



THÉÂTRE

Création 2016

Dans la solitude des champs de coton

De Bernard-Marie Koltès

Mise en scène Charles Berling

Avec Mata Gabin et Charles Berling



Dans la solitude des champs de coton

De Bernard-Marie Koltès
Mise en scène Charles Berling
Avec Mata Gabin et Charles Berling

Conception du projet Charles Berling
et Léonie Simaga
Collaborateur artistique Alain Fromager
Décor Massimo Troncanetti
Lumières Marco Giusti
Son Sylvain Jacques
Assistante à la mise en scène Roxana Carrara
Regard chorégraphique Frank Micheletti

Production La scène nationale
Châteauvallon-Liberté
Coproduction Théâtre National de Strasbourg /
Théâtre du Gymnase, Marseille / anthéa,
Antipolis Théâtre d'Antibes
Avec l'aide de la SPEDIDAM

**Spectacle créé au Théâtre National
de Strasbourg le 1^{er} octobre 2016**

TOURNÉE

Saison 20-21

Le Toboggan, Décines
du 9 au 10 décembre 2020
**Le Préau Centre Dramatique National
de Normandie-Vire**
du 1^{er} au 2 juin 2021
L'éclat, Pont-Audemer
le 4 juin 2021
Théâtre 14
du 8 au 26 juin 2021

Saison 18-19

Grande Halle de la Villette
du 15 au 17 mai 2019

Saison 17-18

Théâtre des Quartiers d'Ivry
du 12 au 22 octobre 2017
Le Liberté, scène nationale
le 2 novembre 2017
Théâtre du Gymnase, Marseille
du 8 au 10 novembre 2017
Le Carré, Sainte-Maxime
le 18 novembre 2017
Aggloscènes - Théâtre Le Forum, Fréjus
le 24 novembre 2017

Saison 16-17

Théâtre National de Strasbourg
du 1^{er} au 11 octobre 2016
Le Liberté, scène nationale
du 8 au 11 novembre 2016
anthéa, Antipolis Théâtre d'Antibes
les 22 et 23 novembre 2016

Note d'intention

C'est à une rencontre à laquelle vous allez assister. Celui qui marche sur une ligne bien droite d'une fenêtre éclairée à une autre fenêtre éclairée va traverser le territoire de l'autre, traverser l'autre. Rencontre de l'offre et de la demande, du marchand et du client, du licite et de l'illicite, de la lumière et de l'obscurité, du noir et du blanc. Alors le dialogue va s'engager parce qu'on se parle ou on se tue... On parle de désir.

« Ce n'est probablement qu'un des sujets, mais il est central parce que secret, caché et qu'il conduit le dialogue impérieusement. »

Patrice Chereau

Désir donc si difficile à nommer, celui de l'un celui de l'autre, désir de l'autre, désir du désir de l'autre... Désir de mort peut-être le seul désir authentique tant les autres sont difficiles à combler. Et le dialogue se fait combat, danse aussi, étreinte probablement... Nous voulons vous faire ressentir ce choc de la première lecture devant un texte où se développe de nombreux motifs, la justice et l'injustice, le haut et le bas, les différentes façons qu'il y a de dire non ou oui, lumière électrique ou naturelle, l'obscurité, le désir, et qui n'en reste pas moins énigmatique.

Alain Fromager, collaborateur artistique



Interview Charles Berling

Vous aviez prévu de mettre en scène et jouer *Dans la solitude des champs de coton* avec Léonie Simaga. Peut-on revenir sur l'origine du projet et parler des changements qui ont eu lieu ?

Charles Berling — Au départ, c'est Léonie Simaga qui m'avait proposé qu'on mette en scène ce texte ensemble et qu'on le joue, elle dans le rôle du dealer et moi dans celui du client. J'avais joué *Roberto Zucco* (mis en scène par Jean-Louis Martinelli, créé au TNS en mars 1995) ; je désirais, depuis longtemps, retrouver l'écriture de Bernard-Marie Koltès. Nous avons donc conçu ce projet ensemble, constitué l'équipe — je suis d'ailleurs très heureux du choix commun des collaborateurs, qui continuent à travailler avec moi sur le projet. Faire la mise en scène à deux était un risque, et les divergences artistiques qui ont été mises à jour lors du travail concret au plateau ont provoqué le départ de Léonie du projet. Son idée que le dealer soit joué non par un homme mais par une femme noire m'avait, dès le départ, totalement séduit. Je continue à penser le projet en ce sens : c'est Mata Gabin qui interprétera le dealer.

Et vous ferez seul la mise en scène. Comment l'envisagez-vous ?

