

ODÉON

direction
Stéphane Braunschweig

THÉÂTRE
DE L'EUROPE

Macbeth

de **William Shakespeare**

mise en scène et scénographie **Stéphane Braunschweig**

création

26 janvier –

10 mars 2018

Odéon 6^e

Location

01 44 85 40 40 / www.theatre-odeon.eu

Tarifs

de 6€ à 40€ (séries 1, 2, 3, 4)

Horaires

du mardi au samedi à 20h, dimanche à 15h

relâche le lundi

relâche exceptionnelle le dimanche 28 janvier

Odéon-Théâtre de l'Europe

Théâtre de l'Odéon

Place de l'Odéon 6^e

Métro (lignes 4 et 10) – RER B Luxembourg –

RER C Saint Michel

Service de presse

Lydie Debièvre, Nina Danet

+ 33 1 44 85 40 73

presse@theatre-odeon.fr

Dossiers de presse et photos également disponibles
sur www.theatre-odeon.eu

nom d'utilisateur : presse / mot de passe : podeon82

ODÉON

direction
Stéphane Braunschweig

THÉÂTRE
DE L'EUROPE

de **William Shakespeare**

mise en scène et scénographie **Stéphane Braunschweig**

création

avec

Christophe Brault	Duncan. Portier. Meurtrier. Médecin écossais.
David Clavel	Banquo. Meurtrier. Vieux Siward.
Virginie Colemyn	Sorcière. Vieille femme. Dame de compagnie.
Adama Diop	Macbeth.
Boutaina El Fekkak	Sorcière. Lady Macduff.
Roman Jean-Elie	Malcolm. Seigneur écossais.
Glenn Marausse	Capitaine en sang. Lennox. Meurtrier. Seyton.
Thierry Paret	Ross.
Chloé Réjon	Lady Macbeth.
Jordan Rezgui	Donalbain. Fléance. Fils Macduff. Jeune Siward.
Alison Valence	Sorcière. Messenger. Serviteur.
Jean-Philippe Vidal	Macduff. Meurtrier.

traduction **Daniel Loayza et Stéphane Braunschweig**

collaboration artistique **Anne-Françoise Benhamou**

collaboration à la scénographie **Alexandre de Dardel**

lumière **Marion Hewlett**

costumes **Thibault Van Craenenbroeck**

son **Xavier Jacquot**

maquillages/coiffures **Karine Guillem**

vidéo **Maïa Fastinger**

assistante à la mise en scène **Laurence Kélépikis**

assistante aux costumes **Ericka Selosse**

stagiaire à la mise en scène **Isis Fahmy**

production Odéon-Théâtre de l'Europe

avec le soutien du Cercle de l'Odéon

durée 2h45 (avec entracte)

Extrait

Macbeth : Est-ce un poignard que je vois devant moi,
le manche tourné vers ma main ? Viens, laisse-moi te saisir.
Je ne te tiens pas, et pourtant je te vois toujours.
N'es-tu pas sensible, vision fatale,
au toucher autant qu'à la vue ? Ou n'es-tu
qu'un poignard de l'esprit, une création trompeuse
surgissant de mon cerveau fiévreux ?
Je te vois encore, aussi palpable dans ta forme
que celui-ci, qu'à présent je dégaîne.
Tu me guides sur le chemin que j'allais prendre,
et j'allais me servir de ce genre d'instrument.
Mes yeux sont le jouet des autres sens –
ou alors ils les valent bien tous. Je te vois toujours,
et sur ta lame et sur ta garde des gouttes de sang
qui n'y étaient pas tout à l'heure. Cela ne se peut pas.
C'est la sanglante affaire qui prend forme
ainsi sous mes yeux. À présent, sur une moitié du monde
la nature a l'air morte, et des rêves mauvais
trompent le sommeil sous ses voiles ; la sorcellerie célèbre
les rites de la pâle Hécate, et le Meurtre décharné,
alarmé par le loup, sa sentinelle,
qui lui hurle le signal, à pas furtifs
comme Tarquin le violeur, se glisse vers son projet
tel un fantôme. Terre solide et sûre,
n'entends pas mes pas, ni où ils vont, de peur
que les pierres mêmes ne trahissent ma présence
et ne dissipent l'horreur qui à présent
convient si bien à ce moment. Il vit tandis que je menace :
l'action veut de l'ardeur et ces mots sont de glace.

