

Dossier de presse

PLUIE D'ETE A HIROSHIMA

D'après La pluie d'été et Hiroshima mon amour

De Marguerite Duras

mise en scène de **Eric Vigner**

Du samedi 18 novembre au vendredi 22 décembre 2006

Théâtre Nanterre-Amandiers – Plateau de la Grande Salle

contact presse

Damien Trescartes

T 01 46 14 70 30

P 06 62 13 59 44

d.trescartes@amandiers.com

horaires

du mardi au samedi à 20h30, dimanche à 15h30 (*relâche lundi*)

durée du spectacle : 2h35 sans entracte

location : 01 46 14 70 00 – www.nanterre-amandiers.com

et magasins Fnac / www.fnac.com et www.theatreonline.com

prix des places : de 24 € à 12 €

Théâtre Nanterre-Amandiers

7, avenue Pablo-Picasso

92022 Nanterre

RER Nanterre-Préfecture (ligne A)

Navette assurée par le théâtre avant et après les représentations

www.nanterre-amandiers.com

Pluie d'été à Hiroshima

D'après les textes de
Adaptation et mise en scène

Marguerite Duras
Eric Vigner

Collaboration artistique
Lumières
Costumes
Son
Maquillage
Assistants à la mise en scène
Assistant à la scénographie
Assistant à la lumière

M/M Paris
Joël Hourbeigt
Paul Quenson
Olivier Pédron
Soizic Sidoit
Othello Vilgard et Nicolas Rouget
Jérémy Duchier
Rémi Godfroy

avec

La mère
Jeanne
L'instituteur
Ernesto
Le journaliste
Le père
Lui
Elle

Hélène Babu
Bénédicte Cerutti
Thierry Godard
Nicolas Marchand
Marie-Eleonore Pourtois
Thomas Scimeca
Atsuro Watabe
Jutta Johanna Weiss

Coproduction : CDDDB – Théâtre de Lorient Centre dramatique national / Festival d'Avignon

Eric Vigner metteur en scène

Entretien

Votre compagnonnage avec Marguerite Duras date de 1993. Est-ce une rencontre avec une écriture ou avec un écrivain ?

ÉRIC VIGNER C'est d'abord la rencontre avec une écriture, qui par la suite a provoqué la rencontre avec la femme écrivain. Marguerite Duras est venue voir *La Pluie d'été*, elle est revenue plusieurs fois, dans des villes différentes et pour avoir aimé ce travail, elle m'a offert les droits du scénario *Hiroshima mon amour*. Chez elle, il est difficile de distinguer l'écriture de l'écrivain, elle disait ne vouloir exister qu'en tant qu'écrivain. À propos de *L'Amant*, elle écrit : « J'ai découvert que le livre c'était moi. Le seul sujet du livre, c'est l'écriture. L'écriture c'est moi. Donc moi, c'est le livre ».

Mon travail au théâtre d'une façon générale, et plus particulièrement avec Duras, est plus lié à la volonté de faire entendre une écriture qu'à celle de raconter des histoires. Et, pour citer l'auteur : « Écrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est le tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence ». C'est à l'acteur, par l'acte de prononciation, de donner à éprouver ce que Duras active et réactive sans cesse d'oeuvre en oeuvre : l'écriture en train de se faire, de s'inventer tout en se défaisant. Elle dit « on ne peut pas écrire sans la force du corps ». L'écriture, ça ne se nomme pas ; c'est comme un souffle qui à un moment donné rencontre le corps de l'acteur et celui de l'auteur dans le moment même du jaillissement de l'écriture. C'est ce moment que je recherche dans le travail avec les acteurs.

Avec le recul, je m'aperçois que j'ai surtout fait du théâtre avec des écritures qui ne sont pas, à proprement parler, dramatiques. Je pense à Dubillard, aux minutes du procès Brancusi mais aussi à Duras. Ce n'est pas sur son oeuvre théâtrale que je me suis penché. En ce qui concerne ce projet de *Pluie d'été* à *Hiroshima*, il s'agit de deux écritures liées au cinéma.

Avant le livre *La Pluie d'été*, écrite en 1990, il y a eu un film intitulé *Les Enfants* réalisé en 1984.

Votre projet est un diptyque ?