C. B. Ce qui compte pour moi, comme toujours quand je mets en scène, c'est de préparer le projet et répéter pour qu'au final la pièce — le texte — apparaisse dans son évidence. Je me considère, en tant que metteur en scène et acteur, comme un interprète ; je ne veux jamais suppléer au geste de l'auteur. Les très grands textes — comme c'est le cas ici — peuvent supporter de multiples licences d'interprétation. Mais ce qui m'intéresse, c'est de rendre la pièce la plus concrète et lumineuse possible, telle qu'elle m'apparaît quand je la lis, quand je la travaille, la joue ; qu'elle ne soit pas un théâtre poétique suspendu en dehors de toute réalité, mais, au contraire, qu'elle y plonge. Et en même temps, toute la force de la pièce est justement qu'elle ne cède jamais au réalisme, à l'anecdote : elle ouvre des possibilités immenses. C'est là qu'est sa dimension poétique. [...] Parce que Koltès est un auteur populaire. Je voudrais que l'on voie cette pièce non pas comme une œuvre intellectuelle extraordinaire, qui concerne seulement les connaisseurs de théâtre, fascine les milieux culturels mondiaux par son génie... je veux qu'elle atteigne les cœurs, que même une personne qui n'a jamais mis les pieds au théâtre puisse être touchée par ce que ça lui raconte de puissant, se dire : « comment se fait-il que cette pièce, dont je ne comprends pas tout, se rapporte à ce point à moi ? ». C'est capital pour moi, dans la mise en scène que je vais proposer, de faire en sorte qu'il s'agisse d'un théâtre populaire.

C'est aussi un texte très « physique », où il est beaucoup question du corps ; qu'attendez-vous du travail avec le chorégraphe Frank Micheletti ?

C. B. Effectivement, il s'agit d'un combat. Il s'agit aussi, pour les acteurs, de trouver une dimension physique extrêmement primaire. Certains éléments de cette préparation restent présents, mais il n'est pas question d'intégrer une « chorégraphie » dans le spectacle. Nous avons travaillé avec Frank Micheletti sur plusieurs thèmes de combat. Il y a trois gestes capitaux dans la pièce : l'offre de la veste, la main posée sur le bras et le crachat. Pour moi, une des clés de la mise en scène est de comprendre comment articuler ces trois événements. Dans la scénographie, telle que nous l'avons conçue avec Massimo Troncanetti, nous partons du principe que le client, qui est blanc, sort du public. C'est quelqu'un qui a été « vomé » du public ou par le public, vomé de l'espace des spectateurs d'un théâtre, rejeté... quand bien même il fait semblant de venir en toute liberté. [...] Il va vouloir traverser le plateau et n'y arrivera jamais. Parce qu'il y a un obstacle, créé par la rouerie, la malice, le désespoir du dealer. Dans un jeu physique et de langage va s'opérer ce tournoiement, ce combat, ce reniflement permanent entre ces deux êtres qui à la fois se ressemblent et sont totalement étrangers l'un à l'autre.

Comment envisagez-vous le rapport entre les personnages et qu'apporte, selon vous, le fait que le dealer soit interprété par une femme ?

C. B. À mon sens, le fait que le dealer soit interprété par une femme (alors que le rôle est écrit pour un homme) renforce l'aspect indéfini, obscur, mystérieux de ce personnage.

Il y a dans l'indéfinition du personnage du dealer quelque chose qui me bouleverse profondément.

La confrontation dont il est question va bien au-delà de celle de deux individus. C'est une des forces majeures de la pièce. Le thème de l'esclavage, notamment, est central. L'esclavage est dans le corps même du dealer, et il le recrache. Comme toujours dans l'écriture de Koltès, il y a à la fois une ouverture constante du sens et une très grande précision. Dans la mise en scène que je propose, il y a un moment où le client « exhibe » le dealer. Il le découvre, physiquement, et le donne à voir : pour moi, dès le début, le public existe, c'est le troisième personnage — au départ, le client est une des particules du public, dont il émerge ; parce qu'aujourd'hui, en France comme en Europe, le public de théâtre est majoritairement blanc et a tendance à regarder les Arabes et les Noirs comme des étrangers. Le dealer s'offre au client, donc, mais aussi au public — c'est un être noir, qui raconte sa peau — et ce faisant, puisqu'il est interprété par une femme, il laisse entrevoir sa féminité... Ce à quoi le client répond par une agressivité immense. Parce que dès que l'autre s'offre à lui, ça lui est insupportable... On sait à quel point nous sommes conditionnés à ne pas accepter, de façon simple, l'amour. L'offrande de l'autre.

Comment avez-vous construit la dramaturgie du spectacle ? Avez-vous défini plusieurs parties dans la pièce ?

C. B. Koltès l'a fait lui-même en écrivant. Le cheminement en est extrêmement précis et la mise en scène le suit. Un être, le dealer, est sur son territoire — qui est un *no man's land*, un *nowhere*, la rue — et un autre être, le client, veut traverser ce territoire qu'il ne connaît pas. L'essentiel est de comprendre le rapport animal qui existe entre eux et, en même temps, le désir de langage — donc de civilisation. Ce mélange entre civilisation et sauvagerie me fascine, parce que c'est pour moi, depuis toujours, le principe même du théâtre. Comment faire émerger la sauvagerie qui est en nous, dans un cadre un peu civilisé ? Alain Fromager est un collaborateur précieux, qui a lu beaucoup au sujet de Koltès et a nourri constamment nos réflexions autour de son théâtre.

