

JULES CÉSAR

William Shakespeare

Mise en scène
Rodolphe Dana



COMÉDIE-FRANÇAISE

V^x-COLOMBIER

RICHELIEU
STUDIO

JULES CÉSAR

de William Shakespeare

Adaptation, mise en scène et scénographie

Rodolphe Dana

20 septembre > 3 novembre 2019

durée estimée 2h

Traduction
François-Victor Hugo

Lumières
Valérie Sigward

Son
Jefferson Lembeye

Collaboration artistique
Marie-Hélène Roig

Collaboration à la scénographie
Karine Litchman

Avec
Martine Chevallier Jules César

Françoise Gillard Métellus, *séna-
teur conspirateur* ; Calpurnia,
femme de César

Clotilde de Bayser Cassius, *sénateur
conspirateur*

Jérôme Pouly Décimus, *sénateur
conspirateur* ; le Devin ; un citoyen

Christian Gonon Cinna, *sénateur
conspirateur* ; Cinna, *le poète* ;
un citoyen

Georgia Scalliet Marc Antoine

Nâzim Boudjenah Brutus, *sénateur
conspirateur*

Noam Morgensztern Casca, *séna-
teur conspirateur* ; Octave

Claire de La Rüe du Can Trébonius,
sénateur conspirateur ; Portia,
femme de Brutus ; un citoyen

et
Jean Joudé Ligarius, *sénateur
conspirateur* ; Lépide ; un serviteur ;
un messenger

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre
National

Le décor a été construit par l'Atelier 20:12

Réalisation du programme *L'avant-scène théâtre*

La Fédération nationale des Caisses d'Épargne
est mécène du Théâtre du Vieux-Colombier

La Comédie-Française remercie M.A.C COSMETICS |
Champagne Barons de Rothschild | Baron Philippe
de Rothschild SA



LA TROUPE

 les comédiens de la Troupe présents dans le spectacle sont indiqués par la cocarde

SOCIÉTAIRES



Claude Mathieu



Martine Chevallier



Véronique Vella



Thierry Hancisse



Anne Kessler



Cécile Brune



Sylvia Bergé



Éric Génovèse



Bruno Raffaelli



Alain Lenglet



Florence Viala



Coraly Zahonero



Denis Podalydès



Alexandre Pavloff



Françoise Gillard



Clotilde de Bayser



Jérôme Pouly



Laurent Stocker



Guillaume Gallienne



Laurent Natrella



Michel Vuillermoz



Elsa Lepoivre



Christian Gonon



Julie Sicard



Loïc Corbery



Serge Bagdassarian



Hervé Pierre



Bakary Sangaré



Pierre Louis-Calixte



Christian Hecq



Nicolas Lormeau



Gilles David



Stéphane Varupenne



Suliane Brahim



Adeline d'Hermey



Georgia Scalliet



Jérémy Lopez



Clément Hervieu-Léger



Benjamin Lavernhe



Yoann Gasiorowski



Jean Chevalier



Élise Lhomeau



Birane Ba



Sébastien Pouderoux

PENSIONNAIRES



Nâzım Boucjjenah



Danièle Lebrun



Éliisa Alloula

ARTISTE AUXILIAIRE



Clément Bresson



Jennifer Decker



Laurent Lafitte



Noam Morgensztern



Claire de La Rüe du Can

COMÉDIENS DE L'ACADÉMIE



Salomé Benchimol



Aksel Carrez



Flora Chéreau



Didier Sandre



Anna Cervinka



Christophe Montenez



Rebecca Marder



Mickaël Pelissier



Camille Seitz



Nicolas Verdier



Pauline Clément



Dominique Blanc



Julien Frison



Gaël Kamilindi

SOCIÉTAIRES HONORAIRES

Micheline Boudet
Ludmila Mikaël
Geneviève Casile
Jacques Sereys
François Beaulieu
Roland Bertin
Claire Vernet

Nicolas Silberg
Simon Eine
Alain Pralon
Catherine Salviat
Catherine Ferran
Catherine Samie
Catherine Hiegel
Pierre Vial
Andrzej Seweryn
Éric Ruf

Muriel Mayette-Holtz
Gérard Giroudon
Martine Chevallier
Michel Favory

ADMINISTRATEUR GÉNÉRAL

Éric Ruf

SUR LA PIÈCE

* Alors que Jules César rentre à Rome auréolé de sa victoire sur Pompée, la rumeur se répand parmi les sénateurs qu'il s'apprête à faire de la république romaine une monarchie. Bien qu'un devin prévienne le général triomphant de se méfier des ides de Mars – fête qui célèbre la nouvelle année –, et malgré les conseils de sa femme, il décide de se rendre au Sénat, escorté du fidèle Marc Antoine. Il y est assassiné par les conspirateurs, dont Brutus malgré l'affection réciproque qui le liait à César. Au Forum, Brutus défend son acte avant un discours éloquent de Marc Antoine qui exhorte la foule à venger César.

