

Spectacle TNP

Électre

variation à partir de Sophocle

texte Jean-Pierre Siméon

mise en scène

Christian Schiaretti



Du mardi 12 au samedi 16 janvier 2016

Du mardi 10 au samedi 21 mai 2016

Petit théâtre, salle Jean-Bouise

Compagnie À Juste Titre / Élisabeth Macocco

Contact presse

Djamila Badache

d.badache@tnp-villeurbanne.com

04 78 03 30 12 / 06 88 26 01 64

TNP – Villeurbanne, 8 place Lazare-Goujon, 69627 Villeurbanne cedex, tél. 04 78 03 30 00

Électre

variation à partir de Sophocle

de Jean-Pierre Siméon, mise en scène Christian Schiaretti

Durée du spectacle: 1 h 15

Avec

Élizabeth Macocco — Électre

Amandine Blanquart — Chœur / Choryphée

Julien Gauthier — Oreste

Damien Gouy — Le Précepteur

Clémence Longy — Chœur / Choryphée

Clément Morinière — Pylade

Juliette Rizoud — Clytemnestre / Chrysotémis / Chœur

Julien Tiphaine — Égisthe

Pauline Noblecourt — conseillère littéraire

Production Compagnie À Juste Titre*, Théâtre National Populaire

Le spectacle a été créé le 8 octobre 2015 au TNP.

* La compagnie À Juste Titre associée au TNP

Élizabeth Macocco, femme de théâtre et comédienne au parcours impressionnant et salué par un Molière d'interprétation, a dirigé durant ces dernières années le Centre dramatique régional de Haute-Normandie.

Depuis la fin de son mandat, en décembre 2013, elle crée la compagnie À Juste Titre. Sensible à ce parcours, où le talent et la passion dominent,

le TNP associe cette compagnie à la production de deux événements de la saison.

Ainsi elle incarne l'Électre de la variation à partir de Sophocle de Jean-Pierre Siméon,

Mère Ubu dans la pièce de Alfred Jarry et, par ailleurs, Claire Thibout dans

Bettencourt Boulevard ou une histoire de France de Michel Vinaver.

La compagnie À Juste Titre est subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication.

La règle du jeu

De la lignée maudite des Atrides, où le père mange le fils, où le fils tue le père, et où les frères s'entre-tuent, Électre porte le deuil. Son père, Agamemnon, de retour de Troie avec ses trésors pillés, a été assassiné par Clytemnestre, sa mère. Chrysothémis, sa sœur, a renoncé à s'opposer au pouvoir d'Égisthe, le nouveau roi, l'amant de Clytemnestre. Oreste, son frère, confié tout jeune enfant à un serviteur, ne revient pas. Seule Électre se lamente encore, dans l'espoir que sa plainte funèbre fasse surgir la vengeance et renaître la justice sur la terre de Mycènes.

La variation de Jean-Pierre Siméon épouse les contours de la tragédie de Sophocle : c'est le jour du meurtre qui nous est montré, le jour des présages et des machinations, le jour où ressurgit Oreste et où s'achève le deuil d'Électre. Mais cette variation est d'abord une proposition poétique qui donne à la tragédie antique un souffle lyrique pour notre temps.

La règle du jeu de cette *Électre*, proposée par Christian Schiaretti, fait d'abord jaillir le texte de son plus simple appareil, d'une lecture. Car c'est le poème, cœur et âme du spectacle, qui lui confère son souffle et qui l'anime. Que le jeu naisse alors de ce dépouillement volontaire, de l'aridité revendiquée de la forme, et ce sera bien le signe d'une renaissance pour la langue, par la langue, de l'une des plus grandes tragédies du répertoire. Cette *Électre*, orchestrée par Christian Schiaretti, est entièrement traversée du désir de faire vivre, avant toute chose, un cri de deuil et un appel à la justice qui ont traversé les siècles.

Pauline Noblecourt

Qu'est-ce qu'une variation ?

Cet *Électre*, écrit, comme *Philoctète**, sur la suggestion de Christian Schiaretti, obéit aux mêmes principes d'écriture et de composition. Il s'agit donc de ce que j'ai appelé une variation qui, si elle suit le fil de l'intrigue proposée par la pièce de Sophocle, autorise condensations, expansions, retraits et ajouts et revendique sa propre invention prosodique, rythmique, métaphorique. Cela ne désigne donc pas le passage d'une langue dans une autre, ce qu'est l'ordinaire traduction, mais le passage, d'une autre conséquence, d'une poétique dans une autre. Libre appropriation donc qui n'ignore pas sa dette mais manifeste le sens constant de toute création littéraire : elle ne peut être qu'un palimpseste.

J'écris ainsi sur Sophocle, simultanément effacé et présent. *Électre* trouve à mes yeux son argument poétique premier dans le heurt de tensions multiples et contradictoires, entre les êtres et dans les êtres eux-mêmes. C'est donc ici le rythme, à vif et comme hyper-tendu, qui a commandé la logique de mon travail. *Électre* ? Un crescendo de tensions antagonistes (espoir et attente exaspérés, entêtement contre renoncement, haines réciproques) qui ne peut trouver sa résolution que dans l'acmé d'un meurtre qui est peut-être moins l'issue d'un débat entre le juste et l'injuste que la jouissance d'une libération autant physique que psychique. Un orgasme sanglant.