Est-ce que vous considérez la pièce comme un bref moment d'échange qui est dilaté dans l'écriture ? Est-ce que c'est une chose qu'il vous intéresse de traiter dans la mise en scène ?

C. B. Je travaille sur l'idée d'ellipses, grâce notamment au son et à la lumière.

Dans le parcours que nous avons construit avec Marco Giusti, chaque effet de lumière évoque toujours une possible réalité. Mais si on considère l'enchaînement, la façon dont les effets se succèdent, cela relève de l'impossible. Ce pourrait être — c'est ce que j'ai dit à Marco — un effet de la volonté du dealer : non seulement il connaît son endroit, mais il en maîtrise un certain nombre d'éléments, en particulier sa lumière et son obscurité. En même temps, c'est cela, augmenté du travail de Sylvain Jacques au son, qui permet de créer des ellipses. Pour moi, il n'est pas question d'un temps réaliste, d'une continuité — qui partirait du crépuscule pour arriver à l'aube, par exemple.

La lumière permet aussi des « disparitions » : à un moment, pendant que le client parle, le dealer disparaît, on ne sait plus où il est. C'est la force de ce personnage : sa fluidité.

Cette fluidité est-elle aussi, selon vous, présente dans la pensée des personnages ? Dans l'écriture même ?

C. B. C'est justement une chose dont nous parlons constamment avec Mata Gabin : elle est sensible, comme moi, au développement d'une pensée longue comme Koltès sait les écrire.

Une chose me paraît capitale : quand un personnage arrête de parler, cela ne signifie pas qu'il a fini de dire. Et s'il reprend la parole, c'est peut-être parfois parce que l'autre garde le silence, qu'il peut utiliser aussi comme une arme. Le silence m'intéresse. Tout comme le travail sur le son, que compose Sylvain Jacques et qui permet des ruptures, des attentes...

Ce qui m'intéresse, c'est de plonger au cœur de la situation, de faire comprendre au spectateur où sont les enjeux du combat, où est le danger de cette confrontation et comment ces deux personnages vont se refuser l'un à l'autre, tout en se désirant éperdument.

Pour moi, c'est ce que raconte la pièce. C'est très concret et en même temps très théâtral, parce qu'il s'agit d'une forme pure, loin d'un réalisme quelconque. Et je suis convaincu que l'on peut raconter une situation de façon très simple et très claire sans pour autant en perdre le mystère.

Peut-on parler du client, que vous interprétez ? Comment l'envisagez-vous ?

C. B. Le client sort du public, il est habillé comme pourrait l'être n'importe qui dans la salle. On peut penser qu'il s'agit d'un cadre supérieur. Mais, au fur et à mesure, on va constater que ce costume est élimé. Il dit : « Car ce n'est pas le matin que je me réveille, et ce n'est pas dans des draps que je couche » ; c'est un clochard, il a été éjecté, il dort dans la rue. C'est un « déclassé » ; il dit aussi : « plus on habite haut, plus l'espace est sain, mais plus la chute est dure ; et lorsque l'ascenseur vous a déposé en bas, il vous condamne à marcher au milieu de tout ce dont on n'a pas voulu là-haut », etc. C'est très clair.

Ce que traduit Koltès est que dans un groupe d'hommes, tout individu a le sentiment d'être en marge, le sentiment que le groupe est cohérent et qu'il n'y a pas sa place. Le client croit à l'homogénéité factice du public ; du coup, il s'en sent rejeté parce qu'il est, finalement, comme nous tous, à titre individuel. Dans nos sociétés actuelles, l'individu se sent, au fond de lui, filtré, banni. Alors que c'est lui qui crée l'idée que le groupe est une entité homogène. Comme quand on aperçoit une image fugace de l'amour — deux personnes se tenant par la main dans la rue par exemple — cela semble un couple idéal ; mais il suffit d'aller fouiller un peu pour se rendre compte qu'ils sont deux individus comme tout le monde.

Comment définiriez-vous la place d'Alain Fromager en tant que collaborateur artistique ? S'agit-il d'un « œil extérieur », par rapport au fait que vous êtes à la fois metteur en scène et comédien ?

C. B. J'ai toujours eu besoin, quand je mets en scène et joue à la fois, d'un collaborateur. Alain est acteur, il peut aussi prendre ma place sur le plateau, lisant le texte, pour que je travaille la mise en scène de la salle. Alain peut donc parfois être sur le plateau à ma place et quand il est en salle, il me raconte ce qu'il ressent. Il est l'œil bienveillant, complice. Sa présence m'est indispensable, parce que le théâtre c'est une école, c'est une culture, ce sont des chemins qui se croisent et se recroisent. Alain et moi avons beaucoup travaillé ensemble, on se connaît, on sait comment se parler. Il a joué également dans Roberto Zucco ; nous avons un grand souvenir de ce travail avec Martinelli. Tout cela fait que nous sommes totalement « en phase », nous savons ce que nous souhaitons, l'endroit où nous voulons que l'écriture de Koltès nous mène. Les discussions que nous avons sont précieuses, car elles sont le fruit d'une longue expérience partagée.