Sur les plaines de Philippes, l'armée dirigée par Brutus et Cassius s'oppose à celle menée par Marc Antoine et Octave, fils adoptif de César. S'ensuivent entre autres les morts de Cassius, qui croit son camp vaincu, puis de Casca. Ses troupes en échec, tourmenté par sa conscience et hanté par le spectre de César, Brutus met à son tour fin à ses jours. La tragédie se clôt sur un hommage de Marc Antoine à Brutus : « De tous les Romains, il fut le plus noble. Tous les conspirateurs n'agirent que par jalousie du grand César, lui non. Lui seul pensait loyalement à l'intérêt général et au bien public. » Ce reproche voilé à son allié Octave amorce le désaccord que Shakespeare développera dans *Antoine et Cléopâtre*.

William Shakespeare

Né à Stratford-sur-Avon en 1564, William Shakespeare écrit plus de trente-cinq œuvres dramatiques que l'on répertorie généralement en trois catégories : les comédies dont font partie *Comme il vous plaira* ou *Beaucoup de bruit pour rien*, les tragédies comme *Othello*, *Titus Andronicus*, *Antoine et Cléopâtre* ou *Jules César*, les pièces historiques *Richard II* ou *Henri VI*. Probablement écrit en 1599 peu de temps avant *Hamlet*, et publié pour la première fois en 1623, *Jules César* a été présenté à l'occasion de l'ouverture du Théâtre du Globe à Londres.

SHAKESPEARE AU TEMPS PRÉSENT

Chantal Hurault. *Vous mettez en scène Jules César avec cinq acteurs et cinq actrices – à qui vous confiez des rôles d'hommes politiques historiques tels que Jules César, Cassius ou Marc Antoine. Qu'est-ce qui a présidé à cette distribution ?*

Rodolphe Dana. L'idée de mixité est venue naturellement tant il semblait inimaginable de faire entendre cette tragédie historique en faisant l'impasse sur notre actualité politique où les femmes occupent de plus en plus des postes éminents. Que des femmes incarnent ces figures politiques, et non des moindres, n'est pas pour moi une question de genre, nous sommes au théâtre face à des personnages. Ce renversement des sexes et ce détachement de toute vraisemblance historique est aussi un clin d'œil à Shakespeare et à son théâtre où les hommes jouaient tous les rôles, ainsi qu'au répertoire qui nous offre très peu de grandes partitions féminines.

Tout le travail que j'ai mené au sein du collectif Les Possédés, et que je poursuis, consiste à renforcer la dimension contemporaine de la pièce en étant le plus possible au présent de la représentation. Lorsque nous travaillons sur des textes classiques, nous tendons à une forme de modernité à même d'embrasser des horizons lointains : à la fois le passé – en préservant la langue sublime de Shakespeare qui traduit de manière poétique des enjeux politiques – et le présent du spectateur. En ce sens, je ne cherche pas à situer l'action dans une époque précise, si ce n'est celle du « maintenant ». Je fais confiance à l'imaginaire du spectateur et le laisse voyager librement dans les siècles, voir dans Jules César un Trump, un Poutine ou Jules César...