Une cloche sonne.

Je pars, et c'en est fait – la cloche m'invite.
Ne l'entends pas, Duncan. Ce glas est un appel
qui t'engage à partir en enfer ou au ciel.

Macbeth, II, 1
(traduction Daniel Loayza et Stéphane Braunschweig,
à paraître aux éditions Les Solitaires Intempestifs, 2018)

ODÉON

direction
Stéphane Braunschweig

THÉÂTRE
DE L'EUROPE

Sauveur de l'Écosse, le général Macbeth revient de guerre couvert de sang et de gloire. Sur sa route, il croise trois créatures qui prophétisent qu'il sera roi. N'est-ce pas le destin qu'avec son épouse ils se sont toujours rêvé ? Faut-il laisser faire la fatalité, ou agir à sa place ? La tentation du régicide grandit dans sa conscience comme une semence d'enfer. La nuit sans sommeil envahit la scène, la Nature est retournée et l'ordre des valeurs dévasté. Pour Stéphane Braunschweig, la pièce interroge les fantasmes de l'être humain d'échapper à sa propre nature, sa fragilité et sa finitude, dans un monde du pouvoir où l'innocence semble depuis longtemps perdue.

Macbeth, sur la ligne de crête de la vie

Stéphane Braunschweig

Les esprits infectés veulent décharger leurs secrets dans leurs oreillers sourds.

Macbeth, V, 1

Macbeth se situe tout entier sur les bords de l'humanité. On y rencontre des sorcières dont le "savoir dépasse celui des mortels", des phénomènes et des actes "contre nature", et des personnages qui se demandent si "être homme", c'est chercher à se dépasser ou se tenir dans les limites de l'humanité.

Comment faut-il considérer les époux Macbeth ? Comme des monstres, des humains sortis de leur nature, ou plutôt, ce que semble suggérer Shakespeare, des humains qui se débattent comme tout un chacun avec leur part d'inhumanité et leurs fantasmes ? L'ambition qui les guide vers le meurtre, l'amour qui les lie dans leur projet, la peur qui les tétanise ou les pousse à s'enfoncer dans le crime, faut-il les mettre au compte de leur humanité ou de leur inhumanité ?

Pour Shakespeare, le mal fait partie de notre nature, tout comme le bien. La pureté absolue n'existe pas, pas plus que le mal radical. La chute du Paradis a toujours déjà eu lieu. Le bien et le mal sont relatifs, l'humain et l'inhumain ne font qu'un, et nous sommes des funambules sur une ligne de crête qui s'appelle la vie.

Alors, ce qui pourrait définir notre humanité, c'est notre capacité d'accéder à la responsabilité. Et c'est peut-être cette capacité que Shakespeare interroge avec ses sorcières qui semblent tisser le destin des humains en les soulageant de leur libre-arbitre. Les sorcières sont en effet bien commodes pour se débarrasser des désirs sombres que l'on porte en soi : Shakespeare a dû être horrifié par ces dizaines de milliers de bûchers où la société de son temps brûlait des femmes accusées de coucher avec le diable, et à qui l'on pouvait ainsi faire porter le chapeau de tous les maux de la terre. Des femmes qu'on tue parce qu'elles incarnent le mal. Et qui payent ainsi pour les faiblesses des hommes.

L'intérêt de croire aux sorcières, aux forces du mal et aux puissances invisibles, c'est qu'en disant leur céder, on se débarrasse de la culpabilité en la projetant hors de soi. Les sorcières de *Macbeth* ne sont pas bien méchantes, elles ne tuent personne ; elles reflètent les fantasmes et les traumatismes de ce monde qui les chasse, mais sur le mode d'un jeu enfantin et cruel. Et surtout, si elles tendent à Macbeth le miroir de son ambition, elles ne sont en rien responsables du désir de meurtre qui surgit aussitôt en lui : elles ne font que libérer en lui les fantasmes.

