stratifications sociales et les unités individuelles. Et, c'est sans doute le codage stratégique de ces points de résistance qui rend possible une révolution. »

MICHEL FOUCAULT, LA VOLONTÉ DE SAVOIR.

SYLVAIN CREUZEVAULT

LES COMÉDIENS

SAMUEL ACHACHE

Formation au Conservatoire du V^{ème} arrondissement avec Bruno Wacrenier et Solène Fiumani, et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans les classes d'Árpád Schilling, Philippe Adrien, Alain Françon et dans l'atelier masque de Mario Gonzales.

Au cours de sa formation, il joue dans les mises en scène de Jeanne Candé, Samuel Vittoz et Arthur Igual (*Les Frères Karamazov* de Fedor Dostoïevski), Raphaëlle Bouchard (*Une visite inopportune* de Copi), Samuel Vittoz (*Des cou-teaux dans les poules* de David Harrower), Olivier Coulon-Jablonka (*Calderon* de Pier Paolo Pasolini), Jeanne Candé (*Icare*, création de danse).

Au théâtre, il joue dans les mises en scène de Jacques Rebouillat (*Les Courtés* de Jean-Claude Grumberg), Sébastien Davis (*Thyeste 1947* d'après Sénèque), Sylvain Creuzevault (*Baal* de Bertolt Brecht, *Le Père Tralalère*, création collective d'ores et déjà), Antoine Cegarra (*Wald*). Il danse dans *L'Impudence*, chorégraphie d'Isabelle Catalan. Au cinéma, il joue dans *Ti amo* (court-métrage de Franco Lolli) et *Marcel* (court-métrage de Jean Achache).

BENOIT CARRÉ

Formation à l'École du Studio d'Asnières avec Jean-Louis Martin-Barbaz et Edmond Tamiz et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans les classes de Dominique Valadié, Daniel Mesguich et Muriel Mayette.

Au théâtre, il joue dans les mises en scène de Jacques Osinski (*Richard II* de Shakespeare), Jean-Louis Martin-Barbaz (*Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare), Noël Casale (*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare), Serge Tranvouez (*Gibiers du temps* de Didier-Georges Gabilly), Claude Buchvald (*Ubu Roi* d'Alfred Jarry), Lionel Gonzalez (*La Moscheta* de Ruzzante et *Sganarelle ou le cocu imaginaire* de Molière), Jean-Claude Penchenat (*L'Endroit du*

cœur de Philippe Meyer), Julie Deliquet (*L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* de Copi), Antoine Caubet (*Les Fusils de la mère Carrar* de Bertolt Brecht), Sylvain Creuzevault (*Baal* de Bertolt Brecht et *Le Père Tralalère*, création collective d'ores et déjà), Antoine Cegarra (*Wald*), Karine Tabet (*Mort accidentelle d'un anarchiste* de Dario Fo), Jordan Beswick (*Inconcevable*).

À la télévision il joue dans plusieurs téléfilms réalisés par Philippe Bérenger ainsi que dans la série *Le Bureau* (réalisation Nicolas & Bruno).

ANTOINE CEGARRA

Formation à l'École du Théâtre national de Chaillot avec Jean-Claude Durand et Pierre Vial, au Conservatoire d'Orléans et à l'Université Paris III (Maîtrise d'Études théâtrales). Au théâtre, il joue dans les mises en scène d'Olivier Py (*Épître aux jeunes acteurs* - Festival d'Edimbourg), Christophe Maltot (*Trois nôt d'Irlande* de W.B. Yeats, *Le Sourire du Tigre* de Benoit Guibert), Jérémie Fabre (*Lorenzaccio* de Musset, *L'Autre monde de Cyrano de Bergerac*), Mariana Lézin (*Feydeau 3*), Cécile Fraisse (*À tous ceux qui* de Noëlle Renaude), Bénédicte Budan (*Le Cid* de Corneille), Sylvain Creuzevault (*Le Père Tralalère*, création collective d'ores et déjà).

Il est stagiaire à la mise en scène d'Olivier Py (*Les Vainqueurs*) et assistant de Thomas Matalou (*Amour(e)s naufragées*). Il écrit et met en scène *Wald* (création d'ores et déjà). Il a créé le collectif Serres Chaudes avec lequel il met en scène *Serres chaudes*, d'après des poèmes de Maurice Maeterlinck et crée en 2010 *Léonce et Léna* de Georg Büchner. Au cinéma, il joue dans *La Dame blanche* (court-métrage de Samuel Rodriguez-Mallet) et *La Calvitude* (court-métrage de Julien Weill).

