



Théâtre Gérard Philipe
Centre dramatique national de Saint-Denis
Direction: Jean Bellorini

RUY BLAS

DE **Victor Hugo**

MISE EN SCÈNE **Yves Beaunesne**



© Guy Delahaye

Du 26 février au 15 mars 2020

Relations presse

Théâtre Gérard Philipe – centre dramatique national de Saint-Denis
Nathalie Gasser 06 07 78 06 10 – gasser.nathalie.presse@gmail.com

Du 26 février au 15 mars 2020

du lundi au samedi à 20h, dimanche à 15h30,

sauf samedi 29 février à 18h dans le cadre d' « Un après-midi en famille »

relâche le mardi

durée : 2h10 – salle Roger Blin

RUY BLAS

De Victor Hugo

Mise en scène et scénographie Yves Beaunesne

Avec

Thierry Bosc, *Don Salluste*

François Deblock, *Ruy Blas*

Zacharie Féron, *Gudiel*

Noémie Gantier, *La Reine*

Fabienne Lucchetti, *La Duchesse d'Albuquerque*

Maximin Marchand, *Le Marquis de Santa-Cruz*

Guy Pion, *Don Guritan*

Jean-Christophe Quenon, *Don César*

Marine Sylf, *Casilda*

et les musiciennes Anne-Lise Binard et Elsa Guiet

Conseil artistique Marion Bernède Scénographie Damien Caille-Perret Lumière Nathalie Perrier

Création musicale Camille Rocailleux Costumes Jean-Daniel Vuillermoz

Maquillage, coiffures et masques Cécile Kretschmar Dramaturgie Jean-Christophe Blondel

Assistanat à la mise en scène Pauline Buffet, Laure Roldàn

Production La Comédie Poitou-Charentes / Centre dramatique national, avec le soutien du ministère de la Culture (Drac Nouvelle-Aquitaine), de la Région Nouvelle-Aquitaine et de la Ville de Poitiers.

Coproduction Fêtes Nocturnes du Château de Grignan, Théâtre de Liège, Théâtres de la Ville de Luxembourg, Théâtre Montansier, Théâtre d'Angoulême - Scène nationale. Avec la participation artistique de L'ENSATT et du Studio-Théâtre d'Asnières.

AUTOUR DU SPECTACLE

Samedi 29 février : à partir de 15h « Un après-midi en famille » : spectacles, atelier et dîner

Dimanche 8 mars :

• à partir de 12 h 30 : brunch au restaurant du théâtre

• à 15 h 30 : garderie-atelier

• rencontre avec l'équipe artistique à l'issue de la représentation

Dimanche 15 mars à 15 h 30 : représentation en audiodescription

INFORMATIONS PRATIQUES

Tarifs : de 6€ à 23€

Théâtre Gérard Philipe, Centre dramatique national de Saint-Denis

59, boulevard Jules Guesde 93200 Saint-Denis

Billetterie : 01 48 13 70 00

www.theatregerardphilipe.com / reservation@theatregerardphilipe.com

PROCHAINES DATES DE TOURNÉE

20 mars: Théâtre Louis Aragon, Tremblay-en-France

les 24 et 25: TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers, Scène Nationale

« Le drame tient de la tragédie par la peinture des passions, et de la comédie par la peinture des caractères. Le drame est la troisième grande forme de l'art, comprenant, enserrant et fécondant les deux premières. Corneille et Molière existeraient indépendamment l'un de l'autre, si Shakespeare n'était entre eux, donnant à Corneille la main gauche, à Molière la main droite. De cette façon, les deux électricités opposées de la comédie et de la tragédie se rencontrent et l'étincelle qui en jaillit, c'est le drame. »

Victor Hugo, Préface à Ruy Blas, éditions Gallimard, Folio, 1997.



© Guy Delahaye

ENTRETIEN AVEC YVES BEAUNESNE

Jouer ici au Théâtre Gérard Philipe une pièce dont Gérard Philipe lui-même fut l'interprète dans une mise en scène de Jean Vilar de 1954, est plus qu'un joli clin d'œil. Que vous inspire le heureux hasard de cette filiation ?

Avec Jean Vilar, Gérard Philipe apporte ce point de vue très moderne sur l'interprétation de Victor Hugo : il faut le jouer sans arrière-pensées profondes. Car s'il y a des arrière-pensées dans cette œuvre, elles sont toutes simples et Hugo nous les livre entièrement. Il faut donc jouer sans garder rien sur le cœur, sans étouffer le vers et les générosités verbales du poète. Rien ne sert jamais de jouer comme des gens compliqués ou profonds... À part ça, enfant, les références théâtrales familiales que nos parents nous partageaient tournaient toujours autour de Jean Vilar et Gérard Philipe, et c'est au TGP que j'ai fait mes premiers pas de metteur en scène...