Tout d'abord, il était question d'*Hiroshima*. En arrivant à Lorient en 1996, après ma nomination comme directeur du Centre dramatique, j'ai trouvé une ville profondément stigmatisée par sa destruction liée à la seconde guerre mondiale en même temps qu'oubliée d'un passé glorieux qui signait son acte de naissance : la Compagnie des Indes Orientales. Devant moi se dressait la plus grande base de sous-marin du mur de l'Atlantique. La mesure des lieux contenait l'histoire de ce premier amour pour un soldat allemand tué le 2 août 1944, la destruction de la ville d'*Hiroshima* et l'Orient dans sa mémoire originelle. Il me semblait que *Hiroshima mon amour* avait trouvé son lieu de représentation. Mais ça ne se faisait pas. Ça ne s'est pas fait. Et puis du temps a passé. J'ai pris des chemins de traverse avec *La Bête dans la Jungle*, *Savannah Bay* et *La Douleur*. J'ai tenté d'aborder *Hiroshima mon amour*, avec une première lecture filmée avec Valérie Dréville, puis un projet il y a deux ans, à Tokyo où j'ai rencontré l'acteur japonais Atsuro Watabe.

Aujourd'hui, dix ans plus tard, soixante ans après le bombardement d'*Hiroshima*, l'envie m'est revenue, concrète, de construire réellement ce projet, d'une manière ouverte. J'ai voulu comprendre pourquoi, après avoir vu *La Pluie d'été*, Marguerite Duras m'avait donné *Hiroshima mon amour*. En relisant ces deux oeuvres, j'ai eu le sentiment que *Hiroshima mon amour*, écrit trente ans avant *La Pluie d'été*, pouvait peut-être s'inscrire dans la suite de ce roman. On pouvait lier ces deux histoires. À la fin de *La Pluie d'été*, Ernesto, cet enfant qui découvre *L'Éclésiaste* sans jamais avoir appris à lire, accède à la connaissance, devient un professeur, puis ensuite un savant. Il part en Amérique, puis un peu partout dans le monde, au hasard de l'implantation des grandes centrales scientifiques de la terre. La famille est détruite. La famille est en ruine et sur ces

ruines de La Pluie d'été, au milieu des flammes, pouvait enfin surgir cette femme magnifique qui entend une voix lui dire « Tu n'as rien vu à Hiroshima ».

Alors oui, en effet, on peut dire que ce projet est un diptyque dans la mesure où ces deux textes sont présentés dans un même espace. On est porté de La Pluie d'été vers Hiroshima mon amour ; une même énergie tient la représentation, du début à la fin, les thématiques se répondent, l'histoire se poursuit dans le mouvement de l'écriture finissant par former un tout que l'on a nommé d'une façon générique : Pluie d'été à Hiroshima.

Vous parlez avec raison d'un scénario de film construit comme une tragédie. Cela facilite-t-il l'adaptation théâtrale ?

Avec Duras, c'est toujours et avant tout d'écriture dont il s'agit. L'écriture a pris forme dans les livres, des romans, des articles, des pièces de théâtre, des scénarios de films...

Ainsi, quand elle publie le scénario de Hiroshima mon amour, elle rajoute les textes préparatoires, les séquences coupées, les portraits des personnages. Elle fait oeuvre nouvelle. La Pluie d'été en est aussi un exemple parfait puisque de la phrase d'Ernesto : « Je ne retournerai pas à l'école parce que, à l'école on m'apprend des choses que je ne sais pas », Duras a d'abord fait un album pour les enfants Ah! Ernesto en 1971, puis un film Les Enfants en 1984, puis un livre La Pluie d'été en 1990 ; ce livre est devenu du théâtre en 1993, puis de nouveau un film pour Arte, et de nouveau du théâtre dans cet ensemble Pluie d'été à Hiroshima qui lie les deux histoires. L'héritage de Duras, c'est aussi cette capacité qu'elle avait de remettre sans cesse en chantier ses propres oeuvres et qu'elle nous lègue comme possibilité. Elle n'est plus là et pourtant, l'écriture poursuit son chemin et génère d'autres écritures. Pour répondre à la question de manière plus large, je pense que dès qu'il y a écriture, il y a possibilité de théâtre. L'oeuvre durassienne représente un tout.

Mais dans Hiroshima mon amour, il y a des faits historiques précis: les femmes tondues en 1944, le bombardement d'Hiroshima...

