

# Oncle Vania

Tchekhov / Collectif FAR



**/ Création du Collectif FAR /**

*/ Avec /*

**/ Cécile CARLES, Sylvie MAURY,  
Olivier JEANNELLE, Laurent PEREZ, et Denis REY/**

# Collectif FAR.

## Principes fondateurs.

Cécile Carles, Olivier Jeannelle, Sylvie Maury, Laurent Pérez et Denis Rey, comédiens et metteurs en scène, avons décidé en 2012 la constitution d'un collectif d'acteurs fondé sur le désir partagé d'un principe mutualisé de choix et d'action.

Notre souhait est de rassembler nos expériences afin de mettre en chantier des projets que nous voulons choisir. Sans hiérarchie, nous pensons que le fonctionnement horizontal de notre collectif peut être le fer de lance bénéfique d'une émulation créatrice, d'une construction partagée, où chacun d'entre nous, en dépassant le statut de simple exécutant devient l'acteur conscient d'une prise de parole décidée ensemble. Chacune de nos créations est l'occasion d'une réflexion commune sur notre art, sa pertinence, voire sa nécessité, ainsi que sur le dialogue qui peut exister entre l'oeuvre choisie et notre temps présent.

Pour se faire, nous nous proposons d'explorer des textes, classiques ou contemporains. Nous nous mettons constamment en quête d'écritures susceptibles de stimuler un théâtre de l'engagement total des corps et des esprits auquel nous aspirons. Ne nous revendiquant d'aucune chapelle esthétique, nous cherchons systématiquement dans le texte les ressorts le mieux appropriés à sa réalisation, en vue d'une rencontre avec un public. Rencontre sous la forme d'une assemblée théâtrale à la fois ludique, stimulante et -forcément- politique, où chacun doit pouvoir devenir responsable de la place qu'il occupe, du point de vue qu'il adopte et de la parole qu'il porte avant, pendant et après la représentation...

Le Collectif FAR souhaite interroger la responsabilité de chacun en considérant le moment de la représentation théâtrale comme l'épisode privilégié d'un acte social. Loin de toute pratique consumériste, il ne veut pas offrir un spectacle formaté devant une assemblée passive, mais partager un événement commun, nourri des expériences et des imaginaires de tous. Acteurs et spectateurs pouvant dès lors se reconnaître, se retrouver et éprouver la même aventure humaine.

## Principes de travail.

Dans la continuité du travail engagé la saison dernière lors de la création de **La Fausse Suivante** de Marivaux, nous souhaitons creuser le sillon d'un acteur-créateur.

Chaque membre soumet régulièrement au Collectif des textes à lire.

Une fois choisie l'oeuvre choisie, nous travaillons de longues séances à la table pour, à force de lecture, laisser apparaître le(s) sens, la structure profonde, la (ou les) situation(s). Nous essayons de saisir le(s) rythme(s) interne(s) à la pièce, sa tonalité générale, les questions profondes qu'elle soulève, mais aussi les problématiques plus anecdotiques qui s'y trouvent, les forces sociales ou philosophiques en présence, le statut du langage, les points de bascule ou de contrepoint... Nous nous interrogeons également sur l'auteur, les courants éventuels auxquels il appartenait, son époque, l'Histoire du moment, mais aussi comment ses oeuvres se sont inscrites dans l'Histoire du théâtre, en quoi la perception que nous en avons a évolué de l'écriture jusqu'à nos jours... Se dégage peu à peu un matériau « objectif » auquel nous nous efforcerons de toujours nous référer dans le travail de plateau qui va suivre.

Une seconde étape du travail consiste à dresser un cadre dramaturgique. Etant convaincus que, de tout temps, le théâtre se doit de parler à ses contemporains, nous cherchons en quoi le texte et ses ressorts internes sont susceptibles de résonner ici et maintenant. Quelles analogies existent entre les faits relatés dans une pièce (écrite éventuellement ailleurs et il y a longtemps) et ce qui pourrait être leurs équivalents actuels? Nous nous efforçons de ne

pas porter un regard réducteur qui mènerait à un aplatissement de la pièce, ni de faire dire à un auteur ce que l'on voudrait absolument qu'il dise.