À l'époque de Victor Hugo, la presse ne fut pas tendre à l'égard de la pièce, et quelques metteurs en scène seulement l'ont montée depuis. Que se cache-t-il derrière votre envie de monter ce texte en alexandrins qui représente la quintessence du théâtre romantique et qui pourrait paraître daté aujourd'hui ?

Une des manières simples de commencer à comprendre Victor Hugo, c'est d'aller à l'encontre des caricatures dont l'ont chargé et dont le chargent encore ceux qui, au nom du goût, voudraient « nettoyer l'esprit français des résidus de son romantisme de boutique ». Pour ceux-là, évidemment, *Ruy Blas* n'est que « l'immense et vaine rhapsodie d'un talent tzigane », l'on n'y entend que « rimes poissardes qui se hèlent d'un vers à l'autre », « cortège débraillé d'alexandrins déhanchés sur des échasses boiteuses », « parade foraine de masques ». Philippe Sénart, *Revue des deux mondes*, 1979. Charles-Quint naît en 1500, Charles II meurt en 1700. Deux siècles que Victor Hugo raconte avec *Hernani*, aurore de la maison d'Autriche, et *Ruy Blas*, où le soleil se couche sur cette maison, en 1698. Si Hugo place son histoire en Espagne, lui qui avait l'Espagne dans les veines depuis qu'il y avait habité enfant, c'est pour parler plus librement de la France du XIX^e siècle. À travers cette peinture d'une Espagne moribonde de Charles II, c'est bien de la France de Louis-Philippe qu'il s'agit. Une France à la monarchie finissante, sans rêve de gloire ni ambition ; une France de l'argent et des affairistes, peu soucieuse de son peuple et des petites gens ; une France à la Restauration sans fin malgré les révolutions qui, même lorsqu'elles semblent réussir, comme en 1830, n'aboutissent qu'à consolider un ordre moral bourgeois... Une France, enfin, partagée en deux camps aux forces inégales : les « jeunes » qui ne rêvent que de rebâtir le monde, et les « vieux » prêts à les empêcher toujours, détenteurs obstinés du pouvoir qu'ils ne veulent pas lâcher.

La plupart des pièces dites classiques portent en elles dès l'origine un décalage historique qui en fait, paradoxalement, leur éternelle jeunesse. L'auteur comme le metteur en scène doivent trouver l'époque la plus féconde pour révéler la nervure essentielle de la pièce, à la manière dont un jardinier élit le terrain le plus favorable au type de plante qu'il désire faire pousser. La distance historique est pour moi la meilleure façon de parler d'aujourd'hui, au contraire du journal télévisé.

Dans votre mise en scène de *Ruy Blas*, les comédiens prennent un plaisir manifeste à la démesure et aux effets dramatiques ou comiques. Ils incarnent à merveille le métissage des genres si cher à Victor Hugo. Que vouliez-vous faire ressortir de cette écriture et des alexandrins, sciemment déconstruits par l'auteur ?

La force subversive de *Ruy Blas* est notamment dans sa forme artistique. Victor Hugo traite l'alexandrin avec désinvolture, les accents ne sont jamais où on les attend normalement. C'est comme l'invention de la musique contemporaine – je songe à Alban Berg. En grand admirateur de William Shakespeare, il opère aussi un détonant mélange des genres dans un enchevêtrement du lyrisme et du mauvais goût, ou, comme il dit, du sublime et du grotesque.

Les moments déchirants de tendresse sont traversés par des jeux de mots, des contrepèteries, des platitudes écrasantes. Ce n'est pas du ridicule : du risible, oui, parce que Hugo écrit aussi pour nous faire rire. Il faut faire rire avec Hugo et non pas contre lui, au moment le plus tragique. Des collages de réalité surviennent dans l'in vraisemblable, la quotidienneté est introduite dans la fable mythologique. Tout cela est d'une modernité bouleversante, d'une grande intelligence surtout.

La diction du vers hugolien nécessite de se laisser aller au rythme travaillé de l'alexandrin. Celui-ci n'est pas, comme on le croit trop souvent, « disloqué » – ce n'est pas parce que Hugo emploie l'expression dans un poème des *Contemplations*, et dans un contexte polémique, qu'il faut y adhérer aveuglément. Au contraire, le rythme très travaillé du vers hugolien ne demande qu'à être suivi pour donner toute sa puissance poétique au phrasé. Il faut élabousser les planches du bonheur de jouer ces alexandrins parfois si potaches. Le pathétique le plus intense doit passer au ras de la prose, de la prose la plus pauvre de vocabulaire, la plus rudimentaire de syntaxe, dans ces vers « brisés » que Hugo appelle aussi « vers prosaïques », et qui sont « un besoin du drame ».