ÉRIC CHARON

Formation à l'École du Studio d'Asnières avec Jean-Louis Martin-Barbaz, Hervé van der Meulen et Edmond Tamiz, et à l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq.

Au théâtre, il joue dans les mises en scène de Sinan Bertrand et Maïa Sandoz (*Territoire sans lumière* d'Yves Nilly; *Chants d'exils* de Claude Prin), Hervé Van der Meulen (*Le Conte d'hiver* de William Shakespeare, *L'Ingénu* de Voltaire), Igor Futterer (*La Cigogne n'a qu'une tête*), Jean-Marc Hoolbecq (*Un ciel de traîne*), Jean-Louis Martin-Barbaz (*Le Mariage forcé*, *L'Amour médecin* de Molière, *Où est-il l'été* d'après Bobby Lapointe, *Barouf à Chioggia* de Carlo Goldoni), Judith Caen et Rachida Brakni (*Visages* de Hubert Colas), Victor Costa Andrés (*Noces de sang* de Frederico Garcia Lorca), Luis Jiménez (*Dompteur d'ombres* d'Itziar Pascual ; *Ay Carmela!* de José Sanchis Sinisterra), Lionel Gonzalez (*La Moschetta* de Ruzzante ; *Sganarelle ou le cocu imaginaire* de Molière, *Escorial* de Michel de Ghelderode), Sylvain Creuzevault (*Visage de feu* de Marius von Mayenburg, *Foetus*, création collective d'ores et déjà, *Baal* de Bertolt Brecht, *Le Père Tralalère*, création collective d'ores et déjà), Patrick Simon (*Le Ventre des philosophes* de Michel Onfray ; *Dissipation des brumes matinales* de Karine Serres, Françoise Pillet et Dominique Paquet), Antoine Cegarra (*Wald*), Julie Deliquet (*Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce) Il met en scène *Plume* d'Henri Michaux avec le Théâtre de la Mousson.

Au cinéma, il joue dans *Et si je parle* (long-métrage de Sébastien Gabriel) et *Mes copains* (court-métrage de Louis Garrel).

PIERRE DEVÉRINES

Formation à l'École du Studio d'Asnières avec Jean-Louis Martin-Barbaz, Hervé van der Meulen et Yveline Hamon. Au théâtre, il joue dans les mises en scène de Sylvain Creuzevault (*Baal* de Bertolt Brecht, *Le Père Tralalère*, création collective d'ores et déjà), Lise Maussion (*Jackson Pan*), Antoine Cegarra (*Wald*), Hélène François (*Procès ivre* de Bernard-Marie Koltès), Christian Gonon (*Euripide*), Caroline Arrouas (*Les 4 morts de Marie* de C. Frechette), Jean-Louis Martin-Barbaz (*Dom Juan* de Molière).

VLADISLAV GALARD

Formation à l'École Supérieure d'Art Dramatique de la Ville de Paris et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans les classes de Joël Jouanneau, Philippe Garrel, Philippe Adrien, Daniel Mesguich et Éric Ruf. Violoncelliste, il a obtenu le diplôme de fin d'études du Conservatoire du VI^e arrondissement et a créé le Quintet de Jazz NAIMA.

Au théâtre, il joue dans les mises en scène de Jean-Baptiste Sastre (*Léonce et Léna* de Georg Büchner, *Le Chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche), Michel Dydin (*Pœub* de Serge Valletti), Gilberte Tsai (*Villeggiatura* de Jean-Christophe Bailly et Serge Valletti, *Sur le vif* de Jean-Christophe Bailly), Quentin Defalt (*Britannicus* de Jean Racine).

Au cinéma, il joue dans *La Frontière de l'aube* et *Les Amants réguliers* de Philippe Garrel, *Les Âmes grises* d'Yves Angelo et *De battre mon cœur s'est arrêté* de Jacques Audiard.

Il travaille pour la télévision (*Sur le fil* de Frédéric Berthe et Bruno Garcia, *Les Amants du Flore* d'Ilan Duran Cohen, *Le Grand Charles* de Bernard Stora) et pour la radio (*Cet enfant* et *Mon ami* de Joël Pommerat et *Les milles et une nuits* de Claude Guerre).