Jean-Pierre Siméon, mars 2015

*Spectacle créé par Christian Schiaretti en 2009, avec Laurent Terzieff dans le rôle-titre.

Pourquoi une poésie de théâtre et comment

Il se trouve que dans le théâtre que pratique et illustre Christian Schiaretti, on a toujours besoin d'un poète. C'est signifier, au-delà évidemment de ma propre personne, qu'au sein du collectif théâtral permanent, au côté des artistes du plateau, on ne peut faire sans l'apport de l'artisan du poème, cette « forge subtile » de la langue dont parlait notre ami Pierre Lartigue. Cet apport, et il faut l'entendre dans l'économie du théâtre public qui seul sans doute peut se permettre ce luxe, n'est pas subordonné à une exigence de production, pas lié à la commande, à une rentabilité immédiate, il est d'abord dans la maison du théâtre, une présence qui agit comme un discret et constant manifeste, un rappel de ce qui est l'origine du geste théâtral, le poème, et sa justification, l'exercice et le partage du poème. Oh, certes, le mot « poème » vient souvent à la bouche des protagonistes contemporains du théâtre mais c'est le plus souvent sans aller aux conséquences du choix prétendu, façon commode et au vrai désinvolte de s'arroger le prestige et la radicalité de la poésie sans pour autant s'affronter à la difficulté et à la complexité irréductible de la langue qu'elle institue. C'est que le poème vraiment poème, qui ne renonce pas, pour passer la rampe, à l'opacité et la densité par exemple qui lui sont inhérentes, fait violence au théâtre. Il fait violence au comédien qui n'en a le plus souvent ni la science ni la pratique, il fait violence à sa bouche et à son poumon (il y faut donc une école, et ce ne sont pas, hélas, les conservatoires...). Il fait violence à la scène car il lui faut de l'espace pour se déployer, un vide et un silence qui contredisent les moyens accoutumés du théâtre. Il fait violence au spectateur car celui-ci n'a de satisfaction qu'au prix d'une écoute hypertendue, d'une attention à la nuance dont il n'a plus généralement l'usage; le poème, disait Aragon, « exige la révolte de l'oreille ».

Bien sûr, même si la tradition du théâtre d'art « à la française » dans laquelle nous nous inscrivons au TNP doit à un poète, Paul Fort, son nom et son acte fondateur — qui fut en 1895 la déclamation par un comédien sur un plateau nu du *Bateau ivre* de Rimbaud —, il ne s'agit pas de réduire le théâtre à cet archétype. Mais il ne fait pas de doute à mes yeux que lorsqu'une aventure théâtrale ne porte pas la mémoire du poème, cet arrière-pays, elle tend inévitablement à fatiguer son énergie dans des effets de surface: elle perd son *lointain*, cette profondeur de champ qu'ouvre une mutation de la langue qui l'arrache à son destin ordinaire qui est d'indiquer, de désigner, de définir. Un théâtre qui préserve et assume son lien originel avec le

poème (Racine, Péguy, Claudel ou Beckett) est un théâtre de la suggestion non de la (dé)monstration, il appelle un spectateur actif qui investit la résonance infinie de la langue (sa polysémie) et l'invite à parcourir dans l'intimité de son « théâtre mental » l'espace ouvert par la métaphore. S'il n'y a aucune fatalité à ce que ce théâtre-là soit austère, je reconnais qu'il vise moins la réplétion d'une satisfaction qu'une émancipation qui s'accompagne peu ou prou d'une frustration car la saisie du poème est toujours inachevée. Mais il y a une jouissance dans la liberté conquise, cette aise de la conscience qui respire.

Or s'il est mille façons de faire du théâtre et si chacun de ses avatars est *a priori* légitime — et au reste manifesté avec virtuosité sur nos scènes, y compris au « boulevard » —, la question est de savoir duquel nous avons le plus besoin, *hic et nunc*. Je juge pour ma part la pertinence d'un geste théâtral à ce qu'il propose de singulier, voire d'inégalable, dans l'espace social. Et ce que je vois, comme tout un chacun, c'est que du spectaculaire, du récit, du discours, du divertissement, nous n'avons que trop, que ce soit sur le mode vulgaire ou le mode distingué. Ce dont par contre nous sommes privés, ce qui manque terriblement, c'est, qui saurait le nier sincèrement?, le poème, la radicalité de sa langue, ce « soc de rythmes », comme dit Yves Bonnefoy, qui retourne le sol compact du discours ordinaire. Ce constat oblige les gens de théâtre au moment du choix. Eux seuls, en effet, disposent du savoir, du lieu et des moyens nécessaires au déploiement public du poème. Les scènes de théâtre sont, que je sache, les seuls lieux publics où l'on peut parler poétiquement, je veux dire dans la langue *impossible* des poètes. Où ailleurs, sinon clandestinement ou par effraction?