C. H. *Avec cette pièce, vous vous intéressez à l'articulation entre bien commun et ambition individuelle, rhétorique et politique.*

R. D. La place de l'individu face au groupe est une question qui me passionne. Qu'est-ce qui fait que l'on bascule, que le pouvoir enivre, comment des convictions sur le bien collectif se désagrègent-elles au profit de l'individuel ? Je cherchais un texte qui traite de politique et ne trouvais pas dans les romans et dans les pièces contemporaines une matière qui puisse faire à ce point ressentir, dans le contexte d'une démocratie en danger, ces débordements où la sincérité se mêle aux velléités et aux ambitions personnelles. Le point de départ, avant que la pièce ne commence, est le retour de Gaule de César, auréolé de victoires et à la tête d'une puissante armée, que le Sénat voit d'un très mauvais œil. Les Romains n'ont pas oublié leur dernier roi, Tarquin, et imaginent que César prévoit de se proclamer empereur. L'inquiétude porte sur une concentration de pouvoir dans les mains d'un seul homme. César aura reçu plus de vingt coups de poignard, tous n'ont pas été pas assésés pour les mêmes raisons. Jalousie, ressentiments carriéristes, frustrations... Il nous revient de chercher en quoi la

langue sert les intérêts des uns et des autres, comment chacun en use pour manipuler ou convaincre. Car on voit chaque protagoniste de l'histoire mettre en scène sa propre langue afin de persuader l'autre de participer ou non à cet assassinat, d'agir ou de ne pas agir. C'est ce qui est intéressant à jouer pour les acteurs, la langue ne suffit pas en tant que telle mais nécessite une mise en scène pour être opérante. La grande leçon des célèbres discours de Brutus et de Marc Antoine est que le premier est honnête mais pas spectaculaire quand le second est peut-être moins honnête mais bien plus spectaculaire. Et, chose incroyable dans la façon dont Marc Antoine utilise l'exhibition du corps mort de César, c'est qu'au maniement du langage à des fins politiques, Shakespeare ajoute la puissance de l'image.

C. H. *Le choix d'un dispositif bifrontal offre une proximité des acteurs avec le public, caractéristique de votre théâtre.*

R. D. L'essentiel réside pour moi dans le triangulaire texte-acteur-spectateur. Quand nous avons monté dans un dispositif trifrontal

Oncle Vania aux débuts des Possédés, la question portait sur la sensation de vérité produite par la proximité de l'acteur et du public. Qu'est-ce que cela induit dans le jeu, est-ce que cela entache ou pas la théâtralité, conduit ou pas à un mode plus cinématographique ? Cette zone m'intéresse particulièrement, et je pense que c'est la langue qui détermine le type de jeu vers lequel on s'oriente. D'expérience, que ce soit avec Tchekhov ou Shakespeare, je sens que dans un tel espace la théâtralité prend le dessus pour faire entendre au mieux la langue.

La sobriété de la scénographie sert l'incroyable modernité dramaturgique des trois premiers actes, très denses. L'action s'y déroule en temps réel, on suit minute par minute comment s'opère le coup d'État. Au cœur de ces enjeux, les acteurs auront recours à quelques accessoires et, tout au long de la pièce, des blocs marbrés de tailles différentes, telles des ruines de palais ou du Sénat romains, leur permettront de suggérer des lieux, de modifier l'espace. Nous dénonçons l'artifice et marquons au contraire le théâtre

en train de se construire à travers des éléments simples qui servent à produire toujours plus de jeu. Il m'a semblé essentiel que le spectateur se sente partie prenante, qu'il fasse partie du Sénat, prenne la place des tribuns. Pendant les discours de Brutus et de Marc Antoine, moment central de la tragédie, j'ai choisi de ne pas intégrer les cris des citoyens qui manifestent leur accord ou désaccord pour laisser le spectateur en être acteur. Il se retrouve comme lors du dernier débat, décisif, avant une élection présidentielle – à ceci près qu'ici le maniement de la langue est dépendant du fait que l'orateur risque sa vie. Puis tombe le verdict du plus grand nombre – qui s'est retourné, à la faveur d'un discours, contre Brutus et Cassius. On assiste alors à la déchéance intime et politique du couple conspirateur au profit de Marc Antoine et d'Octave – qui deviendra, ironie du sort, le premier empereur romain.