Oui, mais c'est la condition pour faire advenir le récit, c'est son cadre, ce n'est pas un témoignage d'un moment précis de l'histoire du XXe siècle. Cette inscription dans un événement historique permet aussi son dépassement. Hiroshima devient le territoire commun où les données universelles de l'amour, de la douleur, peuvent apparaître sous une lumière dont on ne peut apaiser la violence. Alors peut ressurgir la folie de Nevers de cette fille tondue parce qu'elle a aimé d'amour l'ennemi. C'est ce malheur personnel qui, selon Duras, est en soi « un absolu d'horreur et de bêtise ». C'est une écriture singulière dans la production littéraire contemporaine, irréductible à tout classement. Cette écriture qui échappe est, d'une certaine manière, visionnaire et active. Je la crois libre, engagée, vitale et nécessaire. C'est pour ces raisons fondamentales que je m'attache à son déchiffrement au théâtre. C'est à mon sens la force de la poésie. Ce peut être du théâtre et ce n'est peut-être pas du théâtre, mais à partir du moment où l'écriture est prononcée cela peut devenir du théâtre. Et cela m'aide à formuler le théâtre que j'invente.

« Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien » et « J'ai tout vu. Tout. » C'est la même voix, l'action, la vie se situent entre ces deux termes.

Pour Duras, la présente de l'absence de Dieu est aussi une des questions essentielles de l'homme. Est-ce que cela est présent dans les deux oeuvres ?

Comme la Bible, La Pluie d'été est construite sur les deux pôles que sont la parole et l'écriture. La Pluie d'été est un espace tout entier régi par la circulation des livres. Il y est question du livre brûlé, de L'Écclésiaste, de la genèse, de la prophétie et de Dieu aussi. Après avoir lu dans le « livre brûlé » sans avoir appris à lire, Ernesto dit s'être trouvé à l'école « devant la vérité », à savoir « l'inexistence de Dieu ». De même, il confie à sa sœur Jeanne « à quel point Dieu, il n'existe pas ». Et que tout ça « c'était pas la peine ». Dans Hiroshima mon amour, cette question est liée à

'événement lui-même, la « connaissance » de Hiroshima étant à priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit. Il fallait aussi que cette question rencontre un lieu. J'aime travailler à partir de la réalité des lieux investis comme pour l'usine désaffectée d'Issy-les-Moulineaux et les fondations de la Grande Arche de la Défense pour La Maison d'os de Roland Dubillard ou la salle du conclave du Palais des Papes à Avignon avec le procès Brancusi contre États-Unis. Quand j'ai rencontré les directeurs du Festival d'Avignon, je leur ai dit que j'avais besoin de comprendre le travail que j'avais fait jusque-là au théâtre et en particulier avec l'écriture de Duras, d'en faire la somme. Aussi, quand nous avons visité des lieux pour la création, nous sommes restés enfermés par hasard pendant près de deux heures dans le Cloître des Carmes, nous n'avions pas les clés pour en sortir. Cet événement et ce temps m'ont permis de regarder le lieu autrement. L'épisode de l'enfermement du cloître a déterminé le rapport que je souhaitais provoquer pour ce projet particulier. Dans mon travail, j'essaie de faire en sorte que le spectateur ne soit pas placé devant quelque chose mais dedans ; j'essaie de faire en sorte qu'il vive une expérience sensible, sensorielle, sensuelle qui le place dans le corps même de l'écriture et pas seulement en face des idées qu'elle véhicule pour encore mieux y accéder. Il s'agit de permettre une relation directe entre l'œuvre et le public. Pour bien regarder ou pour bien entendre, il faut quelquefois changer de posture et cela passe par une expérience kinesthésique. J'ai pensé à cette phrase d'« Elle » à la fin de la première partie d'Hiroshima mon amour, « Lui » lui demande : « et pourquoi voulais-tu voir tout à Hiroshima ? », elle répond : « Ça m'intéressait. J'ai mon idée là-dessus. Par exemple, tu vois, de bien regarder, je crois que ça s'apprend ». Alors, j'ai repensé au cloître et à ce que vous venez de dire justement sur « l'inexistence de Dieu ».