Ceci exposé, qu'il faut entendre comme l'expression d'une conviction et non comme l'énoncé d'un dogme, il convient de dire quelques mots, pour éviter un probable malentendu, de ce que peut être une poésie pour le théâtre aujourd'hui. Plus précisément: qu'est-ce que la *poésie de théâtre* que je revendique? Une langue qui trouve son point d'équilibre au lieu d'affrontement de nécessités peu ou prou antagonistes. Autrement dit: quelles sont les conditions de survie du poème compte tenu des contraintes du plateau et du jeu d'une part, des capacités de réception du spectateur d'autre part? Pour moi, les caractères subsistants du poème, caractères sine qua non si l'on veut, sont: le silence

qu'il instaure dans la langue même, le rythme imprévu, la métaphore et, même enfoui, quelque chose d'un chant. La poésie est « sculptée dans le silence » disait Guillevic et Claudel: « Le poème n'est pas fait de ces mots que je plante comme des clous sur la page mais du silence qui respire entre les lignes ». Voilà pourquoi j'écris en vers: chaque vers à sa fin est une apnée possible, ouvre sur un silence qui est la marge blanche où peut se déployer sa résonance. Ce trou dans la langue et ce respir incongru sont la condition d'apparition d'un rythme sensible qui n'advient que dans la rupture, que s'il contrevient aux lois rythmiques du dire ordinaire. C'est par là que la langue surgit comme langue, non pas instrument rusé d'un récit mais épiphanie d'un être-là qui est gage d'intensité. Ce que dit magnifiquement Bonnefoy: « La poésie s'offre de préserver dans la parole l'intuition qu'elle a vécue dans le son ». Quant à la métaphore, pour autant qu'elle s'arrache au stéréotype qui annule son pouvoir de dérangement, elle est ce qui contredit le plus brutalement les normes du parler contemporain obsédé qu'il est d'efficacité immédiate, de la rentabilité de l'adresse. Elle institue nécessairement une polysémie là où l'on n'attend plus, par paresse, qu'une monosémie rassurante. Or si l'excès de métaphores est invivable au théâtre puisque les conditions de la profération et de la réception interdisent alors au comédien et au spectateur la latence qu'il faut pour les « traiter », c'est-à-dire les muer en rêverie, son éradication de la langue du théâtre ou son escamotage par des ruses de mise en scène, signalent à mes yeux un renoncement coupable. La saisie de la métaphore, parce qu'elle est sans solution objective, déconcerte l'écoute passive, oblige le spectateur à une élaboration mentale qui le rend tout de bon co-responsable de ce que vaut la représentation. Faire du spectateur un « rêveur actif » n'est-ce pas le Graal de tout acte théâtral digne de ce nom? L'appel à la pluralité des sens d'une langue métaphorique est une occasion plus certaine d'en approcher que par exemple l'image péremptoire de la vidéo.

Cependant si, écrivant pour le théâtre, le premier défi est pour moi de ne pas renoncer à la poésie pour rendre ma langue admissible, j'entends tout autant fuir ce que l'on désigne par « théâtre poétique » où la poésie est soit un ornement, marque de distinction ou de chic, soit une exhibition vaniteuse de son être

propre, souverainement indifférente aux demandes spécifiques du plateau, et pire, au mode de réception particulier (une saisie immédiate) qu'implique une représentation théâtrale. La poésie de théâtre que je tente doit éviter à tout prix d'être « poétisante » et doit d'autre part anticiper les contraintes et les limites de la perception du poème dans l'instant de sa profération. La lecture de la poésie est verticale, elle appelle à investir la profondeur de la langue vers le bas et le haut: elle doit ici tenir compte de la donnée contradictoire que représente le déroulé horizontal de la fable. Disons que où la poésie implique l'arrêt, la fable implique l'avancée. Être poète au théâtre suppose de résoudre ce paradoxe. On ne saurait, par orgueil ou désinvolture, laisser cette tâche au metteur en scène et aux comédiens, non plus qu'ignorer la difficulté qu'on impose au spectateur. À moins de ne s'adresser qu'à une poignée de lettrés aptes à tous les exploits ou prêts au snobisme de l'ennui, on se doit de faire ce que ne fait pas le poète du livre: prévoir à chaque instant dans le temps même de l'écriture la prise que la langue offre au spectateur. C'est plus qu'un calcul, c'est un art, et ce doit être l'art particulier du poète de théâtre. C'est à cet apprentissage que je me suis voué depuis que Christian Schiaretti m'a invité à l'accompagner et qui m'a conduit à élaborer, à la faveur d'une fréquentation ordinaire du plateau libérée de toute demande productive, un système poétique qui ne renonce donc ni à la poésie ni au théâtre. C'est le savoir-faire que j'ai mis en œuvre pour répondre à la suggestion, comme incidente, de Christian Schiaretti: « Tu ne voudrais pas écrire ton *Philoctète*? ». Écrire mon *Philoctète*, ce n'était pas traduire ou adapter, mais passer d'une poésie à une autre, celle que je me suis forgée pour la scène depuis *Stabat Mater Furiosa* et dont j'ai eu l'intuition à l'écoute de Gisèle Tortérola interprétant le *Mystère de la vocation* de Péguy, à la Comédie de Reims. Si cette poésie de théâtre « tient le plateau », si elle a quelques mérites, cela ne procède certes pas de je ne sais quel talent particulier, cela est la conséquence naturelle du projet théâtral patiemment et obstinément bâti par Christian Schiaretti, qui postule que c'est dans l'ordinaire d'un labeur commun que le théâtre fonde sa justesse et qu'il faut que de ce labeur le poète ait sa part.

Jean-Pierre Siméon, Cahier du TNP n°9 autour de *Philoctète*, 2009.

L'histoire d'Électre

Électre se déroule tout entière en l'un de ces hauts lieux de l'histoire qui ont conservé à travers les siècles leur magie et leur fascination. L'acropole de Mycènes, « la ville gorgée d'or », est aujourd'hui encore un endroit où les pierres sont les mêmes qu'au temps du roi Agamemnon et où le visiteur moderne peut retrouver exactement le climat de la tragédie.