S'ensuit une mise en chantier du texte dans l'espace. Le principe de travail que nous avons adopté pour cette étape consiste en une dialectique permanente et immédiate entre un texte, des acteurs en jeu, et ceux d'entre nous qui (hors scène) observent, renvoient et guident ceux qui font, en s'appuyant sur les ressorts internes des situations identifiées préalablement.

Nous travaillons dans un espace le plus dénudé possible, un choix esthétique autant qu'économique. Pas de décorum allusif où l'œil du spectateur court le risque de se perdre sur des « accessoires ». Epuré, l'espace laisse apparaître des lignes de force inédites entre les êtres. Les diagonales deviennent signifiantes, et chaque position d'un corps dans l'espace donne toute la place au déploiement de la parole qu'elle soit verbale ou non.

**« Nous avons besoin d'un théâtre contemporain au meilleurs sens du terme, qui essaie de traiter des conflits individuels, existentiels et sociaux des hommes de ce monde (...). Il nous faut un réalisme nouveau, car le réalisme travaille contre la « fausse conscience », ou, de nos jours, plutôt contre le manque de conscience. Le réalisme n'est pas une simple représentation du monde tel qu'il nous apparaît. Ce réalisme veut susciter des surprises dans les domaines connus et raconter des histoires. C'est l'implacabilité de la vie ; et lorsque cette implacabilité de la vie monte sur scène, un drame naît. »**

**Thomas Ostermeier (discours de prise fonction à la Schaubühne - 1999).**



## Pourquoi Oncle Vania ?

Après Marivaux dont nous avons créé **La Fausse Suivante**, qui déjà témoignait d'un monde vacillant sous les dehors d'une comédie, nous nous emparons d'une des pièces majeures de Tchekhov.

Depuis quelques années, l'idée de nous confronter à cette écriture revenait tel un serpent de mer. Il nous a fallu plusieurs échanges pour nous autoriser à penser que les principes avec lesquels nous avons abordé Marivaux, pouvaient nous aider à voyager sur cet immense continent Tchekhovien. **Oncle Vania**, puisque c'est d'elle dont toujours il s'agissait, attendait son heure.

Comme chez Marivaux, nous sommes à la charnière entre deux époques. Les révolutions sont latentes, voire imminentes. Il y est question d'un monde en pleine mutation, parfois crépusculaire où l'homme a cessé de croire à son destin. L'action se situe au tournant du siècle dans un univers en sursis. Renaud Matignon écrit dans la préface du théâtre complet de Tchekhov : « *Il y a derrière cette déchirure qui envahit soudain les livres, toute la bourgeoisie des pays d'Europe, qui possède l'argent mais qui en a de moins en moins, qui reste privilégiée mais sent lui échapper la réalité de ses privilèges, (...) qui est née de 1789 et qui est devenue conservatrice à mesure qu'elle se décompose ; nous ne sommes plus guère qu'à une vingtaine d'années de 1917 : une classe désorientée assiste sans le savoir aux premières convulsions d'où sortiront les révolutions, les prolétariats et l'ère industrielle.* »

Tchekhov, qui durant toute son existence n'a cessé d'aider les immigrés, de secourir les ouvriers, de plaider pour les bagnards de Sakhaline, nous montre donc un monde qui se délite. Le désenchantement, la peur du réel, de l'échec, exacerbent le désir individualiste. Il s'agit dès lors de sauver sa peau, de survivre coûte que coûte à la frustration et à la résignation. Les personnages sont en crise, en questionnement, en perpétuel mouvement intérieur. Ils se désagrègent mais font finalement montre d'une grande capacité à ne pas renoncer. Il faut vivre, et donc lutter.

C'est cette lutte, ce combat, cette violence qui nous intéressent, nous qui sommes en prise avec notre époque, qui la voulons palpitante et qui pensons que le théâtre est un remède à l'amertume et au désenchantement. Nous nous sentons évidemment en empathie avec les personnages de **Oncle Vania**. Leurs excès, leurs déséquilibres nous bouleversent. Ils nous renvoient de plein fouet l'image de notre XXI<sup>ème</sup> siècle balbutiant.

Le désarroi lucide de Vania, le manifeste écologique de Astrov, l'ambivalence de Eléna, la crise identitaire que traverse chacun des personnages, tout cela nous touche et nous ouvre l'appétit. D'autant que la palette est large : comme souvent dans le théâtre de Tchekhov, l'émotion convoque le rire et la dérision ; et l'humanité est irradiée de tendresse. Même la mort semble avoir le sens de l'humour ! Pas de suicide dans **Oncle Vania**, seulement quelques coups de feu qui n'atteignent pas leur cible. Cruel ratage !