Le Cloître des Carmes, qui abritait autrefois un ordre féminin, mendiant et silencieux, contient dans son architecture cette fréquentation avec Dieu. Ce lieu-là, le cloître, s'est imposé à moi et au projet comme une évidence absolue.

Votre formation de plasticien ne vous entraîne-t-elle pas vers des mises en scène presque picturales?

J'ai le sentiment en ce moment d'avoir épuisé, fatigué, le rapport frontal au théâtre. Traversée du miroir, traversée du rideau, traversée des images, traversée de la peinture, traversée d'un musée imaginaire...

Marguerite Duras savait utiliser les lieux désaffectés et chargés d'histoire. Elle a toujours souligné l'importance, dans la genèse de l'œuvre, d'une véritable poétique de l'espace en relation avec la mémoire. Or, le théâtre suppose une pratique du texte intimement liée à une mise en espace. Je ne voulais pas en rester à un commentaire de l'œuvre de Duras, mais faire œuvre d'écriture à partir de son écriture, pour qu'elle continue d'être active, encore et toujours. C'est pourquoi j'ai associé à ce travail les graphistes M/M qui eux aussi remettent sans cesse en chantier, et en circulation, leur propre travail graphique. Pluie d'été à Hiroshima se place donc à la rencontre de plusieurs écritures – celle de l'auteur, du metteur en scène et des graphistes. Ce sont des écritures qui sont toujours dans le mouvement, dans la création et la recréation, dans le croisement des arts et des supports. C'est aussi l'association de ces trois niveaux d'écriture, de ces trois histoires d'écriture qui rend possible cette nouvelle forme.

Extrait d'un entretien réalisé par **Jean-François Perrier** en mars 2006 pour le Festival d'Avignon.

Pluie d'été à Hiroshima extraits

L'INSTITUTEUR: Alors, on refuse de s'instruire, Monsieur ?

Ernesto regarde longuement l'instituteur avant de répondre.

ERNESTO: Non, ce n'est pas ça Monsieur. On refuse d'aller à l'école, Monsieur.

L'INSTITUTEUR: Pourquoi ?

ERNESTO: Disons parce que c'est pas la peine.

L'INSTITUTEUR: Pas la peine de quoi ?

ERNESTO: D'aller à l'école. (*temps*). Ça ne sert à rien. (*temps*). Les enfants à l'école, ils sont abandonnés. La mère elle met les enfants à l'école pour qu'ils apprennent qu'ils sont abandonnés. Comme ça elle en est débarrassée pour le reste de sa vie. *Silence.*

L'INSTITUTEUR: Vous, Monsieur Ernesto, vous n'avez pas eu besoin de l'école pour apprendre...

ERNESTO: Si Monsieur, justement. C'est là que j'ai tout compris. À la maison je croyais aux litanies de mon abruti de mère. Puis à l'école je me suis trouvé devant la vérité.

L'INSTITUTEUR: À savoir... ?

ERNESTO: L'inexistence de Dieu. *Long et plein silence.*

L'INSTITUTEUR: Le monde est loupé, Monsieur Ernesto.

ERNESTO (*calme*): Oui. Vous le saviez Monsieur... oui... il est loupé. *Sourire malin de l'instituteur.*

L'INSTITUTEUR: Ce sera pour le prochain coup... Pour celui-ci...

ERNESTO: Pour celui-ci, disons que c'était pas la peine. *Sourire d'Ernesto à l'instituteur.*

MARGUERITE DURAS, *LA PLUIE D'ÉTÉ*, 1990

LUI: Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.

ELLE: J'ai tout vu. Tout. Ainsi l'hôpital, je l'ai vu... J'en suis sûre. L'hôpital existe à Hiroshima. Comment aurais-je pu éviter de le voir ?

LUI: Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima. Tu n'as rien vu à Hiroshima.

ELLE: Je n'ai rien inventé.

LUI: Tu as tout inventé.