De manière générale, en tant qu'acteur, qu'est-ce qui vous attire dans un projet ? La langue, le thème, le rôle, le metteur en scène, l'équipe ?

La curiosité. Le sentiment qu'il s'agit d'une chose que je n'ai pas encore faite. La découverte d'un auteur, d'acteurs, un metteur en scène... Et, évidemment, l'idée d'être bouleversé par un rôle, ce qui est le cas avec le client. Chaque phrase me touche profondément, me va droit au cœur. Quand je lis un rôle, je sens immédiatement l'adéquation qu'il peut y avoir avec moi, l'émotion qui s'en dégage, le lien très intime qui peut exister. Parce qu'ensuite, quand je joue, je ne m'économise pas, j'y mets toute ma vie.

Propos recueillis par Fanny Mentré, le 2 septembre 2016



© Nicolas Martinez, Châteaueuallon, scène nationale

Interview Mata Gabin

Que représente pour vous l'écriture de Bernard-Marie Koltès, et plus particulièrement *Dans la solitude des champs de coton* ?

Mata Gabin — Je trouve cette écriture à la fois moderne et soutenue. Il a écrit un combat, une joute verbale, c'est comme une lutte des mots : « je dis cela, et tu répondras peut-être cela, alors je te redirais ça et on en arrivera là », etc. Le client et le dealer combattent à l'intérieur d'eux-mêmes et en dehors. Aussi paumés et aussi grandioses l'un que l'autre.

J'avais vu le spectacle mis en scène par Patrice Chéreau, dans lequel il jouait face à Pascal Greggory, c'était bluffant. On m'a aussi beaucoup parlé de Isaac de Bankolé dans le rôle du dealer. Quel merveilleux challenge de jouer moi aussi ce spectacle !

Son écriture me fait l'effet d'un mantra indien, comme des incantations, on se retrouve dans une sorte de transe. Qu'on le lise ou qu'on l'écoute, il y a un mouvement qui passe dans le corps. Et puis aussi, on a déjà envie de mieux parler dans sa vie de tous les jours, il nous tire vers le haut. On se rend compte de la subtilité de la langue française et du sens puissant de certains mots. On se rend compte de la valeur des mots, de leur douceur, de leur violence, et de la force des images qu'ils véhiculent. On pourrait croire que c'est très « intello » et compliqué, mais, non, si on est sincère, c'est très simple en vérité, c'est très organique, très vivant. Pour moi cette écriture, l'écriture de Koltès, c'est de la superbe tragédie moderne. Je remercie l'univers d'avoir la chance de travailler cette pièce, donc de rencontrer au plus près cet auteur.

Que met-elle en jeu, selon vous, chez les acteurs ?

M. G. J'ai envie de dire : la mémoire. Cela met en jeu aussi à mon avis la capacité à accepter le dépouillement scénique, cet endroit qui ne ressemble à rien et qui pourrait donc être n'importe où. Il faut aussi se placer dans une intemporalité.

Comment envisagez-vous de travailler sur le personnage du dealer qui, à l'origine, a été écrit pour un homme ?

M. G. Je suis contente de jouer un personnage qui justement est un homme parce qu'à l'origine nous sommes tous et toutes des Hommes, avec ce grand « H ».

Maintenant, j'avoue que je vais m'appuyer sur mon vécu au mieux. Mon parcours personnel. Je suis un caméléon. Ma mère biologique est africaine, mon père biologique est antillais, et j'ai été élevée par mon oncle et ma tante, lui corse, elle martiniquaise. Mon enfance je l'ai passée en Castagniccia (Corse du Nord) avec une grand-mère argentine, à Casabianca, un petit village du pays Bastiais, et mon grand-père italien ancien commissaire divisionnaire et amoureux de la littérature. Grâce à lui, j'ai aimé la lecture. Mon adolescence a été ivoirienne, à Abidjan entre la piscine luxueuse de l'Hôtel Ivoire, le collègue Jean Mermoz et les petits maquis façon Aya de Yopougon. J'écoutais Alpha Blondy et Barbara, Fela Kuti ou Viktor Lazlo, mais aussi je chantais en Corse, La Gabreta Bianca. J'aime le mafé, la coppa, le boudin créole et le champagne rosé.

Ça donne le tournis au début, mais ça vous remplit de mille et une vitesses, et de tonnes de saveurs.

Et ce mélange est mon jardin, mon terreau, ce sont mes cultures, mes origines, et c'est là que je vais puiser ma force pour donner ma spécificité à ce dealer, qui pour moi ne sera ni homme ni femme. Il sera un être, confronté à un autre. Et j'espère servir au mieux l'écriture de Koltès et la mise en scène de Charles Berling.

Selon vous, qu'est-ce que cela peut changer dans les rapports entre les deux personnages ?

M. G. Je n'ai pas l'impression que le fait que je sois une femme soit un enjeu qui prenne tant de place. Je peux me tromper, nous sommes en début de travail — pour moi en tout cas — donc les choses peuvent peut-être changer, mais ma féminité sera utilisée, je pense, assez légèrement, j'ai l'impression.