Les Macbeth ne nient pas leur crime, mais c'est comme s'ils restaient étrangement détachés de l'horreur morale de leurs actes. Est-ce parce que la guerre civile a d'ores et déjà brouillé les frontières du bien et du mal ? Macbeth est un homme qui a déjà tué. Souvent. Violamment. Dans le fameux monologue où il renonce à passer à l'acte, Macbeth dit ne pas craindre le

jugement dernier et il donne comme argument premier pour ne pas assassiner le roi Duncan la terreur d'être tué à son tour. Et finit par la peur de ce qu'on dira de lui. Après le meurtre du roi, l'obsession d'un autre meurtre à commettre, celui de Banquo, l'empêchera en quelque sorte de faire retour sur le précédent. Et ainsi de suite pour le *serial killer* en devenir. Quant à Lady Macbeth, on a l'impression que pour elle le destin désiré et annoncé justifie tous les moyens pour le réaliser ; comme si l'amour la plaçait "par-delà le bien et le mal".

C'est cette étrange absence de conscience morale que Shakespeare nous donne à voir, alors même que la culpabilité leur revient sans cesse à la figure. Quand on met un couvercle sur le chaudron de la conscience, c'est la folie qui se charge de la faire implorer : c'est elle qui donne naissance aux visions de plus en plus cauchemardesques de l'insomniaque Macbeth et aux crises de terreur somnambulique de sa Lady. Pour nous spectateurs, ces images de mains sanglantes qu'on ne peut laver, ou de morts qui sortent de leurs tombes pour revenir hanter les vivants, sont transparentes. Elles semblent sortir directement de l'inconscient des personnages, elles leur ont comme échappé, et on dirait qu'ils s'obstinent à ne pas les voir, ou ne pas en percevoir le sens. Elles sont pourtant le signe de ce qui reste en eux de leur humanité.

Mais sans doute s'ils osaient les regarder en face, affronter le regard de la Gorgone, une mélancolie mortelle les submergerait. Car ce qui les guette – et qui finira par advenir –, c'est l'effondrement de leurs images idéales : celle de Macbeth, le héros guerrier sauveur de l'Écosse devenu son bourreau ; celles de l'homme et de la femme tout-puissants qui veulent tout avoir et finissent par comprendre qu'ils n'ont rien ; celle de leur couple fusionnel, qui ne survivra pas au crime. Comme le dit en substance le philosophe américain Stanley Cavell, en tuant Duncan, Macbeth a tué leur amour.

De ce point de vue, *Macbeth* ne raconte pas purement et simplement l'ascension et la chute d'un sanguinaire couple de criminels tout entier voué au mal – l'interpréter ainsi, ce serait déjà se rassurer en projetant hors de nous ce que nous pourrions craindre d'y trouver en nous identifiant à eux. Si ce couple nous fascine tant depuis des siècles, c'est peut-être que le mal précisément naît de leur amour fusionnel – et cela est beaucoup plus effrayant à penser, surtout dans un monde où le politique semble vicié par le cynisme et les faux-semblants, et où l'on rêverait que l'amour puisse servir de valeur refuge.

L'amour peut engendrer des monstres, quand il se fait la caisse de résonance narcissique d'un fantasme de toute-puissance, qui ne peut que se fracasser sur l'expérience de la perte, de la frustration et de la finitude. Ce n'est sans doute pas un hasard si les Macbeth déploient leur projet criminel entre la perte d'un enfant qu'ils ont l'air de s'obstiner à taire (Lady Macbeth n'y fera allusion qu'une fois, mais au moment décisif pour Macbeth de faire tomber les dernières barrières qui le séparent de l'acte) et la hantise de rester sans descendance (la prophétie des sorcières fait d'avance de Macbeth un roi "fini"), obsession qui finira de le précipiter dans la folie meurtrière.

ODÉON

direction
Stéphane Braunschweig

THÉÂTRE
DE L'EUROPE

À la fin de la pièce, le fils légitime de Duncan, Malcolm, prend le pouvoir : on devine qu'il a bien lu son Machiavel, et qu'il saura exercer un pouvoir efficace à défaut d'être clément. Peut-être même, en changeant de régime politique et en s'alliant au trône d'Angleterre, assurera-t-il plus de paix à son pays que ne l'avait fait son père empêtré dans les guerres civiles. Mais pas sûr que le "lait de la tendresse humaine", dont le criminel Macbeth était paradoxalement trop plein, coule beaucoup dans les veines du nouveau roi...