Les décors conçus par Damien Caille-Perret, les lumières de Nathalie Perrier, les costumes de Jean-Daniel Vuillermoz, les coiffures de Cécile Kretschmar, la musique composée par Camille Rocailleux et « colonne-vertébrale » par Anne-Lise Binard et Elsa Guiet, tout ce qui habille et habite la scène, revêt une grande importance ici. Comment avez-vous construit la scénographie entre un plateau aux décors épurés et l'éclatante richesse des lumières, des costumes, des coiffures, de la musique et des chants ?

Hugo avait dit lui-même, et en cela il avait un siècle d'avance sur l'art de la scène de son époque, qu'on « peut très bien jouer *Ruy Blas* avec une table et six chaises ». Tout metteur en scène de Hugo aujourd'hui, surtout dans ces dernières décennies qui revendiquaient le retour à un espace vide habité et structuré par le seul corps et la seule voix de l'acteur, se trouve confronté à ce choix. L'esthétique de la scène quasi-nue est indissociable du refus du jeu psychologisant. Notre choix scénographique voulait permettre à cette pièce à la structure éclatée de se déployer, et aux lieux multiples de ne pas finir écrasés sous le pittoresque. Il fallait suggérer les lieux imaginaires de manière métonymique et symbolique, de sorte que l'unité du drame soit préservée. Quant à la lumière, j'ai un imaginaire très cinématographique. Le théâtre est proche du cinéma, tous deux sont des arts de la quincaillerie, des arts issus des foires et des parvis des églises. Sur la pellicule, il y a du noir entre chaque photogramme, sans le savoir, le spectateur est laissé libre de penser ou de rêver ce qu'il veut entre chacune des vingt-quatre images d'une seconde de film. En vidéo, il n'y a jamais de noir, on est tenu par les yeux, c'est une lumière éternelle, terrible. Moi, je préfère le noir, c'est pour cela que mes spectacles se passent presque toujours la nuit. L'obscurité est pour moi ce qu'est le blanc de la toile pour un peintre.

Les interludes musicaux amènent-ils une respiration à la narration ou servent-ils à prolonger l'atmosphère de la pièce ?

On sait que Victor Hugo écrivit « Défense de déposer de la musique le long de mes vers... », mais ce serait caricaturer les choses que de dire qu'il ne s'intéressait pas à la musique. Il écoutait les compositeurs de son temps et son salon était visité par eux, en premier lieu par Liszt, fervent admirateur d'Hugo, et par Berlioz. Sa connaissance de la musique du passé, notamment du XVI^e siècle et du Moyen-Âge, était exceptionnelle. Il avait aussi une grande admiration pour Schubert, que Liszt lui révéla, et pour son talent à mêler étroitement poésie et musique. Mais tout simplement, et sans le vouloir, je rejoins dans ma collaboration depuis dix ans avec Camille Rocailleux, celle de Jean Vilar et de Maurice Jarre, pour revenir au TNP... Je ne peux plus imaginer une seule création sans cette « sainte alliance » entre le verbe et la musique, et je ne sais souvent plus où commence celle-ci, ou finit celui-là...

Mes mises en scène oscillent souvent entre deux tensions : une tension opératique où le chant l'emporte et une autre tension qui se rapporte à la tragédie, à la fable. C'est la confrontation entre une poésie brute et terrienne et la présence d'un lyrisme marqué par la passion. L'absence d'accent tonique en français, qui aurait tendance à rendre lisse notre langue, à lui donner une seule direction, une courbe unique, appelle d'ailleurs au théâtre à lui imaginer des heurts et des contours. L'enjeu final est d'aboutir à une vraie proposition de théâtre musical dans toute sa richesse lyrique – et qu'on ne sache plus, au bout du compte, d'où naît le chant, qui accueille ou recueille l'élément musical. Je travaille de plus en plus le texte comme une partition, c'est un des bienfaits que je retiens de la mise en scène à l'opéra.

Il est ici souvent question de travestissement, d'habit qui ne fait pas forcément le moine... ou plutôt le comte. Des tableaux de Velázquez nous viennent en tête, comme

celui de *L'Infante Marie-Thérèse*, de sa robe carcan et sa perruque empesée de riches ornements, ou des *Ménines*, titre qui reflète bien le caractère enfantin et rêveur de la reine... Les somptueux masques de la « scène des ministres », nous transportent dans l'univers de la fable, du conte ou du bestiaire moyenâgeux...