MARGUERITE DURAS, *HIROSHIMA MON AMOUR*, 1950

Marguerite Duras

MARGUERITE DURAS est née en 1914 en Indochine, où elle passe son enfance. Venue en France à 18 ans, elle y étudie le droit puis se consacre à l'écriture: romans, théâtre, scénarios de films, articles. Elle inaugure une nouvelle forme d'écriture, très personnelle, qui, par le jeu des combinaisons narratives et l'importance accordée à la parole, rend compte de la complexité des voix et des points de vues. Parce que Marguerite DURAS revendique la prédominance de «l'écrit» sur toutes les formes de représentation, elle transgresse les règles traditionnelles des genres jusqu'à construire des textes hybrides qui échappent à la taxinomie. Ce qu'elle entend partager avec ses lecteurs et ses spectateurs, c'est le mouvement d'une œuvre toujours à venir, qui se défait à mesure qu'elle s'invente, l'exécution d'un livre voué à son propre effacement, à la fois l'origine et la faillite du geste de la création. La mort, le désir, l'enfance, la perte, la mémoire, l'amour sont convoqués inlassablement par la dynamique de l'écriture. Dans *Hiroshima mon amour*, l'auteur, qui n'a encore jamais écrit pour le théâtre ni pour le cinéma, affronte une difficulté nouvelle. Le texte est déterminant pour l'avenir de son œuvre dramatique, qui comporte des pièces nourries de la production romanesque. Premier pas vers l'univers dialogué du théâtre, *Hiroshima mon amour* est aussi un tremplin vers l'écriture cinématographique. Le film ouvre à Marguerite DURAS un domaine encore inconnu d'elle, auquel elle va largement se consacrer durant les années soixante-dix, abandonnant alors le roman pendant une longue décennie. Marguerite DURAS s'éteint à Paris en mars 1996.

Eric Vigner metteur en scène

ÉRIC VIGNER est né à Rennes en 1960. Après des études supérieures d'arts plastiques à l'Université de Haute-Bretagne, il devient enseignant, puis étudie l'art dramatique successivement au Conservatoire de Rennes, à l'École de la Rue Blanche et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris.

Acteur, il fonde en 1990 la compagnie SUZANNE M. ÉRIC VIGNER, concrétisant son désir de pratiquer un théâtre d'art. En 1991, il signe sa première mise en scène : *La Maison d'Os* de Roland Dubillard dans une usine désaffectée de la banlieue parisienne. Le spectacle est repris six mois plus tard au Festival d'Automne, dans les fondations de la grande Arche de la Défense. Dès 1991, il participe à l'Académie Expérimentale des Théâtres et travaille avec Anatoli Vassiliev à Moscou. À l'invitation de Peter Brook, il participe à un atelier de recherche sur la mise en scène en 1993. Il rencontre ensuite Marguerite Duras, dont il adapte au théâtre le livre *La Pluie d'été* (1993-1994) ; la pièce fera l'objet d'une tournée internationale et d'un film. Suivront de nombreuses réalisations d'auteurs contemporains: Harms, Sarraute, Audureau et Motton, notamment, au Théâtre National de l'Odéon. En 1994, Éric VIGNER est lauréat de la Villa Médicis « Hors-les-murs ».

En 1995, Éric VIGNER est nommé à la direction du CDDB-Théâtre de Lorient qu'il inaugure avec *L'Illusion comique* de Pierre Corneille ; le spectacle est nominé au Molière du meilleur spectacle de la décentralisation en 1996. En 1996, il crée *Brancusi contre États-Unis* pour le cinquantième anniversaire du Festival d'Avignon et au Centre Georges Pompidou. En 1998, il met en scène *Marion de Lorme* de Victor Hugo au Théâtre de la Ville à Paris.

Avec les Comédiens Français, VIGNER met en scène *Bajazet* de Jean Racine en 1995, *L'École des femmes* de Molière en 1999 et *Savannah Bay* de Marguerite Duras, en 2002, qui marque l'entrée de l'auteur au répertoire de la Comédie-Française. Ce spectacle constitue un diptyque avec *La Bête dans la jungle*, adaptation française de Marguerite Duras d'après Henry James, créé en 2001.

En 2002, le CDDB-Théâtre de Lorient obtient le statut de Centre Dramatique National et bénéficie de la construction du Grand Théâtre de Lorient (1100 places), conçu par l'architecte Henri Gaudin.

L'inauguration a lieu en octobre 2003 avec « ...Où Boivent Les Vaches. » de Roland Dubillard, ensuite présenté au Théâtre du Rond-Point. Pour l'entrée au répertoire de Thomas Bernhard à la Comédie-Française, VIGNER réalise les décors de *Place des Héros* en décembre 2004.