De même que nous l'avons fait pour **La Fausse Suivante**, nous ne voulons pas transiger avec cette cruauté. Elle est constitutive de notre travail, elle nous paraît indissociable de notre désir de montrer le monde tel qu'il est et tel que Tchekhov nous le propose. Ces *Scènes de la vie à la campagne* (sous-titre de la pièce) portent en elles toutes les contradictions de notre condition humaine.

« *Il faut vivre.* » dit Macha à la fin des **Trois Sœurs**. Dans **Oncle Vania**, c'est Sonia qui nuancera la conclusion : « *Nous devons vivre. Nous allons vivre.* »

Dont acte.

## La fable.

Le professeur Sérébriakov, universitaire sur le déclin, s'est retiré à la campagne avec sa jeune femme Eléna, dans le domaine de sa première épouse. Le frère de la défunte, Voïnitski, alias Oncle Vania, et Sonia, la fille de ce premier mariage, y résident quant à eux depuis toujours et en assurent la maintenance. La cohabitation entre le professeur, jadis sujet de toutes les attentions, et son beau-frère, esprit brillant mais quelque peu neurasthénique, s'avère très difficile. D'autant plus que la jeune épouse du professeur, beauté indolente, a proprement ensorcelé le cœur de Vania. A ce quatuor familial, s'ajoute Astrov, médecin de campagne, humaniste et misanthrope tout à la fois, dont est totalement et secrètement éprise Sonia, et qui s'avère lui aussi agité par la présence de Eléna.

Telle est la trame composite et quelque peu vaudevillesque sur laquelle Tchekhov distille les ingrédients de l'ennui et du non-dit, des pulsions réprimées, le spleen des âmes et des corps empêchés de vivre comme souhaité, bref, tout une panoplie de frustrations existentielles qui vont s'exacerber dans un huis clos étouffant.

Et la comédie insensée de vouloir alors désespérément tourner au tragique, afin de se résoudre.

Mais comme toujours chez Tchekhov, et comme jamais autant que dans **Oncle Vania**, le tragique de se dérober en virant à la farce, laissant chacun, après la « grande lessive », inchangé et propre (sic) à reprendre le cours de son malheur.

Mais voilà bien peut-être, au fond, la définition du tragique contemporain...

## L'adaptation.

Afin d'affirmer la cohésion et l'intensité du travail collectif tel qu'il a été mené sur **La Fausse Suivante**, nous avons le désir de travailler sur une forme resserrée de **Oncle Vania**.

Nous voulons concentrer l'action et la parole autour des cinq personnages principaux avec, si nécessaire, citation ou redistribution du texte des autres caractères.

Ce faisant, nous avons l'intention d'accentuer l'impression de huis clos, d'enfermement.

Il s'agira aussi de ne surtout pas atténuer la violence des rapports non plus que la cruauté des situations qui sont à l'œuvre dans cette drôle de « comédie ».

Une comédie, quant à elle, que nous voulons jouer pleinement, fortement.

En effet, à la lueur de notre expérience de Marivaux, le rire, iconoclaste et subversif, nous apparaît comme un élément indispensable de la théâtralité critique et donc caustique que nous défendons.

Voilà ce que seront en substance les déterminants de notre relecture de **Oncle Vania**, dont Olga Knipper, égérie de Tchekhov, disait qu'elle était de ces pièces qui « ne suscitaient pas aussitôt un bruyant enthousiasme, mais lentement, pas à pas pénétraient profondément à jamais, l'âme des acteurs et des spectateurs, enveloppant les cœurs de leur charme. »

## **Premières intentions de mise en scène.**

**« Rien ne peut être théâtral qui n'est pas en même temps symbolique, qui ne représente pas une activité renvoyant à une autre plus importante qu'elle »**

**Goethe.**

Cette pièce où le temps est une blessure, où l'univers est en sursis, où les contingences économiques conduisent à prendre des décisions désastreuses sur le plan humain, où plus personne ne sait exactement à quoi il sert ni à qui, cette tribu qui se désagrège devant l'amertume et l'échec, tout cela nous a semblé parler d'un monde qui ressemble cruellement au nôtre, sans qu'il soit besoin de se poser l'épineuse question de l'actualisation du propos...