Comme tous les autres drames, *Électre* n'est qu'un fragment d'une tragédie plus vaste qui concerne la famille des Atrides, c'est-à-dire des descendants du roi Atrée. C'est le fragment final, celui qui clôt, par le meurtre de la reine Clytemnestre et de son amant Égisthe, la longue suite de malheurs qui frappèrent cette famille.

En fait, comme pour *Cœdipe roi*, Sophocle se limite ici aux malheurs immédiats de la race, ceux de la génération précédente. Au moment du départ pour Troie, les vents cessent de souffler dans le port d'Aulis et la flotte grecque est immobilisée. On consulte devins et oracles et leur réponse est claire : c'est là une vengeance d'Artémis, la déesse, qui ne peut s'apaiser que par le sacrifice d'une princesse de sang royal. Agamemnon, après beaucoup d'hésitations, se « dévoue » et sacrifie sa fille Iphigénie.

Dès lors, le mécanisme est mis en route et le premier sang versé exigera donc vengeance à son tour.

Au retour d'Agamemnon, sa femme Clytemnestre le tuera dans son bain, à coups de hache et régnera désormais avec Égisthe sur Mycènes. Ce second meurtre en appelle logiquement un troisième : celui de Clytemnestre et d'Égisthe. Tel est le sujet de l'œuvre dont le titre, soulignons-le, est *Électre*, non « Oreste », car les malheurs d'Électre constituent une part essentielle — sentimentalement parlant — des processus tragiques de l'œuvre.

On retrouve donc ici ces trois niveaux qui sont si caractéristiques des tragédies sophocléennes : un niveau *psychologique*, où les personnages agissent sous l'impulsion de leurs sentiments qui sont ici la vengeance et le besoin de rétablir la justice et la légitimité du pouvoir ; un niveau *tragique*, car cette vengeance entraîne, pour être accomplie, la nécessité d'un matricide ; un niveau *métaphysique*, enfin, car ce meurtre prend place dans une chaîne de fatalités, s'exécute conformément à des plans divins qui dépassent infiniment la conscience des personnages. Jamais, dans une œuvre sophocléenne, ces derniers ne furent à ce point des marionnettes menées par les dieux, en l'occurrence le dieu Apollon. Notons seulement que pour la première fois, ces personnages

— et Oreste notamment — prennent conscience de cette soumission, de cette dépendance à l'égard du monde des dieux. Et c'est même pour Oreste un argument libérateur : avant d'entreprendre un crime nécessaire mais horrible et presque insoutenable, sa seule consolation est de se dire qu'il a les dieux, ou du moins certains dieux avec lui.

Cette conscience nouvelle, nul doute que Sophocle ne dût la préciser dans les deux autres tragédies accompagnant *Électre*, œuvres aujourd'hui perdues mais qui traitaient du rachat et du pardon d'Oreste. Par ce meurtre d'une mère, où le sang se retourne en somme contre le sang, Oreste met un terme à l'engrenage des malheurs, clôt une suite de drames d'où rien ne pouvait résulter que l'extinction définitive de la race. Eschyle dans son *Orestie* avait déjà traité ce thème : les forces maléfiques libérées par le crime d'Oreste inversent leurs fonctions et deviennent des forces bienfaitrices pour la cité. On voit là, dès *Électre*, l'amorce d'un thème que Sophocle traitera avec ampleur et précision dans *Cœdipe à Colone* : le héros maudit devient un héros salvateur car la souffrance a aussi, sur le plan moral, valeur de rédemption.

Sur le plan proprement dramatique, Sophocle atteint avec *Électre* une maîtrise égale à celle d'*Antigone*. La vision des malheurs d'Électre, de cette princesse humiliée, misérable, exclue du foyer familial, traitée en étrangère dans sa propre maison, était, dramatiquement parlant, une source de pitié, de sympathie qui rendait moins horrible, moins condamnable le meurtre de sa propre mère. Notons aussi que ces malheurs, à l'inverse de ceux d'Antigone qui ne débutent qu'avec la pièce, datent ici de longues années. L'œuvre commence justement à ce moment précis où Electre n'en peut plus, où la situation sans issue qu'elle subit depuis vingt ans doit se résoudre par un meurtre ou par sa propre mort. Cette saturation, cette urgence s'ajoutent aux autres moyens utilisés par le dramaturge pour « faire passer » un meurtre qui, tout naturellement, devait horrifier les Grecs de son temps.

L'insistance avec laquelle Électre décrit la dépossession dont elle est l'objet, l'appropriation par Égisthe de richesses et de biens qui ne sont pas à lui, la frustration illégale dont elle est la victime, et donc, par contrecoup, la légitimité de sa vengeance, a pour but là encore de « désamorcer » l'horreur du matricide, de lui trouver une raison qui n'offusque pas la justice. Et c'est justement ce conflit insoluble entre deux formes de justice, celle d'Électre et Oreste qui est

une exigence de légitimité, et celle de Clytemnestre qui est une exigence passionnelle (j'ai tué celui qui avait tué ma fille, dira-t-elle, je n'ai fait que lui rendre ce qu'il m'avait fait), entre la justice dynastique et la justice familiale, mieux entre une justice patrilinéaire et une justice matrilinéaire, c'est ce conflit qui constitue l'affrontement majeur d'*Électre*. Insoluble au niveau humain parce qu'englué dans des passions et des haines contraires, il ne trouvera de solution qu'avec l'intervention des dieux. Ainsi, sur cette acropole fortifiée, dressée comme un nid de rapaces au-dessus de la plaine d'Argos, se déploient les nappes sombres d'une histoire dont les acteurs sont à la fois victimes et bourreaux et où retentit, dans la solitude des aigles et des fauves, le même cri d'Antigone implorant la justice du ciel et des hommes.