"Fair is foul and foul is fair (Le laid est beau, le beau est laid)" : la vérité sort de la bouche des sorcières.

S. B., décembre 2017.

Macbeth, entre Othello et Lear

Macbeth, la plus courte des tragédies de Shakespeare, a été composé au cours d'une période particulièrement inspirée, intense et féconde, vers le milieu d'une grande décennie créative inaugurée par *Jules César* (1599) et *Hamlet* (1600).

En mars 1603, Jacques VI, déjà roi d'Ecosse, succède à Elisabeth Ière et prend le titre de Jacques Ier Stuart. Peu de temps après, la compagnie de Shakespeare devient la troupe royale et reçoit le privilège de se nommer désormais *The King's Men*. Plusieurs pièces sont jouées à la Cour, dont *Othello* (novembre 1604), *Mesure pour Mesure* (Noël 1604) et *Le Roi Lear* (décembre 1606). Les archives ne gardent pas trace d'une telle représentation de *Macbeth*, mais la pièce est généralement datée aux environs de 1606, pour des raisons tant de style que de contenu. Les érudits ont pu y relever quelques allusions à l'actualité de cette année-là. Surtout, en choisissant un sujet écossais qui lui permettait de remonter aux origines de la lignée royale, Shakespeare cherchait sans aucun doute à plaire à son nouveau souverain. Avant de monter sur le trône d'Angleterre, Jacques s'était d'ailleurs intéressé de près au surnaturel, au point de composer lui-même un traité au titre très explicite : *Dæmonologie*, publié en 1597, dans lequel il préconisait la chasse aux sorcières.

Au cours de la même période, Shakespeare a également écrit *Timon d'Athènes* (1604-1606), *Antoine et Cléopâtre* (1606-1607) et *Coriolan* (1608), avant de prendre congé du genre tragique (*Périclès*, qui date de 1608 environ, inaugure un dernier cycle dont les chefs-d'oeuvre sont *Le Conte d'hiver* et *La Tempête*).

Ceux qui échouent devant le succès

Il est difficile de renoncer à résoudre un problème tel que celui de *Macbeth*, aussi me risquerai-je à indiquer peut-être encore à nos investigations une nouvelle voie. Ludwig Jekels, dans une récente étude sur Shakespeare, croit avoir deviné toute une partie de la technique du poète, et ce qu'il en dit pourrait s'appliquer également à *Macbeth*. Il pense que Shakespeare partage souvent un seul caractère entre deux personnages, dont chacun paraît imparfaitement compréhensible tant qu'en le rapprochant de l'autre on n'a pas rétabli l'unité originelle. Peut-être en est-il ainsi de Macbeth et de Lady Macbeth, et alors serait-ce infécond d'envisager celle-ci en tant que personnage isolé et de rechercher les mobiles de sa transformation sans tenir compte de Macbeth, lequel la complète. Je ne suivrai pas cette piste bien loin, mais je voudrais encore apporter à l'appui de cette thèse une preuve frappante : les germes d'angoisse qui éclosent en Macbeth dans la nuit du crime n'arrivent pas à se développer en lui, mais en Lady Macbeth. C'est lui qui, avant l'action, a eu l'hallucination du poignard, mais c'est elle qui, plus tard, devient la proie de la maladie mentale ; il a, aussitôt après le meurtre, entendu crier dans la maison : "Ne dors plus ! Macbeth a tué le sommeil" ; donc, Macbeth ne doit plus dormir, mais on ne nous dit pas que le roi Macbeth ne puisse plus dormir, tandis que nous voyons la reine se lever dans son sommeil et errer en somnambule trahissant sa culpabilité ; il regardait, dans sa détresse, ses mains ensanglantées en gémissant que tout l'Océan du grand Neptune ne suffirait pas à laver ce sang de sa main, elle le rassurait alors en disant qu'un peu d'eau allait les laver de cette action, cependant c'est elle qui se lave les mains un quart d'heure durant sans parvenir à en enlever les taches de sang : "Tous les parfums d'Arabie ne rendraient pas suave cette petite main" (V, I). Ainsi s'accomplit en elle ce que lui, dans l'angoisse de sa conscience, avait redouté ; elle incarne le remords après le crime, lui, le défi ; ils épuisent à eux deux toutes les possibilités de réaction au crime comme le feraient deux parties détachées d'une unique individualité psychique [...].