Invité par le Théâtre National de Corée à Séoul en 2004, Éric VIGNER réunit pour la première fois des artistes de toutes les troupes nationales pour réaliser une adaptation de la comédie-ballet de Molière et Lully : *Le Jeu du Kwi-Jok ou le Bourgeois Gentilhomme*.

Suite à sa création à Séoul, le spectacle ouvre la saison 2004-2005 du CDDB-Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National, et obtient le Prix Culturel France/Corée 2004. Le spectacle sera repris, pour le 120^{ème} anniversaire des relations entre la France et la Corée, à Séoul en juin 2006 et à l'Opéra Comique, à Paris, en septembre 2006, avant de partir en tournée en France.

Metteur en scène d'opéra, Éric VIGNER a réalisé avec le chef d'orchestre Christophe Rousset : *La Didone* de Cavalli (Opéra de Lausanne, 2000), *L'Empio Punito* de Melani (Bach Festival, Leipzig, 2003) et *Antigona* de Traetta (Opéra de Montpellier et Théâtre du Châtelet à Paris, 2004). Éric VIGNER est Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres.

M/M (Paris) collaboration artistique

M/M (Paris) sont des collaborateurs artistiques réguliers d'Éric VIGNER depuis 1996.

Ils ont créé les costumes et décors d'*Antigona* de Traetta, mis en scène par Éric VIGNER au Théâtre du Chatelet en 2004. Ils réalisent les supports de communication du CDDB-THÉÂTRE DE LORIENT, Centre dramatique national, depuis son ouverture.

Fondé à Paris par Michael AMZALAG et Mathias AUGUSTYNIAK en 1992, "M/M (Paris)" est un atelier de création graphique. Pour M/M, ce métier est une prise de position stratégique qui permet de discerner, de respecter, d'intervenir, de croiser des informations. Le duo intervient sur l'ensemble des territoires de la création contemporaine, développant à chaque fois des collaborations rapprochées: la mode (Jil SANDER, Calvin KLEIN, Yohji YAMAMOTO, Martine SITBON, Balenciaga ou Vogue Paris), la musique (collaboration régulière avec BJÖRK), le spectacle vivant (avec Eric VIGNER) et, bien sûr, l'art contemporain (projets de production avec Philippe PARRENO, Pierre HUYGHE, Liam GILLICK, etc ; catalogues de l'exposition "Traffic" pour le capcMusée de Bordeaux et de la Collection du Musée national d'art moderne. Ils croisent ces univers avec une curiosité sans cesse renouvelée.

Avec

Jutta Johanna Weiss Elle

JUTTA JOHANNA WEISS est née à Vienne en 1969. Elle fait ses premiers pas au théâtre dans *Intermezzo* de Jean Giraudoux, mis en scène par Otomar Krejca au Theater an Der Joseftadt en 1986. En 1989, elle quitte sa ville natale pour étudier avec Sanford Meisner au Neighborhood Playhouse School of Theater à New York. En 1991, Jutta Johanna WEISS intègre la masterclass de Robert Lewis en parallèle à une formation de danse au Broadway Dance Center/Ballets Arts. Elle joue en anglais dans *The Golden Calf* d'Alan Glass à New York, *The Magic Storybook* d'Edward Pinner au Festival d'Edimbourg et *Little Eyolf* d'Henrik Ibsen à Los Angeles.

À partir de 1993, elle joue en allemand, sa langue maternelle, dans *Don Perlimplin* de Federico Garcia Lorca pour le festival de Hellbrunn à Salzbourg. Puis elle rejoint la compagnie autrichienne ARBOS pour jouer dans *Das Ehepaar* de Francisco Tanzer, dans *Seeing Place* de Rico Peterson et dans *Die Reise* d'Herbert Thomas Mandl. En 1994, Jutta Johanna WEISS est invitée par l'Académie Expérimentale Des Théâtres à se joindre un groupe d'acteurs français pour un travail de recherche avec Andrei Serban à Avignon et au CNSAD à Paris. En 1995, elle étudie avec Anatoli Vassiliev dans son Ecole d'Art Dramatique à Moscou.

Son premier rôle dans le théâtre français fut Marion de Lorme dans la pièce de Victor Hugo mis en scène par Éric VIGNER en 1998. Depuis, elle poursuit la collaboration artistique avec Éric VIGNER et joue dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco en 2000, *La Bête dans la jungle*, adaptation française de Marguerite Duras d'après la nouvelle de Henry James en 2001, et « ...Où Boivent Les Vaches. » de Roland Dubillard en 2003.