Commentaire de Jacques Lacarrière à *Électre* dans *Le Théâtre de Sophocle*, éditions Oxus

Haine et vengeance d'une femme

Pourquoi la vengeance du sang, partout où elle sévit, constitue-t-elle une menace insupportable? La seule vengeance satisfaisante, devant le sang versé, consiste à verser le sang du criminel. Il n'y a pas de différence nette entre l'acte que la vengeance punit et la vengeance elle-même. La vengeance se veut représaille et toute représaille appelle de nouvelles représailles. Le crime que la vengeance punit ne se conçoit presque jamais lui-même comme premier; il se veut déjà vengeance d'un crime plus originel.

La vengeance constitue donc un processus infini, interminable. Chaque fois qu'elle surgit en un point quelconque d'une communauté elle tend à s'étendre et à gagner l'ensemble du corps social. Elle risque de provoquer une véritable réaction en chaîne aux conséquences rapidement fatales dans une société de dimensions réduites. La multiplication des représailles met en jeu l'existence même de la société. C'est pourquoi la vengeance fait partout l'objet d'un interdit très strict.

Mais c'est là, curieusement, où cet interdit est le plus strict que la vengeance est reine. Même quand elle reste dans l'ombre, quand son rôle reste nul, en apparence, elle détermine beaucoup de choses dans les rapports entre les hommes. Cela ne veut pas dire que l'interdit dont la vengeance fait l'objet soit secrètement bafoué. C'est parce que le meurtre fait horreur, c'est parce qu'il faut empêcher les hommes de tuer que s'impose le devoir de la vengeance. Le devoir de ne jamais verser le sang n'est pas vraiment distinct du devoir de venger le sang versé. Pour faire cesser la vengeance, par conséquent, comme pour faire cesser la guerre, de nos jours, il ne suffit pas de convaincre les hommes que la violence est odieuse; c'est bien parce qu'ils en sont convaincus qu'ils se font un devoir de la venger.

Dans un monde sur lequel plane encore la vengeance, il est impossible de nourrir à son sujet des idées sans équivoque, d'en parler sans se contredire. Dans la tragédie grecque, par exemple, il n'y a pas, il ne peut pas y avoir d'attitude cohérente au sujet de la vengeance. S'évertuer à tirer de la tragédie une théorie soit positive, soit négative, de la vengeance, c'est déjà manquer l'essence du tragique. Chacun

embrasse et condamne la vengeance avec la même fougue suivant la position qu'il occupe, de moment en moment sur l'échiquier de la violence.

Il n'y a dans le système pénal, aucun principe de justice qui diffère réellement du principe de vengeance. C'est le même principe qui est à l'œuvre dans les deux cas, celui de la réciprocité violente, de la rétribution. Ou bien ce principe est juste et la justice est déjà présente dans la vengeance, ou bien il n'y a de justice nulle part. De celui qui se fait vengeance lui-même, la langue anglaise affirme: *He takes the law into his own hands* (Il prend la loi dans ses propres mains.) Il n'y a pas de différence de principe entre vengeance privée et vengeance publique, mais il y a une différence énorme sur le plan social: la vengeance n'est plus vengée; le processus est fini: le danger d'escalade est écarté.

Ce n'est pas l'absence du principe abstrait qui se révèle importante, mais le fait que l'action dite « légale » soit toujours aux mains des victimes elles-mêmes et de leurs proches. Tant qu'il n'y a pas d'organisme souverain et indépendant pour se substituer à la partie lésée et pour se réserver la vengeance, le danger d'une escalade interminable subsiste.

Le rapport étroit entre sexualité et violence, héritage commun de toutes les religions, s'appuie sur un ensemble de convergences assez impressionnant. La sexualité a fréquemment maille à partir avec la violence, et dans ses manifestations immédiates, rapt, viol, défloration, sadisme..., et dans ses conséquences plus lointaines. Elle cause diverses maladies, réelles ou imaginaires; elle aboutit aux douleurs sanglantes de l'accouchement, toujours susceptibles d'entraîner la mort de la mère, de son enfant ou même des deux en même temps. À l'intérieur même d'un cadre rituel, quand toutes les prescriptions matrimoniales et les autres interdits sont respectés, la sexualité s'accompagne de violence: dès qu'on échappe à ce cadre, dans les amours illégitimes, l'adultère, l'inceste..., cette violence et l'impureté qui en résulte deviennent extrêmes.

René Girard, *La violence et le sacré*, Fayard/Pluriel

Électre, une femme qui clôt la vendetta

Le mariage n'implique-t-il pas pour la jeune fille une double transformation: de son être personnel, de son statut social? Il constitue d'une part une initiation à travers laquelle la fille accède à un état nouveau, à un monde de réalités humaines et religieuses différentes. Il l'arrache d'autre part à l'espace domestique auquel elle était rattachée; la fixant au foyer de l'époux, il l'intègre à une autre maison. Plus généralement l'union sexuelle est un commerce et même, de tous les commerces, celui qui met en contact les natures les plus opposées: la masculine et la féminine.