Sigmund Freud : "Quelques types de caractères",
in *Essais de psychanalyse appliquée*,
traduction M. Bonaparte et E. Marty,
collection "Idées", Gallimard, 1971, p. 122-123

“Ce qui est fait ne peut pas être défait” (*Macbeth*, V, I)

Savoir ce que j'ai fait – plutôt ne pas savoir qui je suis.
Macbeth, II, 2

La rédemption possible de la situation d'irréversibilité — dans laquelle on ne peut défaire ce que l'on a fait, alors que l'on ne savait pas, que l'on ne pouvait pas savoir ce que l'on faisait — c'est la faculté de pardonner. Contre l'imprévisibilité, contre la chaotique incertitude de l'avenir, le remède se trouve dans la faculté de faire et de tenir des promesses. Ces deux facultés vont de pair : celle du pardon sert à supprimer les actes du passé [...] ; l'autre, qui consiste à se lier par des promesses, sert à disposer, dans cet océan d'incertitude qu'est l'avenir par définition, des îlots de sécurité [...].

[...] Si nous n'étions pardonnés, délivrés des conséquences de ce que nous avons fait, notre capacité d'agir serait comme enfermée dans un acte unique dont nous ne pourrions jamais nous relever ; nous resterions à jamais victimes de ses conséquences, pareils à l'apprenti sorcier qui, faute de formule magique, ne pouvait briser le charme. Si nous n'étions liés par des promesses, nous serions incapables de conserver nos identités ; nous serions condamnés à errer sans force et sans but, chacun dans les ténèbres de son cœur solitaire, pris dans les équivoques et les contradictions de ce cœur [...].

Hannah Arendt : *Condition de l'homme moderne*
[1958], traduction Georges Fradier,
éditions Calmann-Lévy, 1961, Pocket, 1988

Combien d'enfants a eus Lady Macbeth ?

Le ricanement qu'exprime la question compulsivement ressassée par la critique : "Combien d'enfants a eus Lady Macbeth ?" trahit une angoisse quant à la sexualité d'un mariage sans enfant, comme si les critiques avaient peur de ce mariage – mais je parle pour moi. Sinon, pourquoi chercher à nier ou à négliger la seule fois où Lady Macbeth rompt le silence quant à l'absence d'enfant, lorsqu'elle affirme avoir allaité un enfant (mâle) ? [...] Si nous ne nions pas son affirmation, alors la question de savoir combien d'enfants elle a eus n'a à mon avis aucun intérêt ; la question intéressante est de savoir ce qui est arrivé, en réalité ou dans le fantasme, à l'enfant dont elle se souvient. [...]

Le destin de cet enfant est *leur* question, un fait ou un problème pour eux dont l'énormité entraîne l'énormité de la culpabilité et de la mélancolie intimes de Macbeth au début de la pièce, et de Lady Macbeth à la fin. L'absence massive de parole autour de cet enfant est soulignée *a contrario* par un procédé de récurrence des mots renvoyant à la naissance, plus précisément par leur dispersion ou leur dissémination dans la pièce – *deliver, issue, breed, labour, hatch'd, birthdom, bring forth*. [...] Faire la liste des termes renvoyant à l'enfantement ne nous dit peut-être rien des toutes premières références de la pièce à l'idée de "grandir" ou à "l'action qui s'enfle du thème impérial". Mais si l'on se laisse prendre au pouvoir de cet enfant disparu – ce qui peut arriver sans qu'on s'y attende – on peut même se poser des questions sur la réplique de Lady Macbeth à Macbeth à sa première entrée : "Je sens désormais le futur dans le présent" – ce qui tour à tour correspond, ou non, à la façon dont Macbeth perçoit l'Histoire. (Une impression de grossesse sans garantie de reproduction suggère la monstruosité tout autant que la stérilité).