Atsuro Watabe Lui

ATSURO WATABE est né le 5 mai 1968 à Shinjuku, Tokyo. En 1991, son rôle dans *La Porte de la jeunesse* (« Seishun no mon ») va déterminer sa carrière d'acteur. L'année suivante au cinéma, il interprète un des rôles principaux dans *La Rivière sans pont* (Hashi no nai kawa, 1992) réalisé par Yosuke Azuma d'après le roman de Sue Sumii.

Au cinéma, il a joué dans les films suivants : *Le Pont de l'Arc en ciel* (Niji no hashi, 1993) de Zenzo Matsuyama, *Lesson*, (1994) de Yasuharu Hasebe, *La Vie tranquille*, (Shizukana seikatu 1995) de Jyuzo Itami d'après le roman de Kenzaburo Oe, *Swallowtail Butterfly*, 1996 de Shunji Iwai, *Aimer* (Aisuru 1997) de Hiroshi Kumai, *Ville en vert* (Midori no machi, 1997) de Kazumasa Oda, *La Soirée Chute* (Rakka suru yugata, 1998) de Naoe Aizu, *Keizoku* de Yukihiko Tsusumi, *Dieu de Chien* (Kushin, 2001) de Masato Harada, *Une Goutte dans le fleuve* (Taiga no itteki, 2001) de Seiji Kamiyama d'après le roman d'Hiroyuki Itsuki, *Dernier Amour, Premier Amour* (Saigo no koi, 2003) de Hisafumi Toma (tournage à Shanghai), *Zebaman* (2004) de Takafumi Miyake, et, en 2005, *Ashurajo no hitomi* de Yoji Takita, *Utsukushii Yoru*, *Zankoku na asa* de Takashi Miike, *Irasshaimase*, *Kanja sama* de Takahito Hara, "2/2" de Toshiki Sato, *Chanko* de Hidehiro Ito.

Il a reçu les Prix du meilleur acteur et Prix du meilleur débutant par le 19ème Academy Japon pour son interprétation dans *La Vie tranquille*, adapté du roman de Kenzaburo Oe, prix nobel de Littérature et réalisé par Juzo Itami. Ce roman relate la vie du fils de l'auteur qui est handicapé mental. Lors de la projection, il s'est écrié « c'est moi! » en voyant l'interprétation d'Atsuro WATABE.

Hélène Babu La mère

HÉLÈNE BABU a été formée à la classe libre du Cours Florent, puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (1990-1993). Au théâtre, elle a joué sous la direction d'Éric VIGNER (*La Pluie d'été* de Marguerite DURAS et "...Où Boivent Les Vaches." de Roland Dubillard), Francis Huster (*Lorenzaccio* de Musset), Philippe Adrien, Julie Brochen (*Penthésilée* de Heinrich von Kleist), Katarina Talbach (*Macbeth* de Shakespeare), Massimo Bellini (*Suite* de Philippe Myniana), Arthur Nauzyciel (*Le Malade imaginaire ou le silence* de Molière), Alain Sachs (*La Belle Mémoire* de Pierre-Olivier Scotto et Martine Fledmann), Michel Didym (*La Rue du Château* d'après la rencontre des surréalistes sur la sexualité), Laurent Laffargue (*Du mariage au divorce* de Georges Feydeau).

Au cinéma, elle a joué sous la direction de Bénédicte Brunet, Jeanne Labrune, Roger Planchon, Mathieu Amalric, Gilles Bourdos et, à la télévision, Franck Cassenti, Fabrice Cazeneuve, Philippe Béranger, P. André, Régine Abadia.

En 2001, Hélène Babu a mis en scène *Les Fâcheux* de Molière et, en 2003, *Feu la Mère de Madame* de Feydeau et *Les Boulingrins* de Courteline.