LIONEL GONZALEZ

Formation à l'École du Studio d'Asnières avec Edmond Tamiz et Jean-Louis Martin-Barbaz et à l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Il a reçu une formation de marionnettiste au Théâtre aux Mains nues avec Alain Recoing.

Il joue dans les mises en scène de Robin Renucci (*L'École des femmes* de Molière), Pierre Vial (*Le campiello* de Carlo Goldoni), Hervé Van der Meulen (*Les Chemins de fer* de Labiche), Jean-Louis Martin-Barbaz (*Le Cercle de craie caucasien* et *La Noce chez les petits bourgeois* de Bertolt Brecht), Patrick Simon (*L'Assemblée des femmes* d'Aristophane), Serge Lipszyc (*Macbeth* de Shakespeare), Sylvain Creuzevault (*Visage de feu* de Marius von Mayenburg, *Foetus*, création collective d'ores et déjà, *Baal* de Bertolt Brecht et *Le Père Tralalère*, création collective d'ores et déjà), Antoine Cegarra (*Wald*).

Après avoir été l'assistant de Jean-Louis Martin-Barbaz, il collabore avec lui à la mise en scène de *La Cuisine* d'Arnold Wesker et *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare. Il met en scène *Product* de Mark Ravenhill avec Sylvain Creuzevault. En 2002, il crée la compagnie du Balagan' avec laquelle il entreprend une longue recherche sur le jeu masqué à travers *La Moscheta* de Ruzzante (2002), *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* de Molière (2003), *Escorial* de Michel de Ghelderode et *Le Médecin malgré lui* de Molière (2005). Il enseigne à l'École du Studio d'Asnières depuis 2002.

ARTHUR IGUAL

Formation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans les classes d'Andrzej Seweryn, Dominique Valadié, Daniel Mesguich, Michel Fau, Muriel Mayette, Philippe Adrien et Árpád Schilling, et dans les ateliers cinéma de Philippe Garrel et Cédric Klapisch.

Au théâtre, il joue dans les mises en scène de Muriel Mayette, (*Les Cancans* de Goldoni), Philippe Adrien (*Jeu*

de massacre d'Eugène Ionesco), Árpád Schilling (*Mission impossible*, atelier Hamlet), Sylvain Creuzevault (*Baal* de Bertolt Brecht), Denis Podalydès et Frédéric Bélier-Garcia, (*Le Mental de l'équipe* d'Emmanuel Bourdieu et Frédéric Bélier-Garcia), David Gery (*L'Orestie* d'Eschyle), Jean-Paul Scarpitta (*La Flûte enchantée* de Mozart), Olivier Py (stage autour de *L'Orestie* d'Eschyle), Jean-Paul Wenzel (*Portées* d'Arlette Namiani), Frédéric Bélier-Garcia (*Le Garçon girafe* de Christophe Pellet), Jean-Paul Scarpitta (*Les Cahiers* de Vaslaw Ninjinsky), Laurent Laffargue (*La Grande Magie* d'Eduardo de Filippo).

Au cinéma, il joue dans *Mes copains* (court-métrage de Louis Garrel), *Actrices* de Valeria Bruni Tedeschi et *L'Étoile de mer* de Caroline Deruas Garrel.

LÉO-ANTONIN LUTINIER

Formation au Conservatoire du V^{ème} arrondissement avec Bruno Wacrenier et Solène Fiumani, et à l'École du Théâtre National de Strasbourg avec Alain Françon (*Les Enfants du soleil* de Maxime Gorki), Yann-Joël Collin et Éric Louis (*TDM3 Théâtre du mépris 3* de Didier-Georges Gabily), Christophe Rauck (*Innocence* de Dea Loher), Jean-Christophe Saïs (*Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès).

Il s'initie au chant lyrique au Conservatoire d'Aubervilliers, pratique le piano et le saxophone ténor. Il se forme également à l'acrobatie à l'occasion de plusieurs stages.

Au théâtre, il joue dans les mises en scène d'Alain Germain (*Le Malade imaginaire* de Molière), Emmanuel Demarcy Mota (*Marat Sade* de Peter Weiss), Sylvain Creuzevault (*Le Père Tralalère*, création collective d'ores et déjà), Karelle Prugnaud (*La Nuit des feux* d'Eugène Durif). Il joue dans le chœur de l'opéra *Don Giovanni* de Mozart sous la direction de David Stern, dans la mise en scène de Yochi Oida.

Il joue dans le court-métrage *L'oeil de Simon* de Jérémie Pouilloux.