Stanley Cavell : "Macbeth appalled [Macbeth épouvanté]", in *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare* (édition revue), Cambridge University Press, 2003, p. 239

Repères biographiques

Christophe Brault

Après le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, il a travaillé au théâtre avec de nombreux metteurs en scène, parmi lesquels : Jean-Pierre Vincent, Robert Cantarella, Bernard Sobel, Stanislas Nordey, Gilles Bouillon, Myriam Marzouki, Frédéric Maragnani, Frédéric Fisbach, Véronique Bellegarde, Benoît Lambert, Jean-Yves Ruf. L'auteure Noëlle Renaude a écrit pour lui un texte fleuve : *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux*. Il a joué dans plusieurs spectacles de Stéphane Braunschweig : *Tartuffe* de Molière, *Rosmersholm* de Henrik Ibsen, *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello, *Le Canard sauvage* de Henrik Ibsen. Au cinéma, on a pu le voir dans des films de Pierre Granier-Deferre, Michel Deville, Costa-Gavras, Jean-Marc Moutout, Stéphane Demoustier, Benoît Jacquot.

David Clavel

David Clavel est un acteur, metteur en scène et pédagogue formé à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT). En 1998, il intègre la compagnie d'Éric Ruf, puis joue dans *Marion de Lorme* de Victor Hugo mis en scène par Éric Vigner, *La Bête* de David Hirson mis en scène par Xavier Florent et dans *Le Cid* de Corneille mis en scène par Bérangère Jeannelle. Il est l'un des membres fondateurs du Collectif Les Possédés. Il tient le rôle titre dans *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, il joue Antoine dans *Le Pays lointain* (2006) et Pierre dans *Derniers remords avant l'oubli*, deux pièces de Jean-Luc Lagarce qui sont créées à La Ferme du Buisson et jouées au Théâtre de la Bastille. En 2009, il interprète le Roi Arthur dans *Merlin ou la Terre dévastée* de Tankred Dorst, puis, en 2014, Triletski dans *Platonov* avec Les Possédés. En tant que metteur en scène, aux côtés de Rodolphe Dana : *Loin d'eux*, une adaptation du roman de Laurent Mauvignier au Théâtre Garonne, puis, en 2012, *Tout mon amour*, du même auteur. En 2010, avec Nadir Legrand : *Planète* d'Evgueni Grichkovets. En 2011, au Théâtre de Vidy Lausanne : *Bullet Park*, adaptation d'un roman de John Cheever.

Virginie Colemyn

Elle entre au Théâtre du Soleil dans la troupe d'Ariane Mnouchkine en 2002. Elle y a joué dans : *Dernier caravansérail* et *Éphémères*. Depuis 2008, elle est associée au travail de la Compagnie de Nathalie Garraud et d'Olivier Saccomano. Puis elle rejoint Le Théâtre Permanent de Gwenaël Morin aux Laboratoires d'Aubervilliers et à Lyon. Les auteurs Rémi de Vos et Anna Nozière ont respectivement écrit pour elle *Cassé*, mis en scène par Christophe Rauck, et *Les fidèles* et *La petite*, mis en scène par Anna Nozière. Elle collabore avec le collectif Zoukak à Beyrouth et avec Sandra Iché dans *Wagons libres*, et *S'orienter en politique* présenté au Centre Dramatique National de Montreuil en 2017. En 2015, elle a joué aux côtés de Catherine Germain dans *L'épopée du grand nord* de François Cervantes. En 2017, elle joue dans *Soudain l'été dernier* de Tennessee Williams, mis en scène par Stéphane Braunschweig.

Repères biographiques (suite)

Adama Diop

Adama Diop est né à Dakar, au Sénégal, en 1981. Il arrive en France en 2002 pour se former au Conservatoire National d'Art Dramatique de Montpellier. En 2005, il entre au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Dès sa sortie, il a travaillé avec, entre autres, Bernard Sobel : *Sainte Jeanne des abattoirs* de Bertold Brecht, Yves Beaunesne : *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset, Patrick Pineau, Jean-Pierre Baro, Cyril Teste : *Sun*, Christophe Pertou : *Les grandes personnes* de Marie Ndiaye, Marion Guerrero, Arnaud Meunier, Gilles Bouillon, Jean Boillot, Cendre Chassanne et récemment avec Julien Gosselin : *2666* d'après Roberto Bolaño. En 2004, il a reçu le prix du meilleur comédien au Festival de Théâtre Universitaire d'Agadir (Maroc) pour *Le Balcon* de Jean Genet mis en scène par Yves Ferry.