Bénédicte Cerrutti Jeanne

BÉNÉDICTE CERUTTI est issue de l'École Supérieure d'Art Dramatique du TNS-Théâtre National de Strasbourg, où elle a participé à des ateliers et travaux dirigés par Stéphane Braunschweig, Aurélia Guillet, Gildas Milin, Hubert Colas, Claude Duparfait. Au théâtre, elle a joué sous la direction de Thomas Adam-Garnung (*Nowhere ici/ailleurs*). Membre de la troupe du Théâtre National de Strasbourg à partir de 2004, elle a joué sous la direction de Claude Duparfait (*Titanica* de Sébastien Harisson), Stéphane Braunschweig (*Brand* de Henrik Ibsen).

Bénédicte CERUTTI a également joué pour le cinéma et à la télévision.

Thierry Godard L'instituteur

THIERRY GODARD a été formé au Studio Pygmalion et dans plusieurs ateliers (Campagnol, Robert Cordier, Jacqueline Duc).

Au théâtre, il a joué en 2003 dans « ...Où Boivent Les Vaches. » de Roland Dubillard mis en scène par Éric VIGNER et dans des textes du répertoire récent (Xavier Durringer, Noëlle Renaude, Samuel Beckett...).

Thierry GODARD a beaucoup travaillé pour le petit et le grand écran.

Au cinéma, il a tourné avec Jean-Pierre Vergne, Philippe Harel, Pascal Luneau, Yves-Noël François, Luc Pages, Brian De Palma, James Ivory, Yann Moix, Michel Muller, Nico Papatakis, Éric Rochant. Pour la télévision, il a joué notamment dans *PJ*, *La Crim'8*, *Avocats et Associés*, *L'enfant éternel*...

Thierry GODARD est aussi auteur dramatique et compositeur.

Nicolas Marchand Ernesto

NICOLAS MARCHAND a été formé à l'école du Schauspielhaus Salzburg, dont il intègre la troupe en 1999.

Auteur dramatique, il a écrit quatre pièces en langue allemande : *Die Nacht in der die Stille aus dunklem Raum vertrieben wurde und zurückkehrte*, *Geschichten in der Nacht*, *Gefangene Nächte* et *Zwischen Riesen*. Trois d'entre elles ont été créées dans des mises en scène de Christian Kuchenbuch. Il a aussi écrit un livret pour un opéra *Das Ende der Isolation* créé au Festival d'Opéras de poche à Salzburg.

Assistant à la mise en scène et dramaturge, il a travaillé pour Thierry Brühl sur les pièces *L'Homme sans qualité* de Musil et *Nathan Le Sage* de Gotthold Ephraïm Lessing.

En février 2005, il participe au stage dirigé par Éric VIGNER sur *Hiroshima mon Amour* de Marguerite DURAS (CIFAS, Bruxelles).

Marie-Eleonore Pourtois *Le journaliste*

MARIE ÉLÉONORE POURTOIS a suivi une formation supérieure en histoire de l'art et études cinématographiques à Bruxelles avant d'intégrer l'École Supérieure d'Art Dramatique du TNS-Théâtre National de Strasbourg.

Au théâtre, elle a joué avec Théo Kailer (*Le Malade imaginaire* de Molière), Guillaume de Laveau (*Peer Gynt* de Henrik Ibsen), Matthew Jocelyn (*L'annonce faite à Marie* de Paul Claudel). Elle participe à de nombreux stages d'acteur dirigés par François Rancillac, Laurent Guttman, Arnaud Meunier, Richard Brunel, André Markowicz, Dan Jemmett.

En février 2005, il participe au stage dirigé par Éric VIGNER sur *Hiroshima mon amour* de Marguerite DURAS (CIFAS, Bruxelles).

Thomas Scimeca *Le père*

THOMAS SCIMECA a suivi les cours de Dominique Valladié, Philippe Adrien et Jacques Lasalle au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Il a travaillé avec Gabriel Garran, Robert Cantarella, Olivier Py, Stéphane Braunschweig...

En 2001, il réalise, dans le cadre d'une carte blanche au CCDB – THÉÂTRE DE LORIENT, la mise en scène de *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* de Copi. Il a mis en scène *Haute Surveillance* de Jean Genet, *Les Quatre Jumelles* de Copi, *L'Oiseau aveugle* de François Bourgeat, *L'Encre Noire* de Léopold Sedar Senghor.

Comme interprète, il travaille aussi dans les projets artistiques atypiques de Yves-Noël Genod : *Les Saint-Augustin*, *Z'Avatars*, *Dior n'est pas Dieu*, *Saint-Augustin On Ice*.