Il est pourtant un cas où cette orientation de l'homme vers le dehors, de la femme vers le dedans, se trouve inversée: dans le mariage, contrairement à toutes les autres activités sociales, la femme constitue l'élément mobile dont la circulation fait le lien entre groupes familiaux différents, l'homme restant au contraire fixé à son propre foyer domestique.

Ce rêve d'une hérédité purement paternelle n'a jamais cessé de hanter l'imagination grecque. Il s'exprime ouvertement dans la tragédie par la bouche d'Apollon proclamant, dans *Les Euménides*, que le sang maternel ne saurait couler dans les veines du fils puisque « ce n'est pas la mère qui enfante l'être qu'on appelle son enfant..., celui qui enfante, c'est

l'homme qui féconde; la mère, comme une étrangère un étranger, sauvegarde le jeune plant ». C'est le même rêve qui se déguise en théorie scientifique chez les médecins et les philosophes quand ils soutiennent, ainsi que le fait par exemple Aristote, que dans la génération la femelle n'émet pas de semence, que son rôle est tout passif, la fonction active et motrice appartenant exclusivement au mâle. C'est lui encore qui transparaît dans les mythes royaux identifiant l'enfant nouveau-né à un tison du foyer paternel.

Dans une civilisation masculine comme celle de Grèce, la femme est normalement envisagée du point de vue de l'homme. À cet égard, elle remplit à travers le mariage deux fonctions sociales majeures entre lesquelles il y a divergence, sinon même polarité. Dans sa forme la plus ancienne (et dans un milieu de noblesse que la poésie épique nous fait atteindre), le mariage est un fait de commerce contractuel entre groupes familiaux; la femme est un élément de ce commerce. Son rôle est de sceller une alliance entre groupes antagonistes. Au même titre qu'une rançon elle peut servir à clore une vendetta.

Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*.
Éditions La Découverte, poche.

Imaginez imaginez un peu ce que c'est
de voir chaque nuit dans le lit de mon père
dormir les assassins de mon père
de voir ma mère est-ce ma mère encore ?
coucher avec l'homme qui a tué mon père
de la voir rire et se vanter du crime
faire fête chaque mois chants danses et festin
au jour anniversaire du crime
je vois tout cela de mes yeux
comprenez-vous comprenez-vous que je pleure
que je fuie que je cours au fond de la maison
me réfugier seule avec mes larmes
que je hurle et maudisse et maudisse
ceux qui chantent et se gavent et qui boivent
à la santé des assassins de mon père
et pensez-vous qu'elle me laisserait seule
Clytemnestre la grande la magnifique
seule au moins avec mon chagrin
mais non la voilà qui court sur mes talons
elle vocifère elle aboie elle éructe :
peste sale peste vas-y use tes paupières
ah oui ton père est mort la belle affaire
et alors ? tu es la première à perdre ton père ?
tu es la seule peut-être à porter le deuil ?

Jean-Pierre Siméon, *Électre* (extrait). Les Solitaires intempestifs

Jean-Pierre Siméon

Poète, romancier, critique et professeur agrégé de Lettres modernes. Il participe aux comités de rédaction de plusieurs revues, dirige avec Jean-Marie Barnaud la collection « Grand fonds » de Cheyne Éditeur qui publie depuis près de trente ans ses recueils de poésie. Il est également directeur du Printemps des Poètes. Son œuvre, qui compte une cinquantaine de titres, lui a valu le prix Théophile Briant, 1978, le prix Maurice Scève, 1981, le prix Antonin Artaud, 1984, le prix Guillaume Apollinaire, 1994, le grand prix du Mont Saint-Michel pour l'ensemble de son œuvre, 1998 et le prix Max Jacob, 2006.

Christian Schiaretti l'invite en tant que « poète associé » à la Comédie de Reims. Ils fondent *Les Langagières*, manifestation autour de la langue et son usage. Ils poursuivent leur collaboration au TNP.

Ses pièces de théâtre: *D'entre les morts*, *Stabat mater furiosa*, suivi de *Soliloques*, *La Lune des pauvres*, *Sermons joyeux*, *Le Petit Ordinaire (cabaret macabre)*, *Odysée, dernier chant*, *Témoins à charge*, *Le Testament de Vanda*, *Philoctète*, *La mort n'est que la mort si l'amour lui survit*, *Électre*, *Trois hommes sur un toit*, *Et ils me cloueront sur le bois*, un essai sur le théâtre, *Quel théâtre pour aujourd'hui* et *Ce que signifiait Laurent Terzieff* sont parus aux Éditions Les Solitaires Intempestifs.

Son essai sur l'insurrection poétique, *La poésie sauvera le monde*, vient de paraître aux Éditions Le Passeur.

Christian Schiaretti

La formation

Christian Schiaretti fait des études de philosophie tout en œuvrant pour le théâtre où il occupe les postes les plus divers : accueil, technique, enseignement... Après le Théâtre-école de Montreuil, le Théâtre du Quai de la Gare, il crée le Théâtre de l'Atalante à Paris. Parallèlement, il suit les classes de Antoine Vitez, Jacques Lassalle, Claude Régy comme « auditeur libre » au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

Les débuts

Durant les huit années passées en compagnie, il met en scène des œuvres de Philippe Minyana, Roger Vitrac, Oscar Panizza, Sophocle, Euripide... Deux spectacles en particulier ont attiré l'attention de la profession et de la critique : *Rosel* de Harald Mueller, avec Agathe Alexis, créé en 1988, et *Le Laboureur de Bohême* de Johannes von Saaz, avec Jean-Marc Bory et Serge Maggiani.