C. H. *Ce qui vous intéresse aussi dans cette pièce, c'est qu'il s'agit d'une « tragédie des consciences » dans laquelle le doute a une place essentielle.*

R. D. Ce qui est exemplaire, c'est que Cassius et Brutus fomentent cet assassinat pour éviter que la démocratie bascule dans le totalitarisme en se fixant sur une simple supposition. C'est de ce « peut-être » que naît le complot et que s'ouvre cette tragédie des consciences où chacun des sénateurs concernés est livré à ses incertitudes. D'où l'importance de se concentrer sur une intimité des personnages et des personnes qui les interprètent. Le « peut-être » qui rongé la conscience de Brutus est paroxystique tant l'affect se greffe à ses convictions. Il amène l'acteur à sortir du théâtral pour être dans quelque chose de très simple. Il adresse ses doutes au public, les partage avec nous. La pièce n'est faite que de ces allers-retours, le projet politique passe constamment par le filtre de l'intime. Je pars du principe que c'est la première fois, et la dernière, que les acteurs-personnages vont fomenté un coup d'État. Ils n'ont pas forcément le costume qu'il faut. On est loin de l'image que l'on a des politiques sûrs d'eux, même quand ils ne le sont pas. Toute la beauté de cette pièce tient

à ce que les enjeux, éminemment concrets, terrestres, sont soutendus par le fantastique. Il y a des prophéties, des nuages, des éclairs, des hommes avec la main qui brûle... Cette dimension fantastique renforce la qualité intemporelle de l'écriture et amène un « plus » théâtral. Juste avant l'assassinat de César, c'est un rêve prémonitoire qui pousse son épouse à s'opposer à ses obligations de se rendre au Sénat. Ces échanges sont des endroits d'intimité entre acteurs et actrices, non dénués d'humour parfois, qui renforcent une impression générale de fébrilité, de terrain accidenté. Un détail ou un mot entraîne une phrase, qui entraîne une scène, qui entraîne un acte entier, sans que rien ne semble avoir été vraiment décidé. J'aime cette forme de fébrilité et de fragilité qui apporte une grande part d'humanité.

Propos recueillis par Chantal Hurault

Responsable de la communication
et des publications du Théâtre
du Vieux-Colombier, juin 2019

Rodolphe Dana

Après des études au cours Florent, Rodolphe Dana est l'un des premiers compagnons de route d'Éric Ruf au sein de la Compagnie d'Edvin(e) ; il joue en 1997 dans sa mise en scène de *Du désavantage du vent* au Théâtre de Lorient – Centre dramatique national, puis sous les directions d'Éric Vigner, Bérangère Jannelle ou Cyril Anrep. Après avoir coécrit et joué dans *Egophorie*, il fonde en 2002 avec Katja Hunsinger le Collectif Les Possédés en défendant chaque création comme une aventure intérieure collective vers les enjeux cachés d'un texte, un théâtre qui privilégie l'humain. La première mise en scène de Rodolphe Dana au sein des Possédés est celle de *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov. Suivent deux pièces de Jean-Luc Lagarce, *Le Pays lointain* et *Derniers remords avant l'oubli*. Il dirige en 2008 la création collective *Hop-là ! Fascinus !* qui réunit le Cheptel Aleïkoum, la Compagnie Octavio et le Collectif Les Possédés. En 2009, il interprète et met en scène avec David Clavel *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier, auteur dont il monte *Tout mon amour* en 2012. Après *Merlin ou la Terre dévastée* de Tankred Dorst et *Bullet Park* d'après John Cheever, il signe la mise en scène de *Platonov* de Tchekhov en 2014 puis celle du *Coup droit lifté* d'après *Du côté de chez Swann* de Proust en 2016. Cette même année, il est nommé à la direction du Théâtre de Lorient – Centre dramatique national, théâtre auquel il associe un collectif artistique composé de comédiens, d'auteurs et de metteurs en scène issus de sa compagnie Les Possédés. Il y crée *Price* d'après le roman de Steve Tesich en 2017 et *Le Misanthrope* de Molière en 2018.



Claire de La Rue du Can, Nâzim Boudjenah



Jérôme Pouly, Martine Chevallier



Françoise Gillard, Christian Gonon, Noam Morgensztern,
Claire de La Rüe du Can, Jérôme Pouly, Martine Chevallier (au sol)

Nâzim Boudjenah, Jean Joudé, Clotilde de Bayser









LA MÉLANCOLIE DE BRUTUS, OU L'INDÉPENDANCE DE L'ÂME

* Nietzsche a écrit sur la « vertu » de Brutus, et pour lui le lien entre la mort de César et le caractère de Brutus est au cœur de la pièce. Avant que se prépare la mort de César, la pièce n'a pas commencé. Après la mort de Brutus, elle finit.