Les costumes sont là pour donner des signes, mais ils permettent aussi aux comédiens de vivre dans leur corps le poids social sans l'avoir dans la tête, ils aident à éviter la psychologie. Le grand poète crée la beauté, la terreur et le rire, là où le petit homme remplace la beauté par la psychologie, la terreur par la laideur, et le rire par la blague. Les costumes doivent participer de cette grandeur et de cette magie. Et nous sommes allés voler tant à Velázquez, Zurbaran et Goya qu'aux Préraphaélites comme Fernand Khnopff ou Edward Burne-Jones, aux Symbolistes comme Spilliaert, Klimt, Munch ou Félicien Rops, ou aux photographes comme Julia Margaret Cameron...

Pour les masques, nous sommes partis du constat que *Ruy Blas* est truffé de références aux animaux : beaucoup d'oiseaux, de chiens et de loups (souvent pour désigner les gens du peuple), de serpents (l'animal symbole de Don Salluste), de fauves (lions, tigres), et d'animaux fantastiques (l'hydre) qui nous conduisent au monde des démons, de l'enfer. La figure de l'oiseau, symbole de liberté, d'élévation, de pureté, est principalement attachée à la reine, mais Don César se l'approprie aussi pour lui-même. Ruy Blas l'utilise pour décrire la royauté dans sa forme pure, « initiale » (l'aigle royal). Cette figure de l'oiseau fait de la reine la proie privilégiée d'un univers de prédateurs, que ces prédateurs soient eux-mêmes des animaux – des fauves violents – ou des hommes – spécialistes en chasse, en pièges. L'animalité donne ainsi à la violence du pouvoir une imagerie bestiale, où les corps sont détruits et les chairs déchirées à coup de dent. Dans ce climat de chasse et de prédation généralisées, la cour écrase tout : dans la bouche de Ruy Blas, le peuple, sous le joug des chasseurs du pouvoir, n'est plus un loup, c'est un lion. Hugo, par la voix de Ruy Blas, dépasse César et donne au peuple sa noblesse, tout en faisant de la cour quelque chose d'inhumain, grouillant, parasite et néfaste : une vermine, qui dans un processus de prédation et putréfaction, détruit le monde entier. Les masques sont là pour évoquer les choses sans les dire, en privilégiant une forme d'opacité, gage de liberté pour le spectateur... Le dernier acte porte comme titre *Le Tigre et le Lion ...*

Vous semblez aimer prendre les textes à léger contre-pied, en décalé, sans pour autant les travestir bien au contraire, mais pour mettre en lumière ou révéler ce qui est dans l'ombre...

Une pièce est toujours une chose qui court, que l'on prend en cours de route, une pièce est déjà loin quand elle commence. Il faut, conformément à la dynamique de l'écriture, jouer l'instant, jamais ce qui se passe après. Le poète étant celui qui « brise en nous l'accoutumance », selon la belle formule de Saint-John Perse. Il faut faire un dessin très clair, et puis le brouiller un peu avec de l'encre. Dans un cube, il y a toujours trois faces invisibles ; dans un personnage aussi. C'est dans la mesure où un personnage reste douteux qu'il garde une apparence humaine. J'aime l'image du polyèdre, une figure géométrique qui a de nombreuses facettes différentes. Le polyèdre reflète la confluence de toutes les diversités qui, dans celui-ci, conservent l'originalité. Je mets en scène chaque phrase « le plus possible », en cherchant la petite porte dérobée qu'il y a au fond de chacune d'elles. Je la pousse et j'entre dans ses couloirs, ses labyrinthes, et j'en ramène souvent un sens « minoritaire », ténu, inattendu parfois. Puis suit, et parfois contradictoire avec les sens que nous avons trouvés dans la phrase précédente, une autre phrase. Le lien entre les sens minoritaires de ces deux phrases se fera tout seul, ou pas.

Le « contexte », ce qu'on appelle le contexte, est souvent un alibi, de la psychologie dont le seul effet est d'empêcher. C'est un gendarme. La douzième phrase d'une scène n'a pas à être inféodée à la treizième, ou à la onzième.

Il faut montrer le moins possible, pour que, de ce moins, le spectateur puisse se faire lui-même une idée du tout. Le principal n'est plus le détail mais ce qui est caché. La vérité de l'art, c'est l'omission, la rétention. On peut faire spectacle de tout, je préfère faire spectacle de rien. Chaque phrase est un monde. Un monde en soi. Et tous ces mondes, immenses et minuscules, se font suite, comme autant de mises en scène de pièces très courtes, et ça donne un spectacle. Les spectateurs feront le lien, les liens. « Il faut que je m'obscurcisse pour que la lumière vienne » est-il écrit dans la Bible.