La Comédie de Reims, 1991-2002

En 1991, il est nommé directeur de la Comédie de Reims, Centre Dramatique National. Il était alors le plus jeune directeur d'une telle institution. Très vite il a voulu que la notion de « maison théâtre » reprenne tout son sens, c'est-à-dire celui d'une maison où habitent des artistes.

Ainsi s'est formée, à Reims, une troupe de douze comédiens permanents, la première à voir le jour depuis les riches heures du début de la décentralisation. Le travail au plateau est quotidien, intensif et libre.

Après avoir exploré l'Europe des avant-gardes (Brecht, Pirandello, Vitrac, Witkiewicz), la nécessité, le besoin de l'auteur se sont affirmés.

Alain Badiou, philosophe, a été associé à l'aventure rémoise. Au Festival d'Avignon, la création de *Ahmed le subtil*, puis *Ahmed philosophe*, *Ahmed se fâche*, *Les Citrouilles*, sont pour Badiou, Schiaretti et la troupe de la Comédie, l'occasion d'interroger les possibilités d'une farce contemporaine.

Après trois années de cette fructueuse expérience, Christian Schiaretti et la troupe se tournent vers la riche langue du XVII^e siècle avec *Polyeucte*, *La Place Royale* de Corneille et *Les Visionnaires* de Jean Desmarets de Saint-Sorlin, présentés dans de nombreuses villes pendant plusieurs saisons.

Avec Jean-Pierre Siméon, poète associé qui a ensuite accompagné la trajectoire artistique de la Comédie de Reims, Christian Schiaretti questionne le poème dramatique. Le Théâtre et la Poésie ne sont-ils pas les lieux manifestes de cette question ? Quatre pièces sont ainsi créées qui sont au cœur de ce questionnement : *D'entre les morts*, *Stabat mater furiosa*, *Le Petit Ordinaire* (cabaret), *La Lune des pauvres*. En 1998, ils conçoivent ensemble une manifestation autour de la langue et de son usage intitulée *Les Langagières*.

Au cours de la saison 1999-2000, Christian Schiaretti a présenté au Théâtre national de la Colline, *Jeanne*, d'après *Jeanne d'Arc* de Péguy, avec Nada Strancar. En 2001-2002, il poursuit la collaboration avec la comédienne en mettant en scène *Mère Courage et ses enfants* de Bertolt Brecht à la Comédie de Reims, au TNP et au Théâtre national de La Colline à Paris. Ce spectacle recevra le Prix Georges-Lerminier 2002 du Syndicat professionnel de la Critique.

Le TNP

En janvier 2002, il est nommé directeur du Théâtre National Populaire.

Au printemps 2003, il a recréé *Le Laboureur de Bohême*, avec Didier Sandre et Serge Maggiani et repris *Jeanne* d'après Charles Péguy, suivi à l'automne 2003 de *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill.

En 2004, il crée à la Comédie-Française *Le Grand Théâtre du monde* suivi de *Procès en séparation de l'Âme et du Corps* de Pedro Calderón de la Barca, repris au TNP.

Il a créé en 2005, *Père* de August Strindberg et *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel.

En 2006, à l'invitation de Théâtre Ouvert, il a mis en espace *Ervart ou les derniers jours de Frédéric Nietzsche* de Hervé Blutsch, créé au TNP et repris à Théâtre Ouvert.

En novembre 2006, il aborde William Shakespeare avec *Coriolan*. La pièce, reprise en tournée au Théâtre Nanterre-Amandiers en 2008, a reçu le Prix Georges-Lerminier 2007 décerné par le Syndicat professionnel de la Critique au meilleur spectacle créé en région, le Prix du Brigadier 2009 et le Molière du Metteur en scène et le Molière du Théâtre public, 2009.

Entre 2007 et 2009, il crée avec les comédiens de la troupe du TNP, *7 Farces et Comédies de Molière: Sganarelle ou le Cocu imaginaire, L'École des maris, Les Précieuses ridicules, La Jalousie du Barbouillé, Le Médecin volant, Le Dépit amoureux, L'Étourdi ou les contretemps*. En 2010, une tournée internationale au Maroc et en Corée du sud est organisée qui rencontrera un accueil triomphal.

À l'automne 2007, il poursuit son travail sur Brecht, avec Jean-Claude Malgoire et Nada Strancar, en présentant: *Nada Strancar chante Brecht/Dessau*.

En mars 2008, il crée l'événement en montant *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, joué pour la première fois en France dans sa version intégrale. Pour cette mise en scène il reçoit le Grand Prix du Syndicat de la Critique, pour le meilleur spectacle de l'année 2008.

En septembre 2009, la création de *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon (variation à partir de Sophocle), à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, marque le retour de Laurent Terzieff à l'Odéon.

Après la présentation en novembre 2010, de *La Messe là-bas* de Paul Claudel, au Théâtre Les Gémeaux à Sceaux avec Didier Sandre, il s'attaque à trois grandes œuvres du répertoire espagnol du XVII^e siècle. *Le Siècle d'or*, un cycle de trois pièces: *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès, *La Célestine* de Fernando de Rojas, *Don Juan* de Tirso de Molina sont présentées au TNP en alternance et repris au Théâtre Nanterre-Amandiers.