Que vous inspire l'idée de ce duo avec Charles Berling ?

M. G. Une immense joie et un grand trac à la fois. Mais sa bienveillance est si présente que je retrouve mon âme d'enfant qui a envie de s'amuser et de bien faire. On va jouer au gendarme et au voleur comme dans la cour de récréation !

Vous êtes comédienne, mais vous écrivez également, de plus vous chantez dans le groupe Mata Gabin Muzik. Pensez-vous que ces différentes « casquettes » vont nourrir votre rapport au texte de Koltès, notamment sa rythmique ?

M. G. J'en suis certaine. Quand on lit la pièce, déjà, et puis ensuite quand on l'apprend pour la jouer, on sent, on entend la musique de Koltès, c'est du jazz, c'est du rap, c'est parfois de la chanson à texte, c'est très très musical, justement. Il y a une ivresse, une sorte de pulsation.

Pensez-vous que la pièce demande un travail sur le corps particulier ?

M. G. Le dealer est chez lui, sur son territoire, le client est venu vers l'inconnu. Il me faut m'approprier le plateau, comme si j'y dormais, j'y mangeais, comme si j'y vivais au quotidien, comme si quelque part, je tenais les murs des immeubles pour ne pas qu'ils tombent.

Mon corps doit être ancré dans le sol d'une façon solide et souple en même temps. Comme mon cerveau qui doit être ancré dans le texte et léger dans la bouche. Il me faut trouver la souplesse et la puissance dans mon corps. Cette pièce est comme un match de boxe opposant corps et prose, il me faut l'aborder avec force et avec intelligence.

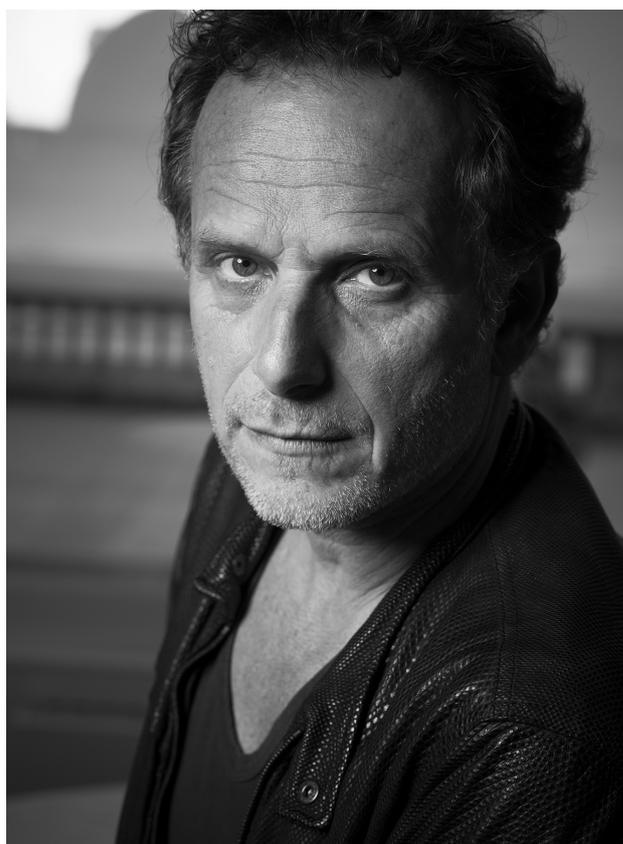
Propos recueillis par Fanny Mentré

Biographies

Charles Berling

Metteur en scène et acteur

Charles Berling découvre le théâtre à quinze ans en jouant au sein de l'atelier théâtre, créé par son frère aîné, Philippe Berling, au lycée Dumont-d'Urville de Toulon. Après son baccalauréat, il suit une formation de comédien à l'INSAS à Bruxelles puis intègre la Compagnie des Mirabelles et le théâtre national de Strasbourg dirigé par Jean-Louis Martinelli. En parallèle à une carrière théâtrale, aux côtés des plus grands metteurs en scène (Moshe Leiser, Jean-Pierre Vincent, Bernard Sobel, Claude Régy, Alain Françon, Jean-Louis Martinelli, Ivo van Hove etc...), Charles Berling se fait connaître du grand public par le film *Nelly et Monsieur Arnaut* de Claude Sautet et surtout, en 1996, *Ridicule* de Patrice Leconte. Il alterne films populaires (*Père et Fils*, *15 août*, *Le Prénom*, *Trois jours et une vie...*) et d'auteur (*L'Ennui*, *L'Heure d'été...*). Ce comédien revendiquant sa liberté s'investit dans des aventures collectives qui lui donnent l'opportunité de prendre des responsabilités dépassant celle du jeu. Avec plus de cinquante rôles au théâtre, tout autant au cinéma, et plusieurs mises en scène, sa curiosité et ses désirs éclectiques ne tarissent pas et l'amènent sur le terrain de l'écriture (son premier roman, édité en 2011, empruntant son titre à Camus, *Aujourd'hui, maman est morte*, reçoit le prix Jean-Jacques Rousseau) et sur celui de la chanson avec son album *Jeune Chanteur*, en 2012, dont il écrit la totalité des textes et à l'occasion duquel il se produit sur scène. Il aborde la mise en scène dans les années 1990 et monte *Dreck* de Robert Schneider en 1997, puis *Caligula* d'Albert Camus, *Fin de Partie* de Samuel Beckett, *Gould Menuhin* spectacle théâtral et musical, *Calek* en 2014. En 2015, Charles Berling est à l'affiche de *Vu du pont* d'Arthur Miller, mis en scène par Ivo van Hove à l'Odéon – Théâtre de l'Europe, un rôle pour lequel il obtient le Molière du comédien dans un spectacle de théâtre public. Il a joué dans la reprise d'*ART* de Yasmina Reza, au Théâtre Antoine à Paris et en tournée partout en France en 2018-19.