Que vouliez-vous dire de notre monde contemporain au travers de cette pièce qui est ancrée dans un contexte qui semble un rien suranné mais qui est en fait d'une grande actualité, notamment sur les manipulations et corruptions des puissants à l'aune de la contestation populaire qui monte aujourd'hui ?

Il existe sans doute bien des hauteurs de par le monde où l'on peut jouir d'une vue étendue sur le passé, mais je n'en connais pas d'autres que celle des œuvres dites classiques où l'histoire nous saisit pour nous relier à notre propre vie. On ne mesure jamais aussi bien le degré de complexité du présent qu'à la lumière du passé. Les conflits, les guerres civiles, les violences d'autrefois n'ont jamais été les enfants monstrueux d'une seule cause, d'un complot ou pire encore d'une fatalité inhérente à notre nature. L'attention portée aux violences du passé, qu'elles soient révolutionnaires ou « ordinaires », devrait être pour nous l'occasion de réfléchir aux violences d'aujourd'hui. Si le passé est autant que le présent le pays des incertitudes, en tournant autour de ces violences, en les transformant en récits, on ne résoudra évidemment rien des nôtres, mais cela nous permettra peut-être de mieux les affronter.

Ce qui est formidable avec les classiques, c'est que la mise en scène en fait des œuvres qui ne sont pas datées, au contraire des films, qui sont toujours liés à leur époque de réalisation. Les œuvres du répertoire n'ont jamais fini de dire ce qu'elles ont à dire. On peut essayer de les enfouir, mais on ne l'empêchera pas de resurgir. Au théâtre, le passé n'est jamais mort.

Il n'est même pas passé. Le théâtre permet un regard « altermondialiste » : il permet que l'histoire soit enfin écrite ou relue par ceux qui en furent si souvent les victimes et qui en payèrent le prix.

Paradoxalement, le moment à laisser faire au théâtre est le présent. Pas besoin de le surligner car le corps et la voix de l'acteur face aux spectateurs, cela suffit. Ce qui reste à travailler, c'est le passé et le futur, la mort et le rêve. Pour ne pas être dans le journalisme, la télévision, l'actualité. Comment une France qui solde ses héritages aurait-elle la moindre chance de devenir une France réconciliée ?

Dans *L'Odyssée*, la tempête frappant le navire d'Ulysse est la même que celle qui assaille aujourd'hui les chalutiers en perdition. « Collez votre oreille aux colosses, vous les entendrez palpiter » écrit Victor Hugo dans son *William Shakespeare*. Mais s'il y a énormément d'artistes capables de nous conduire en enfer, je préfère quelqu'un qui me montre le chemin du paradis, comme Hugo.

propos recueillis par Malika Baaziz, novembre 2019



© Guy Delahaye

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Yves Beaunesne, metteur en scène

Metteur en scène, directeur de la Comédie Poitou-Charentes, centre dramatique national.

Après une agrégation de droit et de lettres, il se forme à l'INSAS de Bruxelles et au CNSAD de Paris. Il signe, en 1995, sa première mise en scène, *Un mois à la campagne* de Tourgueniev, spectacle qui a obtenu le prix Georges Lermnier décerné par le Syndicat de la critique dramatique. Il a mis en scène entre autres *L'Éveil du printemps* de Wedekind et *La Fausse Suivante* de Marivaux au Théâtre de la Ville à Paris, *Yvonne, Princesse de Bourgogne* de Gombrowicz, *La Princesse Maleine* de Maeterlinck, *Oncle Vania* de Tchekhov et *L'Échange* de Claudel au Théâtre National de la Colline, *Le Partage de midi* de Claudel et *On ne badine pas avec l'amour* de Musset à la Comédie-Française, ainsi que *Conversation chez les Stein sur Monsieur de Goethe absent* de Peter Hacks, *Domage qu'elle soit une putain* de John Ford, *Le Canard sauvage* d'Henrik Ibsen, *Lorenzaccio* de Musset, *Le Récit de la servante Zerline* de Hermann Broch, *Pionniers à Ingolstadt* de Marieluise Fleisser, *L'Intervention* de Victor Hugo, *Roméo et Juliette* de Shakespeare, qui a inauguré le Théâtre de Liège, le 6e épisode de *Camiski ou l'esprit du sexe* de Pauline Sales et Fabrice Melquiot, *Lettres à Elise* de Jean-François Viot, *L'Annonce faite à Marie* de Claudel, aux Bouffes du Nord.