Au cinéma, il a tourné sous la direction de Jean-Philippe Gaud, Ousmane Darry, Yukamei ou Laurent Bonnotte.

Boutaïna El Fekak

Après un baccalauréat scientifique au lycée français de Rabat, Boutaïna El Fekak fait un bachelor de philosophie à l'université McGill à Montréal. Puis elle commence sa formation de comédienne à l'École Claude Mathieu à Paris et la poursuit à l'école du Théâtre National de Strasbourg sous la direction de Stéphane Braunschweig. Depuis, elle a travaillé avec, entre autres, Alain Ollivier, Hervé Pierre, Bruno Bayen, Julien Fišera, Philippe Delaigue, Sébastien Bournac, Marie Ballet, Jean Bellorini, les TG Stan, Caroline Guiela Nguyen, Frédéric Maragnani, Jacques Allaire, Jérémie Scheidler, Pierre-Yves Chapalain. Et en parallèle, elle initie des projets avec l'Institut français en lien avec le Maroc. En 2017, elle joue dans *Soudain l'été dernier* de Tennessee Williams, mis en scène par Stéphane Braunschweig.

Roman Jean-Elie

Il entre au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique en 2014. Durant sa formation, il a joué *Partage de midi* de Paul Claudel, mis en scène par Pauline Hubert et Gabriel Acremant, et *Cabaret Prévert* mis en scène par Jean Joude. Avant son entrée au Conservatoire, il a joué en 2012 aux côtés de Claude Brasseur et Patrick Chesnais dans *Le Tartuffe* mis en scène par Marion Bierry, dont il était également l'assistant. Il joue en 2016 dans une adaptation de *Trust* de Falk Richter : *Chère maman je n'ai toujours pas trouvé de copine*, mise en scène par Julia de Reyke et Alice Gozlan. Formé également comme technicien supérieur en audiovisuel à l'École Internationale de Création Audiovisuelle et de Réalisation (EICAR), il a réalisé trois courts métrages et a aussi été régisseur lumière. En juillet 2016, il a mis en scène *Hamlet* et a remporté le deuxième prix du Festival International de Spoleto.

Repères biographiques (suite)

Glenn Marausse

En 2009, il entre au Conservatoire régional de théâtre de Nantes sous la direction de Philippe Vallepin. Il y rencontre Monique Hervouët qui lui propose le rôle de Damis dans *Le Tartuffe* de Molière qu'elle crée en 2011 avec la compagnie Banquet d'Avril. En 2013, il est admis à l'école régionale d'acteurs de Cannes (ERAC). En 2016, pour son spectacle de sortie d'études, il joue au théâtre de la Colline dans *Suzy Storck* de Magali Mougel, mis en scène par Jean-Pierre Baro. C'est à l'ERAC également qu'il rencontre Stéphane Braunschweig, qui l'engage dès sa sortie dans *Soudain l'été dernier* de Tennessee Williams.

Thierry Paret

Ancien élève de l'École Nationale d'Art Dramatique de Strasbourg, sous la direction de Jacques Lassalle, Thierry Paret a beaucoup travaillé avec Stanislas Nordey et Stéphane Braunschweig. Dernièrement, avec Stanislas Nordey : *Mondes souterrains* (2012), *Je n'ai jamais vu un jour si terrible et si beau* (2013) et *Affabulazione* de Pier Paolo Pasolini. Et avec Stéphane Braunschweig : *Lulu* de Frank Wedekind (2011), *Le Canard sauvage* de Henrik Ibsen (2014), *Les Géants de la montagne* de Luigi Pirandello (2015). En 2016, il a joué dans *Iphigénie en Tauride* de Goethe, mis en scène par Jean-Pierre Vincent.