La veille de l'assassinat de César à l'acte II, Brutus est dans son verger en pleine nuit. Seul, rongé par les doutes et les remords, il hésite et ne cesse de tergiverser. Doit-il tuer César parce qu'il désire être roi ? Doit-il sacrifier César, son père adoptif et un être qu'il admire, parce qu'il représente un danger pour la liberté ? À travers la figure de Brutus, il est question de la capacité à remettre en cause les autorités. Au nom de la vérité. C'est un appel à l'indépendance de l'âme.

Brutus n'est jamais en paix avec lui-même. Il avoue n'avoir rien à reprocher à César. En quoi une couronne changerait sa nature ? Doit-il choisir le camp du devoir et de la vertu quand le cœur est de l'autre côté ? Brutus cède à la raison et en perd le sommeil. Après avoir assassiné César, il parle devant le peuple sans mensonge ni effet oratoire parce qu'il « engage sa foi et son honneur. »

Son intégrité est à l'image de son discours, d'une grande sobriété et il se présente au peuple comme un homme honnête ayant agi pour le bien de la République. « César m'aimait et je le pleure. Il connut le succès et je m'en réjouis. Il fut vaillant et je l'en admire. Mais il fut ambitieux et je l'ai tué. »

Ainsi il sacrifie à la cause son mentor et son père adoptif.

À l'acte IV, dans la solitude de sa tente, Brutus est face à lui-même encore, en proie au doute, il veille et pleure aux prises avec le fantôme de César qui lui rend visite à deux reprises. Ou bien sa victoire libérera le peuple romain ou bien la mort le délivrera de la servitude. Brutus se tue sur le champ de bataille.

Lui qui ne cherchait pas la grandeur l'a trouvée malgré lui en tuant César et sa mélancolie s'enracine peut-être dans cette faille. Mais il ne peut pas s'en laver les mains. « Le cadavre de César a bu toute l'eau du monde. » (Plutarque)

Marie-Hélène Roig

Collaboratrice artistique, juin 2019

* La plus belle chose que je puisse dire à la gloire de Shakespeare, de l'homme, est celle-ci : il a cru en Brutus sans jeter un grain de méfiance sur cette espèce de vertu ! C'est à lui qu'il a consacré sa meilleure tragédie – on la désigne toujours encore sous un titre inexact – à lui et au plus terrible résumé de la haute morale. L'indépendance de l'âme ! C'est de cela qu'il s'agit ici ! Aucun sacrifice ne peut être trop grand, il faut pouvoir sacrifier à cette indépendance son ami le plus cher, fût-il l'homme le plus superbe, l'ornement du monde, le génie sans égal, je veux dire lorsque l'on aime la liberté, en tant que liberté des grandes âmes, et que par l'ami cette liberté est mise en danger : c'est ce genre de sentiment-là que Shakespeare a dû éprouver ! La hauteur où il place César est l'honneur le plus subtil, excellent qu'il pouvait rendre à Brutus : ainsi seulement (il exalte le problème de ce dernier à un niveau monstrueux) il élève jusqu'à l'immense le problème intérieur de celui-ci, et de même la force de l'âme qui était capable de trancher ce nœud ! Était-ce vraiment la liberté politique qui poussa ce poète à compatir avec Brutus, à se faire le complice de Brutus ? Ou bien la liberté politique n'était-elle que le langage symbolique pour quelque chose d'inexprimable ? Nous trouvons-nous peut-être devant quelque événement de l'âme propre au poète, devant une aventure dont il ne voulait parler que par signes ? Qu'est toute la mélancolie d'Hamlet à côté de celle de Brutus ! Et peut-être Shakespeare connaissait-il l'une comme l'autre par expérience ! Peut-être avait-il, lui aussi, ses heures sombres et son mauvais ange, comme Brutus !

Friedrich Nietzsche

Extrait du *Gai Savoir*, 1882 (trad. Pierre Klossowski), Gallimard

SHAKESPEARE ET LA QUESTION POLITIQUE À LA COMÉDIE-FRANÇAISE

* Parvenu au sommet du pouvoir qu'il avait concentré entre ses mains, César est assassiné sur le lieu de son exercice, en pleine réunion du Sénat. Cet épisode qui inspira Shakespeare ne peut, à travers les années, que nourrir des métaphores et comparaisons avec les hommes politiques contemporains. Par le truchement de l'Antiquité romaine, Shakespeare contourne ainsi la censure interdisant les sujets politiques susceptibles de critiquer le pouvoir. Les « pièces historiques » traitant de politique s'arrêtent donc prudemment au règne d'Henri VIII. Parmi les nombreuses têtes couronnées de lauriers ou de diadèmes dans le théâtre shakespearien et plus largement élisabéthain, Jules César prête ici son nom à une pièce qui marqua, de part et d'autre de la Manche, l'histoire de deux troupes historiques puisqu'elle a probablement inauguré le nouveau Théâtre du Globe en 1599 et fut jouée pour la première fois en France en 1905 par les Comédiens-Français, au Théâtre d'Orange.