© Ben Dauchez / Charlette Studio

Après la mise en scène et l'interprétation principale de la pièce de Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton* en 2016, et encore en tournée, il a conçu et mis en scène une adaptation du film de Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie* en 2019.

En 2010, la ville de Toulon confie à Charles et Philippe Berling la direction du Théâtre Liberté qui ouvrira ses portes au public pour la première fois en 2011. En janvier 2016, le Théâtre Liberté, alors co-dirigé par Charles Berling et Pascale Boeglin-Rodier, obtient le label de scène nationale pour ensuite réunir en 2018 deux institutions majeures culturelles de l'aire toulonnaise sous une seule structure : Châteauvallon-Liberté scène nationale. Depuis le début de l'année 2020, Charles Berling a été nommé comme seul directeur de la scène nationale.

Mata Gabin

Actrice

Mata Gabin est née un 29 février à la frontière du Libéria et de la Côte d'Ivoire, d'une mère libéro-guinéenne et d'un père martiniquais. Elle est adoptée à l'âge de trois ans par son oncle corse et sa tante martiniquaise.

En 1995, elle interprète son premier rôle en tant que professionnelle dans *Britannicus* de Jean Racine aux côtés de Lisette Malidor.

L'année suivante, elle participe à son premier téléfilm réalisé par Luc Béraud, avec comme partenaire de jeu Bernard Le Coq.

En 2000, elle travaille pour la première fois au cinéma dans *Lumumba* réalisé par Raoul Peck, avec Eriq Ebouaney et Alex Descas.

En 2001, elle est retenue par François Dupeyron pour jouer dans *M. Ibrahim et les fleurs du Coran* puis, en 2007, dans *Aide-toi, le ciel t'aidera* aux côtés de Félicité Waoussi et Jacky Ido.

La même année, elle monte sur les planches de l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet dans *Les Nègres* de Jean Genet.

En 2008, elle donne la réplique à François Levantal dans *Black* de Pierre Laffargue avec le rappeur français Mc Jean Gab1.

En 2009, elle joue *Bintou* de Koffi Kwahulé. Le spectacle est élu Coup de cœur de la presse au Festival d'Avignon.

Entre 2010 et 2011, elle joue dans deux téléfilms produits pour France 2 : *Un Cadavre sous l'oreiller* dans la série *Agatha Christie* et deux épisodes de *Deux flics sur les docks* dans la série *Graham Hurley*.

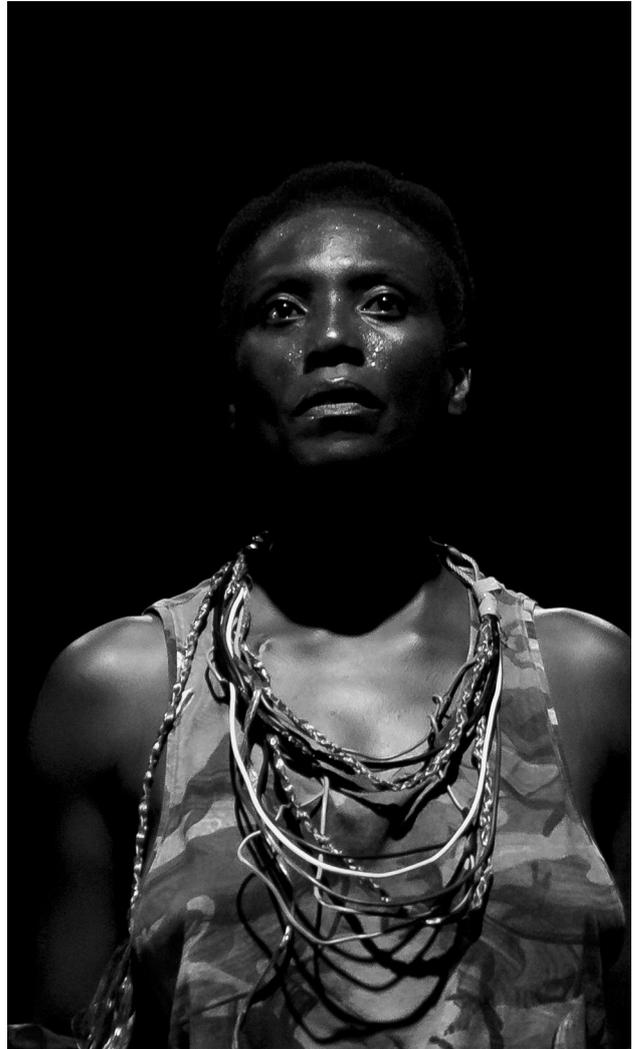
Depuis mars 2010, elle a également son seul-en-scène : *Mata la Mytho*, écrit et mis en scène par Jean-Christophe Siriac.