Il a créé *Intrigue et amour* de Schiller pour les cent-vingt ans du Théâtre du Peuple à Bussang en 2015, et *Le Cid* de Corneille en novembre 2016 au Théâtre d'Angoulême. Il a présenté en février 2018 *Ella* d'Herbert Achternbusch à La Coursive, Scène Nationale de la Rochelle, et a créé *Le Prince travesti* de Marivaux début novembre 2018 à la Scène nationale d'Angoulême.

À l'opéra, il met en scène *Werther* de Massenet et *Rigoletto* de Verdi à l'Opéra de Lille, *Così fan tutte* de Mozart à l'Opéra de Versailles, *Orphée aux enfers* de Offenbach au Festival d'Aix-en-Provence, *Carmen* de Bizet à l'Opéra Bastille.

Il a été en 2002 nommé directeur-fondateur de la Manufacture - Haute École de Théâtre de la Suisse romande. Il dirige depuis 2011 la Comédie Poitou-Charentes, centre dramatique national.

Noémie Gantier, comédienne

Formée au Conservatoire de Nantes puis à l'Epsad, Noémie Gantier y rencontre de nombreux metteurs en scène lors de stages de jeu dirigés par Yves Beaunesne, Vincent Goethals, Laurent Hatat, Didier Kerckaert, Hassan Kassi Kouyaté, Anton Kouznetsov, Gloria Paris, Mohamed Rouabhi, Julien Roy, Stuart Seide, Gilberte Tsai, Jean-Paul Wenzel, Cie L'interlude Théâtre/Oratorio. Depuis sa sortie en 2009, elle joue sous la direction de Laurent Hatat, Stuart Seide, Renaud Triffault et surtout Julien Gosselin. Avec ce dernier elle crée *Gênes 01*, *Tristesse Animal Noir*, *Les Particules élémentaires* et *Joueurs, Mao II*, *Les Noms* représenté à Avignon en 2018.

Thierry Bosc, comédien

De 1970 à 1981, Thierry Bosc participe pendant onze ans à l'aventure du Théâtre de l'Aquarium aux côtés de Jean-Louis Benoit et Jacques Nichet. Avec ce dernier, il joue ensuite dans *Le Rêve de D'Alembert* de Diderot et *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux. Lors d'un compagnonnage de huit ans aux Fédérés, il joue avec Jean-Louis Hourdin (notamment *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare) et Jean-Paul Wenzel (*La Soudaine Richesse des paysans de Crombach* d'après Volker Schlöndorff et *Tout de suite pour toujours* d'après Lévy et Namiand). Il travaille également avec Jean-Pierre Vincent, Claude Yersin, Matthias Langhoff, Christian Caro, Stuart Seide, Claude-Alice Peyrottes, Dominique Lurcel, Dominique Pitoiset, Hélène Vincent, Irina Brook, Gregory Motton et Ramin Gray, Dan Jemmett.

Récemment, il a joué dans : *Le Songe d'une nuit d'été*, mis en scène par Yannis Kokkos ; *Robinson ou le voyage au pays de nulle part*, mis en scène par Bérangère Jannelle ; *Le Quetteur de la mort* de Gao Tsing Jian mis en scène par l'auteur et Romain Bonin.

Au cinéma, il a tourné avec Costa-Gavras, Jean-Pierre Thorn, Christine Laurent, Roger Planchon, Serge Lalou, Arnaud Desplechin et récemment avec Arnaud des Pallières et à la télévision avec Janusz Majewski, Jean-Louis Benoit, Jean-Pierre Denis, Jacques Rouffio...

Jean-Christophe Quenon, comédien

Comédien formé aux Conservatoires Royaux de Bruxelles et de Mons puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, Jean-Christophe Quenon est présent tant au théâtre, à la télévision, qu'au cinéma. Ainsi avons-nous pu le découvrir dans de très nombreuses mises en scène de Jean Boillot, Nicolas Liautard, Julie Brochen, Philippe Adrien, Catherine Riboli, Pauline Ringade, Guillaume Barbot... Le cinéma lui a aussi donné de nombreux rôles, notamment dans *Marie* de Marian Handwerker, *La Cerisaie* d'Alexandre Gavras, *Pourquoi tu pleures ?* de Katia Lewkowicz ; *Après mai* d'Olivier Assayas, *Le Système de Ponzi* de Dante Desarthe, *États de Femmes* de Katia Lewkowicz, *The Smell of us* de Larry Clar, ou *Le Bol de Marie-Francine* de Valérie Lemercier.