## **Traquer le sens partout.**

Là où Marivaux crée des hypertrophies de langage, Tchekhov semble l'assécher. Au point que parfois le sens apparaît moins dans les mots que dans les silences qui les séparent. Comme autant de petits cailloux laissés au bord du chemin, Tchekhov a parsemé sa pièce d'indices. Nous traquerons dans chacun d'eux les sens multiples que le texte peut revêtir, conscients qu'il y a dans ce *théâtre du non-dit* une envie d'embrasser l'humain, autant dans ses silences que dans son discours.

Nous chercherons à éclairer toutes les motivations cachées, les sentiments, les stratégies et les intérêts qui déterminent les comportements de chacun dans toutes leurs complexités. Nous explorerons comment le personnage vit une situation, parfois très concrète, parfois de façon plus irréaliste et distanciée, parfois encore comme dans un rêve, à moins qu'il ne s'agisse d'un cauchemar.

Ce qui est sûr, c'est qu'aucun de ces êtres n'est là par choix. A des degrés divers, ils subissent tous leur sort, et ils vocifèrent, geignent ou s'amourachent pour en repousser les parois oppressantes.

Eric Lacascade notait justement que dans le théâtre de Tchekhov « *ces hommes et ces femmes luttent. Au bord de l'abîme, maladroitement, dans tous les sens, pour eux et contre les autres, pour les autres et contre eux-mêmes, ils luttent (...)* Ce déferlement d'humanité, ce bouillonnement des passions qui se mêlent et s'entrechoquent sur scène, nous sont d'un coup renvoyés en pleine figure et là, c'est avec nous-mêmes que nous avons à faire. »

C'est donc cette lutte que nous souhaitons mettre en scène.

## **Le jeu d'acteur.**

Les âmes sont ici mises en de cruels tourments. Nous chercherons comment les corps racontent ce que les mots peinent à dire ; ces corps avides des autres ou bien en quête d'une solitude impossible dans une telle promiscuité. Nous souhaitons travailler avec l'énergie qui, par trop de pression, fait se répandre aux quatre coins du plateau les dérives de ces êtres, leurs pulsions maladroites, leurs amours impossibles, leur crainte absolue de l'échec, la peur de la mort, ou pire encore la peur qu'il ne soit trop tard pour vivre.

Nous souhaitons travailler sur un jeu réaliste, sans crainte du psychologique, un jeu d'incarnation, de prise en charge du rôle par l'acteur, propre à en rendre une vision intérieure. Ce faisant, nous tenterons de donner un maximum de vérité à chacune des situations proposées par la pièce, laissant au dispositif scénique le soin du décalage ou de

l'éloignement. Et c'est bien aux acteurs qu'il reviendra de prendre en charge la violence des conflits qui se trouvent à la source de ce théâtre.

Loin de tout minimalisme formel, nous imaginons un jeu physique, corporel, où les acteurs sont dans un rapport très étroit avec l'espace de la scène, et les uns avec les autres. Un jeu où, par un effet d'amplification, l'intériorité se fait gestes, mouvements, et pourquoi pas tics, sursauts, voire crises... Les corps feront ainsi apparaître des images et des lignes de force que nous voulons porteuses de sens, de tension, d'enjeu.

Par une adresse au public possible, les personnages se livreront à eux-mêmes, aux autres, sans que nul ne soit protégé par l'intimité sécurisante du quatrième mur.

### **L'espace scénique.**

Renvoyant aux « tréteaux », nous imaginons un plateau mettant à nu la machine théâtrale et convoquant dans des espaces de jeu sculptés par la lumière, des êtres toujours en présence qui passeront ainsi alternativement du rôle d'acteur à celui de serviteur du spectacle en train de se fabriquer.

Nous continuerons à travailler sur ce principe de dénuement de l'espace scénique, propre à laisser le maximum de place à l'acteur autant qu'à l'imaginaire du spectateur. Un espace renvoyant davantage à l'intériorité des personnages en présence qu'à un quelconque salon bourgeois. Le réalisme avec lequel nous traiterons les situations vécues par les êtres sera comme distancié par cet espace épuré : quelques chaises où il n'est pas dit qu'on sera beaucoup assis, un mobilier épars absolument nécessaire à l'action, comme flottant dans un espace vide, un plateau presque nu propre à laisser place aux affrontements auxquels vont se livrer les personnages. Puisqu'en dépit d'une apparente indolence, chez Tchekhov, comme chez Shakespeare ou Racine, la scène est bien le lieu d'un combat sans merci entre des forces antagonistes et inconciliables.