Chloé Réjon

D'abord formée à l'École Pierre Debauche, Chloé Réjon a dix-neuf ans lorsqu'elle est engagée dans la troupe de la Comédie de Reims, dirigée par Christian Schiaretti. Pendant trois ans, elle y joue Calderón, Pirandello, Brecht, Vitrac, Witkiewicz, Vinaver, Badiou. De 1995 à 1998, elle est élève au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, où elle suit l'enseignement de Dominique Valadié, Daniel Mesguich et Catherine Marnas. Au théâtre, elle a joué, avec, entre autres : Catherine Marnas, Jean-Louis Benoit, Christian Rist, Sandrine Anglade, Philippe Calvario (*La Mouette* de Tchekhov ; *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès), Bernard Sobel (*Troilus et Cressida* de Shakespeare ; *Don, mécènes et adorateurs* de Alexandre Ostrovski ; *La Mort de Zand* de Iouri Olecha), Juliette Deschamps (*Rouge Carmen* d'après Mérimée), Philippe Mentha (*Klatch vers le ciel* de Nancy Huston) et Benoît Lambert. Parmi ses rôles marquants, elle a interprété Nora dans *Une maison de poupée* de Henrik Ibsen et a joué dans *Lulu* de Frank Wedekind, deux spectacles mis en scène par Stéphane Braunschweig. Sous sa direction, elle a également joué dans *Le Canard sauvage* de Henrik Ibsen et *Rien de moi* d'Arne Lygre. Récemment, elle a joué dans *Le Dernier jour du jeûne* et *L'Envol des cigognes*, écrits et mis en scène par Simon Abkarian.

Au cinéma, elle a joué dans *Les Yeux bandés*, premier long métrage de Thomas Lilti (2008).

Repères biographiques (fin)

Jordan Rezgui

Jordan Rezgui a commencé le théâtre aux Enfants de la Comédie à Sèvres en 2009. En parallèle, il étudie le chant aux côtés de Sophie Perrimont. En 2015, il a intégré le programme 1^{er} Acte au théâtre de la Colline puis au Centre Régional Dramatique de Clamart. En 2017, Il entre au Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris. Il a également reçu une formation de danse à Montreuil pendant huit ans, avec Fouad Hammani, Demba Sissoko et Foued Kadid. Depuis 2014, il travaille avec le chorégraphe Messaoud Azerou et la compagnie Art'Monie, avec qui il crée en 2017 *Sans le Savoir*.

Alison Valence

Après le Cours Florent et le Conservatoire du 14^e arrondissement de Paris, Alison Valence a intégré, en 2015, le programme 1^{er} Acte au théâtre de la Colline. Elle a travaillé, entre autres, avec David Clavel et Anne Coutureau.

Jean-Philippe Vidal

Il entre en 1986 à l'école du Théâtre National de Chaillot, dirigée par Antoine Vitez. Depuis, Il a joué, avec, entre autres : Michel Didym, Eloi Recoing, Wolfgang Händsch, Christian Colin, Ludovic Lagarde, Christian Schiaretti, Arthur Nauzyciel, Éric Vigner. De 1992 à 1995, il est acteur permanent à la Comédie de Reims, dirigé par Christian Schiaretti. En 1998, il est acteur permanent à la Comédie de Clermont-Ferrand, dirigée par Jean-Pierre Jourdain. Il se met pour la première fois en scène dans *Le Nécrophile*, de Gabrielle Wittkop produit par la Comédie de Reims. En 2000, il met en scène avec Didier Galas *Monnaie de Singes* au Festival d'Avignon, qui obtient le prix du meilleur spectacle étranger au Festival de Lisbonne. Il crée la compagnie Sentinelle 0205 et commence en 2007 une résidence au Salmanazar d'Épernay. Il y met en scène Harold Pinter, Jon Fosse, Anton Tchekhov, Arne Lygre et Georges Feydeau. Depuis 2014, il a été dirigé par Stéphane Braunschweig dans *Rien de moi* d'Arne Lygre, *Le Canard sauvage* de Henrik Ibsen (tournée), *Les Géants de la montagne* de Pirandello, et par Mélanie Leray dans *Tribes/Tribus* de Nina Raine.