Mata Gabin a également signé des textes de théâtre, joués à Paris, Avignon, en République tchèque et à Marseille.

En 2001, elle écrit *13 décembre, ligne 9*, récit d'un violent fait-divers urbain, puis, en 2003, *Demandez-nous pardon*, un texte sur l'esclavage.

Toujours ouverte à de nouveaux univers, elle a formé le Mata Gabin Muzik, un groupe de chanson française, dans lequel elle est interprète et auteure.

En 2018, elle joue dans *Sur la route* d'Anne Voutey au Festival Off d'Avignon.



© Nicolas Martinez, Châteaullon, scène nationale

Alain Fromager

Collaborateur artistique

En 1994, **Alain Fromager** entre dans la troupe d'acteurs du Théâtre National de Strasbourg. Sous la direction de Jean-Louis Martinelli, il participe à une quinzaine de créations, depuis *Les Marchands de gloire* en 1993 jusqu'à *Britannicus* en 2012, en passant par *L'Année des 13 lunes* en 1995/1996 et *La Maison de poupée* en 2009. Il travaille aussi avec Jacques Rebotier, Marcel Bozonnet, Michel Didym ou Jacques Nichet, notamment. Philippe Berling lui confie le premier rôle dans *L'Art de la comédie* d'Eduardo de Filippo créé pour l'ouverture du Liberté, scène nationale de Toulon, en 2011. Il revient dans ce théâtre pour la saison 2013/2014 avec une nouvelle création de *Dreck* mise en scène par Charles Berling, pièce qu'il avait fait découvrir à ce dernier sous le titre d'*Ordure* au Théâtre National de Strasbourg en 1997. En 2015, il joue le rôle de l'avocat dans *Vu du pont* d'Arthur Miller, mis en scène par Ivo van Hove à l'Odéon – Théâtre de l'Europe. On l'a vu au cinéma, entre autres, dans le premier film d'Anne Fontaine *Les Histoires d'amour finissent mal* en 1993, dans *Comment font les gens...* de Pascale Bailly, *Au petit Marguery* de Laurent Benegui, *Mesrine* de Jean-François Richet, *Pars vite et reviens tard* ou encore dans *Indochine* de Régis Wargnier.

Marco Giusti

Lumières

Après deux ans d'études d'histoire contemporaine à Trieste, **Marco Giusti** entre à l'école de théâtre Paolo Grassi dont il sort en 2003 avec un diplôme de metteur en scène. Il travaille comme assistant de Gabriele Amadori et se forme à la création lumière au Festival Rossini et à la Biennale de Venise. En 2006, il devient concepteur lumière résident pour différents festivals de musique,

Sylvain Jacques

Son

Sylvain Jacques est comédien, musicien et compositeur. Comme comédien, il joue au cinéma dans *Ceux qui m'aiment prendront le train* et *Son frère* de Patrice Chéreau, et avec d'autres réalisateurs comme Patrice Martineau, Brigitte Coscas, Martine Dugowson et Olivier Assayas. Il travaille ensuite au théâtre dans *Phèdre* de Racine, mis en scène par Luc Bondy. Il compose de la musique pour le théâtre depuis 1999. Il collabore avec la metteuse en scène allemande Christina Paulhofer, ainsi qu'avec Thierry de Peretti (*Les Larmes amères de Petra Von Kant*, *Richard II*, *Le Retour au désert*, *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, *Valparaiso*, *Le Mystère de la rue Rousselet...*), Michèle Foucher, Michael Serre (*L'Impasse*, *I am what I am*), Renate Jett (avec laquelle il a créé *Quartett* et *Les Bacchantes* pour le Festival d'Athènes) et Gianni Schneider (*L'Avare*, *En attendant Godot*). Il travaille depuis 2009 avec Lucie Berelowitsch comme compositeur et collaborateur artistique (*Juillet*, *Un soir chez Victor H*, *Lucrece Borgia*, *Antigone*). En 2003, il forme avec Nicolas Baby le groupe The Ensemble. Il collabore en tant que designer sonore avec Benjamin Loyauté, commissaire d'exposition, lors de la Biennale Internationale du Design 2010 à Saint-Étienne, et lors de la première triennale internationale du Design en 2011 à Pékin. En 2015, il compose, produit et réaliste, avec l'aide de Greg Leauté, un album pour Gérard Duguet Grasser. La même année, il crée un groupe de bass music avec Christophe Jacques.

comme le No Boarders Music, le Folkest ou le Sexto'nplugged.