### **La lumière et le son.**

Nous porterons une attention particulière à la place de la lumière et du son dans la fabrication du spectacle.

Des lumières qui éclairent ne nous suffisent pas ! Nous souhaitons qu'elles racontent, qu'elles participent à l'élaboration de la fable et qu'elles soient aussi vectrices du sens. Nous les imaginons mouvantes, comme suivant ou devançant les soubresauts de l'intrigue. Tantôt réalistes et figuratives, pourquoi pas, elles pourront revêtir, un caractère plus abstrait ou onirique. Tantôt larges et diffuses, elles auront parfois la fonction de serrer la focale sur un élément du tableau qu'il ne faut pas omettre, car chez Tchekhov, c'est quelquefois le personnage isolé au fond et à qui personne ne prête attention, qui crée la tension de toute une scène...

De même, le son aura une place importante. Tantôt créateur d'ambiances quasi cinématographiques, il pourra revêtir un caractère moins illustratif et baigner une séquence dans une atmosphère particulière, mais aussi participer au processus de déréalisation théâtrale.

C'est à Clélia Tournay (pour la lumière) et à Mathieu Hornain (pour le son), déjà à l'oeuvre sur **La Fausse Suivante** de Marivaux, que nous avons demandé de nous accompagner sur ce nouveau projet.

**Anton Pavlovitch Tchekhov, écrivain Russe.**





## L'homme.

Né le 17 janvier 1860 à Taganrog, au bord de la mer d'Azov, en Crimée, Tchekhov est dès son plus jeune âge confronté à des problèmes de santé, ainsi qu'à la faillite de sa famille qui fuit alors à Moscou. A 19 ans, il la rejoint et parallèlement à ses collaborations avec différentes revues humoristiques à des fins alimentaires, il entame des études de médecine. Tchekhov ne songe pas encore à une carrière d'homme de lettres.

Son diplôme obtenu, il commence à exercer comme médecin près de Moscou, et publie son premier recueil de récits : **Les Contes de Melpomène** sous un pseudonyme. Il lui faudra encore deux ans de publications au sein de diverses revues pour réaliser ses dispositions à l'écriture et publier sous son véritable nom.

Les écrits vont alors s'enchaîner : sa première pièce de théâtre **Ivanov**, mais aussi un volume impressionnant de nouvelles, dont **La Steppe**, son premier grand succès littéraire. En 1889, la première représentation de **L'esprit de la forêt** est boudée par la critique. Il réécrira cette pièce huit ans plus tard sous le titre de **Oncle Vania** dont on connaît le succès.

En 1890, à 30 ans, Tchekhov entreprend un voyage éprouvant de presque trois mois en train, bateau, voiture à destination de l'île de Sakhaline afin de rencontrer des bagnards et de dresser une véritable étude scientifique sur la population locale. Il y rédige **L'île de Sakhaline**.

A la suite de plusieurs voyages (Italie, Autriche et France), il décide de s'installer à la campagne et achète la propriété de Mélikhovo, aux environs de Moscou, qui deviendra un haut lieu de rencontres des créateurs et des intellectuels. Dans les campagnes russes où il puise son inspiration en observant la vie, il œuvre activement contre la famine et participe aussi à l'amélioration de la vie des paysans en les soignant gratuitement et en finançant la construction d'écoles.

Alors que la santé de Tchekhov continue de se détériorer, il doit s'installer à Yalta, dans sa région natale, où Gorki et Tolstoï lui rendent fréquemment visite. Il est élu à l'Académie en 1900 mais, protestant contre l'exclusion de Gorki pour des raisons politiques, il en démissionne dès 1902.

En 1901, il épouse Olga Knipper, l'une des interprètes de **La Mouette**, dont l'accueil en 1898 au Théâtre d'Art de Moscou fut un véritable triomphe.

En 1900 et 1903, il écrit **Les Trois Sœurs** et **La Cerisaie**.