Marine Sylf, comédienne

Elle commence ses études artistiques au Conservatoire d'Orléans, d'abord dans la pratique du violon et du chant, puis intègre en 2004 le département théâtre sous l'égide de Christophe Maltot, avec qui elle travaillera trois ans, puis de Fabrice Pruvault. En parallèle à ce cursus, elle chante dans le chœur symphonique d'Orléans et suit des cours de chant avec Sharon Coste puis Hélène Obadia. C'est en 2009 qu'elle entre au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Pour sa seconde année, elle décide de partir à Moscou dans l'école Boris Shukine pour y travailler les auteurs classiques russes où elle y co-mettra en scène une création inspirée de la *comedia dell'arte*, avec des élèves sortants. De retour à Paris, Marine Sylf termine ses études chez Nada Strancar où elle traversera différentes « Médée »(s). Elle a récemment joué dans une pièce mise en scène par Joris Lacoste (compagnie l'Encyclopédie de la Parole). Après *L'Annonce faite à Marie* et *Le Cid* elle rejoint Yves Beaunesne sur *Ruy Blas*.

Guy Pion, comédien

Né à Lessines en 1949, Guy Pion est diplômé de l'Institut des Arts de Diffusion (1968-1971). Élève de Pierre Laroche, Orazio Costa et Pierre Debauche, et après un stage à Milan chez Dario FO, il débute en 1972 au studio du Théâtre Royal de La Monnaie dans une comédie musicale Off-Broadway : *Last Sweet Days of Isaac* de Gretchen Cryer et Nancy Ford. Il est engagé ensuite pendant trois ans au Théâtre National (direction de Jacques Huisman), et au Théâtre du Parvis (direction de Marc Liebens) jusqu'en 1981. En 1982, c'est à l'Atelier Théâtral de Louvain la Neuve qu'il porte ses pas pour y jouer sous la direction artistique d'Ottomar Krejca. La même année il co-fonde et co-dirige Le Théâtre de l'Éveil avec Béatrix Ferauge qui lui permettra de mettre en scène de nombreux auteurs : Brecht, Wedekind, De Coster, Sade, Bond, Queneau, Fo, Beckett... Il interprétera de très nombreux rôles sous les directions de William Gaskill, Robert Gironès, André Steiger, Marc Liebens, Henri Ronse, Daniel Scahaise, Lucas Hemleb, Thierry Debroux, Carlo Boso, Frédérique Dussenne, Derek Goldby, Michel Kacenelenbogen, Denis Marleau, Christine Delmotte, Pierre Laroche, Jasmina Douieb ou encore Isabelle Pousseur, Axel de Boosere, Patrice Mincke, Jack Cooper et Alain Leempoel. Passionné de musique, il crée en 2003, en collaboration avec Pascal Charpentier, le concert-concept *Si c'est chanté c'est pas perdu*.

Fabienne Lucchetti, comédienne

Sortie primée du cours Simon, elle entre à la Classe Libre, puis au CNSAD. Elle travaille avec Pierre Vial, Jacques Lassalle, Claude Régy et Denise Bonnal. Elle joue Valério dans *Léonce et Léna* de Büchner, puis Elvire dans *Dom Juan* de Molière, sous la direction de Christian Croset. Pendant ses études, elle joue avec la Comédie-Française *Les Estivants* de Gorki mis en scène par Jacques Lassalle. Elle joue dans *Marie Stuart* de Schiller mis en scène par Bernard Sobel. En sortant du Conservatoire, elle poursuit le travail sur *Les Soldats* de Lenz avec Claude Régy. Au théâtre de l'Odéon elle sera Dora dans *Les Justes* de Camus sous la direction de Jean-Pierre Miguel puis Anna dans *Une année sans été* de Catherine Anne. On la retrouve ensuite dans *Combien de nuits...*, *TitaLou*, *Le Temps turbulent*, *Bonheur du vent*, *Du même ventre*, *Jean et Béatrice* de Carole Fréchette. Au théâtre de La Colline, elle joue Elena dans *Sourire des mondes souterrains* de Lars Norén mis en scène par Robert Cantarella. Elle travaille avec Luis Pasqual,

Jean Lacornerie, Lucie Berelowitch, Hélène Alexandridis, Thierry Bénard. Après *L'Éveil du printemps* de Wedekind au Théâtre de La Ville, elle retrouve Yves Beaunesne pour *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel aux Bouffes du Nord puis *Le Cid* en 2016. Elle conçoit et joue dans *L'Amour d'une femme* de Claudine Galéa accompagné par le musicien Aidje Tafial. Au cinéma elle est invitée à tourner avec Léa Fazer, François Ozon, Christine François, Marc Dugain, Jacques Fansten et Lorraine Groleau.