Si les questions identitaires sont au cœur d'*Othello* (après des adaptations¹, mises en scène du texte de Shakespeare en 1899 puis en 1950 par Jean Meyer et en 2014 par Léonie Simaga) et du *Marchand de Venise* (mis en scène par Luca Ronconi en 1987 puis par Andrei Serban en 2001), Shakespeare traite surtout de l'exercice du pouvoir, de l'accès à la chute. Le célèbre discours politique de Marc Antoine devant la plèbe contre César rapproche *Jules César* de *Timon d'Athènes* par l'importance de la rhétorique, de *Richard III* (mis en scène par Terry Hands en 1972) par le renversement de la situation. Ces manipulations politiques, abondamment attribuées à Machiavel par les contemporains de Shakespeare dont même la comédie *Les Joyeuses Commères de Windsor* (mises en

scène par Andrés Lima en 2009) cite le nom, se font souvent dans la violence. Exercé par des rois omnipotents, régicides et infanticides (*Richard II*, *Richard III* et *Macbeth*, pièce présentée d'abord dans des adaptations² puis par Jean-Pierre Vincent en 1985), le pouvoir est de plus usurpé dans des pièces pourtant non historiques. Celles-ci abordent, entre autres, la question du colonialisme (*La Tempête* mise en scène par Daniel Mesguich en 1998 puis par Robert Carsen en 2017), de la mort (*Hamlet*, dont de nombreuses adaptations³ ont précédé les mises en scène de Charles Granval en 1942, de Georges Lavaudant en 1994 et Dan Jemmett en 2013), de la fratrie (*Comme il vous plaira*, adapté⁴ puis mis en scène par Jacques Charon en 1951 et Lluís Pasqual en 1989). Dans le clair-obscur de ce théâtre, l'amour, par son romanesque conflit avec le pouvoir, peut de surcroît le tourner en dérision (la guerre de Troie dans *Troïlus et Cressida* mis en scène par Jean-Yves Ruf en 2013), semer le chaos (la succession du royaume dans *Le Roi Lear*⁵), anéantir le désir d'hégémonie (la survie de Rome dans *Coriolan* mis en scène par Émile Fabre en 1933) mais aussi tuer un autre grand personnage antique (Antoine dans *Antoine et Cléopâtre* mis en scène par Jean-Louis Barrault en 1945), amoureux infaillible défiant sa destinée politique pour l'Orient et son irrésistible Cléopâtre.

Florence Thomas

Archiviste-documentaliste à la Comédie-Française

1. Par Jean-François Ducis (1800), Alfred de Vigny (1829), Jean Aicard (1878).

2. Par Jean-François Ducis (1786), Jean Richepin (1914).

3. Par Jean-François Ducis (1769), Alexandre Dumas, Paul Meurice (1886).

4. Par Aurore Dupin (1856).

5. Joué uniquement dans l'adaptation de Jean-François Ducis (1783).

L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

Valérie Sigward - lumières

Éclairagiste pour la danse et le théâtre, Valérie Sigward débute sa collaboration avec Rodolphe Dana et le Collectif Les Possédés dès sa fondation. Elle suit Rodolphe Dana en tant que membre du Collectif artistique du Théâtre de Lorient et crée les lumières de *Price* et du *Misanthrope*. Elle mène également une longue collaboration avec le chorégraphe Alban Richard et travaille avec Rosalind Crisp, Rachel Mateis, Christine Corday, Viviane De Muynck... Autrice de sept romans chez Julliard, elle publie trois textes pour la jeunesse chez Syros et Nathan. Lauréate 2007 de la villa Kujoyama, elle y mène un projet autour des *Notes de chevet* de Sei Shônagon. Sous le pseudonyme d'Elena Janvier, elle cosigne avec Véronique Brindeau et Nadia Porcar chez Arléa *Au Japon ceux qui s'aiment ne disent pas je t'aime* et *Ce que tout le monde sait et que je ne sais pas*.