En juin 1904, à 44 ans, il part pour Berlin avec sa femme Olga Knipper et c'est à Badenweiler, à la suite d'une crise cardiaque qu'il meurt le 2 juillet. Tchekhov est transporté à Moscou où il est inhumé aux côtés de son père, au [cimetière de Novodiévitchi](#), en présence d'une forte affluence.

**« Peu après minuit, il se réveille et fait appeler un médecin pour la première fois de sa vie. Le docteur étant arrivé, il demande un verre de champagne. Anton Pavlovitch se lève et dit solennellement en allemand au médecin qui était à son chevet "Ich sterbe..." (je meurs...) puis il prend le verre, se tourne vers moi, dit "cela fait longtemps que je n'ai plus bu du champagne..." Ayant bu son verre tranquillement, il se coucha sur le côté gauche et se tut à jamais.»**

**Mémoires de Olga Knipper.**

Il est à ce jour l'auteur de plus de sept cent œuvres littéraires.

## L'œuvre.

Que reste-t-il lorsque le voile des illusions s'est déchiré ? Le vide, le tragique dérisoire du néant.

Les pièces de Tchekhov se déroulent dans le cadre de provinces russes, mornes et routinières, où les seuls événements sont le défilé de la garnison, les conversations autour d'un samovar, le passage du docteur ou de l'inspecteur des impôts.

Provinces qui ressembleraient à une eau morte, que trouble un instant, comme le jet d'une pierre, un événement inopiné, alors la vie reprend. Mais, souterrainement, tout se défait dans la dérive de la vie et l'usure du temps.

L'auteur nous invite moins à suivre une action extérieure qu'à descendre en nous-mêmes. Insensiblement la morne bourgade provinciale devient notre patrie intérieure.

Toutes ces pièces, d'une extrême tension psychologique, reposent sur cette question : quel est le sens de la vie ?

Tchekhov crée une atmosphère si lourde et si poétique à la fois que les spectateurs partagent le vertige des personnages devant l'absurdité de la condition humaine.

Les personnages de Tchekhov doivent s'avouer que chacun a vu ses élans se briser contre les obstacles de la vie quotidienne, l'ennui de la vie oisive à la campagne, l'échec inéluctable de toute aspiration vers un idéal.

Petits bureaucrates, propriétaires ruinés, médecins et juges englués, apeurés, avilis, qui s'agitent vainement et encaissent les coups, artistes médiocres, savants vaniteux qui ont usurpé leur réputation. Ils sont généralement bêtes, ivrognes et paresseux. S'ils sont intelligents, ils se perdent par leur goût de l'introspection, et s'enfoncent lucidement dans le néant. Ils s'épuisent en de vaines paroles. Les uns se résignent par lassitude et indifférence, les autres mettent fin à leurs jours.

Et pourtant ce monde désenchanté reste imprégné de grâce et cet écrivain impitoyable, pénétré de tendresse. Une flambée de poésie éclaire cette société finissante.

Tchekhov qui sans doute ne croit ni à Dieu ni au diable continue de croire à l'avenir de l'homme. La société peut être améliorée, les individus seront moins cruels, moins égoïstes. Le travail, la force libératrice de la science promettent le bonheur futur.

On se tait dans le théâtre de Tchekhov et l'on s'entend se taire. Chaque silence, rythmé par l'horloge, marque le temps qui s'écoule, d'une exceptionnelle densité. Dans l'oisiveté de la vie de province, chaque seconde compte. Chaque instant de présent est nourri de passé, de désespoir et de révolte, de nostalgie ou d'ennui...

Le temps tchékhovien ne mûrit pas les personnages. Il les défait, il les dépossède de leur être, il émousse leurs sentiments.

Le temps est une blessure. Impossible de vivre au présent. Dans le présent, nous ne pouvons étreindre que des ombres. Et le meilleur des remèdes pour abolir le temps, pour tuer le temps n'est-il pas la routine, cette répétition mécanique de nos gestes, qui favorise l'oubli ?

***“ Vous accomplissez un travail énorme avec vos petits récits, en éveillant le dégoût de cette vie endormie, agonisante... Vos contes sont des flacons élégamment taillés, remplis de tous les arômes de la vie. “***

**Gorki.**

**CONTACT :**

# **Collectif FAR**

*Loïc Mirouze*

1 Rue de la Sainte Famille / 31200 Toulouse

*Mail : [collectiffar@gmail.com](mailto:collectiffar@gmail.com)*

*Téléphone :06 89 55 35 12*