Maximin Marchand, comédien

Diplômé de l'École Régionale d'Acteurs de Cannes (ERAC) et contreténor formé au conservatoire de musique ancienne d'Aix-en-Provence avec Monique Zanetti, Maximin Marchand a travaillé avec des artistes tels que Laurent Gutmann, Nadia Vonderheyden, Catherine Marnas, Marcial di Fonzo Bo, Franck Manzoni. Entre autres faits d'armes, il joue en 2014 au festival d'Avignon dans *Le Prince de Hombourg*, mis en scène dans la cour d'honneur par Giorgio Barberio Corsetti, chante en 2015 *Orphée* de Lully sous la direction de Pierre Guiral et danse pour Olivia Grandville en 2016 dans *Combat*. D'autre part, membre fondateur du Marselha Ensemble, ensemble vocal polyphonique *a capella*, il collabore régulièrement en qualité de soliste avec des ensembles tels que Parnassie du Marais, Ad Fontes Canticorum, Les Offrandes musicales, Stravaganza, I Cieli Immensi, et le chœur Asmara. Après *Le Cid*, créée en 2016, c'est sa deuxième participation à un spectacle d'Yves Beaunesne.

Zacharie Féron, comédien

Zacharie Féron est né en 1995. Après un séjour australien - d'où il revient avec la nationalité du pays, l'anglais et ses premiers pas sur scène grâce au chant - il arrive en France et chante son premier opéra à 6 ans, *Le Petit Ramoneur* de Benjamin Britten. Puis très vite, le chant occupera une place importante. L'intégration de la maîtrise des Bouches du Rhône l'emmènera à chanter et jouer, un peu partout, aux chorégies d'Orange, aux opéras de Vichy, Marseille... De ces expériences il tirera de nombreuses rencontres qui le mèneront par la suite à la danse, notamment au côté de Josette Baiz, et au théâtre. Il intègre la compagnie Ainsi de suite à Aix en Provence. En 2013 il rentre au conservatoire d'art dramatique de Montpellier, avant d'approfondir sa formation au sein de l'ENSATT (École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre).

Il travaille aux côtés de Jean-Pierre Vincent, Pierre Meunier, Jean-Pierre Baro, Joël Pommerat, Philippe Delaigue, Guillaume Levêque, Christian Schiaretta, Agnès Dewitte, Olivier Maurin.

Anne-Lise Binard, alto

Anne-Lise Binard est musicienne et curieuse. Son alto s'est nourri des voix de Diemut Poppen (Haute École de Musique de Sion), Hartmut Rohde (Universität der Künste de Berlin) et Christophe Desjardins (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon). Sa danse et son chant se construisent sur le travail du corps contemporain et de la voix lyrique et s'oublie dans le souffle du flamenco, culture de seconde peau. Sur scène, avec la compagnie Arcosm ou celle des Griffonnés, elle explore la musique du corps et le langage des sons, tandis que ses souvenirs tissent la sonate romantique à la musique indienne, le quatuor à cordes à l'improvisation, le baroque au blues, le contemporain au traditionnel (collaborations avec Nima Sarkechik, Sébastien Hervier, Denis Pourawa, Ezequiel Benitez, Jean-Didier Hoareau). Le fil rouge d'un archet parcourt cette toile métisse. Ce souffle l'emmène rencontrer l'Europe, les États-Unis, l'Argentine. Grâce à la Fundación Albeniz elle est actuellement en résidence artistique à Madrid. Elle ne se souvient plus qui, du geste ou du son, a démarré l'histoire...

Elsa Guiet, violoncelle

Elsa Guiet plante ses graines à Toulouse, puis à Paris. Elle grandit sous les archets de Pauline Bartissol, Florian Lauridon, Philippe Muller et Cyrille Lacrouts. Elle expérimente la scène notamment en quatuor à cordes (tourné en Israël et Palestine, production film *Non multa sed multum*), et avec différents

orchestres (Académie de l'Orchestre du Capitole, et de l'Orchestre National d'Île-de-France). Elle est titulaire du diplôme d'état et intervenante sur le projet DEMOS à la Philharmonie de Paris. Très vite, son goût pour la scène grandit. Elle rencontre le conteur Gilles Bizouerne (*Au lit ! et Loupé !*). Elle se jette dans l'art du clown avec une formation au théâtre du Samovar, puis du jazz avec le Umylywood orchestra, Grégory Sallet Quintette (*Le Mouvement crée la matière*), puis le Cédric Harriot trio dans le projet *Polaroid Songs*. Elsa Guiet travaille sa technique vocale avec Lucile Bauer et Sly Johnson et pose ses cordes et sa voix sur le projet de la chanteuse française Anastasia Rauch.



© Guy Delahaye