Il a souvent collaboré avec les metteurs en scène Benedetto Sicca et Giorgio Barberio Corsetti, au Théâtre du Châtelet et lors de nombreux festivals italiens. Il a participé à la production d'opéras comme *La Sonnambula*, *Otello* et *Carmen* mais également à des œuvres revisitées comme l'opéra pop *Pop'pea*.

Roxana Carrara

Assistante à la mise en scène

Née en Argentine, **Roxana Carrara** fait des études d'art dramatique à l'école/théâtre Andamio'90, dirigé par Alejandra Boero. Dans les années 1990, à Buenos Aires, elle cofonde l'école et espace théâtral El Hormiguero où elle s'exerce à la pédagogie de l'art de l'acteur et participe à la création de spectacles. Parallèlement, elle travaille au Théâtre Municipal Général San Martín et au Théâtre National Cervantes où elle interprète, entre autres, les rôles d'Ania dans *La Cerisaie* de Tchekhov mis en scène par Agustín Alezzo, et Célimène dans *Le Misanthrope* de Molière mis en scène par Jacques Lassalle. Elle participe en même temps à des créations de compagnies dans des salles de théâtre indépendantes. Arrivée en France en 2002 pour intégrer le CNSAD de Paris en tant que stagiaire étrangère, elle y rencontre Léonie Simaga et participe à ses mises en scènes d'*Andromaque* de Racine dans le rôle de Hermione et de *La Dernière lettre* de Vassili Grossman. Après le Conservatoire, elle retrouve Jacques Lassalle pour la reprise du *Dom Juan* de Molière, en tournée avec la Comédie-Française, et pour la création de sa pièce *La Madonne des poubelles* au Théâtre de Vidy. Elle renoue sa collaboration avec Léonie Simaga pour sa mise en scène de *Trahisons* de Harold Pinter (elle y joue Emma) au Festival d'Anjou, et d'*Othello* de Shakespeare, en tant qu'assistante à la mise en scène, au Théâtre du Vieux-Colombier. Elle joue également dans *Round'up*, écriture collective de la compagnie de Victor Gautier-Martin et participe comme intervenante à l'École du très jeune spectateur de La Compagnie Dédale. Par ailleurs, elle a obtenu un Master en Arts du spectacle à la Sorbonne Nouvelle.

Frank Micheletti

Regard chorégraphique

Frank Micheletti a reçu une formation de théâtre avec Jean-Pierre Raffaelli, a travaillé avec Hubert Colas et Isabelle Pousseur, puis a décidé de s'orienter vers la danse. Il a accompagné Joseph Nadj sur plusieurs créations en tant que danseur et en tant qu'assistant à la mise en scène pour *Le Cri du caméléon* réalisé pour le Centre National des Arts du Cirque. Il participe au *Crash Landing*, séries d'improvisations initiées par Meg Stuart au Théâtre de la Ville. En 1996, il fonde avec Cynthia Phung-Ngoc, Ivan Mathis et Laurent Letourneur la compagnie Kubilai Khan investigations, et signe comme directeur artistique les pièces du groupe. Dès 2007, il développe un ensemble de projets qui intensifient la présence de la danse hors des plateaux : le festival Constellations en est l'expression la plus complète. Les parcours constituent une autre facette de ces projets. Les créations *in situ* sont le dernier volet de ce projet hors plateaux. Frank Micheletti est nommé en 2007 artiste associé pour trois années à la Comédie, scène nationale de Clermont-Ferrand ainsi qu'à L'Arsenal de Metz pour deux ans. Au premier semestre 2008, la compagnie s'inscrit dans le projet Tremblay, territoire(s) de la danse, en partenariat avec le Théâtre Louis Aragon de Tremblay-en-France. Après avoir été artiste associé de 1999 à 2001 à Châteauevallon, il poursuit son étroite collaboration avec ce lieu. En 2009, il est accueilli à la Villa Kujoyama de Kyoto, en résidence de recherche et de création.

Contacts

Production et diffusion

Benoît Olive

Directeur de la production
benoit.olive@chateauvallon-liberte.fr
04 98 07 01 17
06 71 94 10 06

Marie-Pierre Guiol

Administratrice de production
marie-pierre.guiol@theatreliberte.fr
04 98 07 01 06
06 64 35 06 23

Technique

Karim Boudaoud

Directeur technique
technique@chateauvallon.com
04 94 22 74 15
06 43 25 37 82

Pierre-Yves Froehlich

Directeur technique adjoint du Liberté
pierre-yves.froehlich@theatreliberte.fr
06 64 73 77 89

Communication et presse

Matthieu Mas

Directeur de la communication
et des relations médias
matthieu.mas@chateauvallon-liberte.fr
04 98 07 01 10
06 61 75 79 65

Châteauvallon, scène nationale

795 Chemin de Châteauvallon
CS 10118 — 83 192 Ollioules
04 94 22 02 02

Le Liberté, scène nationale

Place de la liberté — 83 000 Toulon
04 98 00 56 76

@chateauvallonsn 
@lelibertesn

@chateauvallon_sn 
@le_liberte_sn

@ChateauvallonSN 
@LeLiberteSN

La scène nationale 
Châteauvallon-Liberté