Jefferson Lembeye - son

Compositeur et créateur sonore autodidacte, Jefferson Lembeye assiste à 18 ans le photographe et plasticien Bernard Faucon puis il s'oriente vers les musiques électroniques et travaille pour l'image et la scène. Dès 1998, il crée la musique et le son de spectacles d'Emmanuel Demarcy-Mota qu'il rejoint comme artiste associé à la Comédie de Reims puis au Théâtre de la Ville. Il collabore notamment avec Alain Milianti et Josef Nadj, Catherine Hiegel, Vincent Goethals, Clotilde Moynot et, au cinéma, avec Sandrine Bonnaire, Pierre Schoeller, Anna Guiraudie, Jean-Christophe Ribot ou Anne Azoulay. Cofondateur avec Fabien Vallos du collectif Mix et du groupe Paradis noir avec le performeur Olivier Le Borgne, il signe plusieurs albums. Il rencontre Rodolphe Dana en 2016 et crée le son de *Price*. Il collabore cette saison à *Deal* de Jean-Baptiste André et Dimitri Jourde et à un documentaire de Jean-Christophe Ribot pour Arte.

Marie-Hélène Roig - collaboration artistique

Après des études supérieures en histoire, Marie-Hélène Roig se forme au cours Florent. Au théâtre, elle joue sous les directions de Frédéric Aspisi, Muriel Mayette-Holtz, Éric Ruf avec la Compagnie d'Edvin(e). Elle travaille également avec Philippe Calvario, Noëlle Renaude ou Philippe Berling et joue en 2018 dans *Trahison* de Pinter mis en scène par Nicolas Liautard. Elle tourne au cinéma dans *Jeu de cons* de Jean-Michel Verner, *Maryline* de Guillaume Gallienne, *Roulez jeunesse* de Julien Guetta, *Tiens-toi droite* et *Pourquoi tu pleures* de Katia Lewkowicz. Membre du Collectif Les Possédés depuis sa fondation en 2002, elle joue dans de nombreux spectacles de la compagnie. Elle fait aujourd'hui partie du Collectif artistique du Théâtre de Lorient, dirigé par Rodolphe Dana ; elle joue dans *Le Misanthrope* et met en scène et interprète avec Émilie Lafarge *Ce que je suis en réalité demeure inconnu* d'après Virginia Woolf.

Karine Litchman - collaboration à la scénographie

Karine Litchman débute sa collaboration avec Rodolphe Dana et le Collectif Les Possédés en tant que régisseuse générale sur *Tout mon amour* en 2012 puis travaille sur *Bullet Park*, *Platonov* et *Price*. Elle prolonge sa collaboration avec Rodolphe Dana au Théâtre de Lorient qu'il dirige depuis 2016 en tant que régisseuse générale et collabore avec lui pour la scénographie du *Misanthrope*. Elle a par ailleurs travaillé avec le collectif L'Avantage du doute à l'occasion des créations *Tout ce qu'il nous reste de la révolution, c'est Simon* et *La Légende de Bornéo*. Directrice technique du Centre chorégraphique national de Caen en Normandie de 2015 à 2017, Karine Litchman a également travaillé en régie générale à la Grande Halle de la Villette, au Théâtre d'Argenteuil et au Centre national de la danse à Pantin.

Directeur de la publication Éric Ruf - Administratrice déléguée Bénédicte Nécaille - Secrétaire générale Anne Marret
Coordination éditoriale Chantal Hurault, Pascale Pont-Amblard - Portraits de la Troupe Vincent Pontet
Photographies de répétition Vincent Pontet - Conception graphique c-album
Licences n°1-1083452 - n°2-1081143 - n°3-1081144 - Impression Stipa Montreuil (01 48 18 20 20) - septembre 2019

Réservations 01 44 58 15 15
www.comedie-francaise.fr



Salle Richelieu
01 44 58 15 15
Place Colette
Paris 1^{er}

Théâtre du Vieux-Colombier
01 44 39 87 00/01
21 rue du Vieux-Colombier
Paris 6^e

Studio-Théâtre
01 44 58 98 54
Galerie du Carrousel du Louvre
99 rue de Rivoli
Paris 1^{er}