C'est également en 2010 qu'il reprend *La Jeanne de Delteil* d'après le roman de Joseph Delteil, avec Juliette Rizoud dans le rôle-titre. Ce spectacle ne cesse de tourner depuis.

En mai 2011, la création à La Colline-Théâtre national du diptyque *Mademoiselle Julie* et *Créanciers*, permet à Christian Schiaretti de revenir à Strindberg.

En juin 2011 débute l'ambitieux projet du *Graal Théâtre* de Florence Delay et Jacques Roubaud qui consiste à monter jusqu'à fin 2014 la légende du Graal, soit les cinq premières pièces: *Joseph d'Armathie, Merlin l'enchanteur, Gauvain et le Chevalier Vert, Perceval le Gallois, Lancelot du Lac*, en réunissant les troupes et les moyens du TNP et celles du TNS.

En 2011, après quatre saisons hors les murs et au Petit théâtre ouvert en 2009, le Grand théâtre ouvre ses portes le 11 novembre — dans une configuration architecturale nouvelle et de nouvelles orientations du projet artistique —, avec *Ruy Blas* de Victor Hugo.

À l'automne 2012, Christian Schiaretti interroge de nouveau l'histoire contemporaine avec *Mai, juin, juillet* de Denis Guénoun, spectacle repris au Festival d'Avignon 2014.

En 2013, à l'occasion du centenaire de la naissance de Aimé Césaire, il rend hommage à ce grand poète par la création de *Une Saison au Congo*, en tournée au Théâtre Les Gémeaux à Sceaux et à Fort-de-France en Martinique. Ce spectacle a reçu le Prix Georges-Lerminier 2014 du Syndicat professionnel de la Critique.

Dans un esprit de mutualisation, Christian Schiaretti associe Robin Renucci et Les Tréteaux de France pour créer des formes adaptées à un théâtre de tréteaux et ainsi aux tournées. Trois spectacles voient le jour: une version de *Ruy Blas* (2012), *L'École des femmes* (2013) et *La Leçon* (2014).

En janvier 2014, il revient à Shakespeare avec *Le Roi Lear* avec, dans le rôle-titre, Serge Merlin, créé au TNP, présenté au Théâtre de la Ville, Paris et au Bateau Feu, Dunkerque pour la réouverture de la scène nationale.

La création de la dernière pièce de Michel Vinaver, *Bettencourt Boulevard ou une histoire de France*, en novembre 2015 et une nouvelle opportunité de travailler un texte de cet immense dramaturge. Le spectacle sera repris au Théâtre national — La Colline, Paris et à la Comédie de Reims en 2016.

Les mises en scène à l'opéra

Pelléas et Mélisande de Claude Debussy, 2015 et 1996

Castor et Pollux de Jean-Philippe Rameau, 2014

Jules César de Georg Friedrich Haendel, 2011

La Créole de Jacques Offenbach, 2009

La Tosca de Giacomo Puccini, 2008

Le Barbier de Séville de Giovanni Paisiello et de Gioachino Rossini, 2005

Eugène Onéguine de Piotr Illitch Tchaïkovski, 2003

L'Échelle de soie de Gioachino Rossini, 2001

Ariane à Naxos de Richard Strauss, 2001

Hänsel et Gretel opéra pour enfants de Engelbert Humperdinck, 1998

Madame Butterfly de Giacomo Puccini, 1997

L'enseignement à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre

Attaché à la mise en œuvre d'une politique pédagogique, Christian Schiaretti a mis en place dès son arrivée à Lyon, une étroite collaboration avec l'ENSATT.

Il y a notamment mis en scène *Utopia* d'après Aristophane, en 2003. *L'Épaule indifférente* et *la Bouche malade* de Roger Vitrac, en 2004. En 2006, *Le Projet Maeterlinck*, (*Les Aveugles*, *Intérieur*, *La Mort de Tintagiles*) avec la 65^e promotion. En 2007, avec la 66^e promotion, *Les Visionnaires* de Jean Desmarests de Saint-Sorlin. En 2009, *Hippolyte* et *La Troade* de Robert Garnier, avec la 68^e promotion. Aujourd'hui, il codirige le département Mise en scène de l'école.

Christian Schiaretti est président des Amis de Jacques Copeau. Il a été président de l'Association pour un Centre Culturel de Rencontre à Brangues et a présidé le SYNDEAC de 1994 à 1996.

Les comédiens

Élizabeth Macocco — Électre

Actrice, metteuse en scène et femme de théâtre, elle fonde en 2014 la Compagnie À Juste Titre. Après le Centre Leonard de Vinci de Feyzin et le Théâtre de Privas (en codirection de 1994 à 2007), elle dirige le Centre dramatique régional de Haute-Normandie/Théâtre des deux rives de 2008 de 2013. Ces dernières saisons, elle y a joué et réalisé *Le Théâtre de l'Amante anglaise* de Marguerite Duras, *Lily et Lily* de Barillet et Grédy, *Opening night(s)* de Dorothee Zumstein, et mis en scène *Le Saut de la tortue* de Nathalie Papin, *La Course aux chansons* de Marie Nimier. Elle accorde une grande importance à la transmission et à la formation de jeunes comédiens — elle a initié dans la continuité du dispositif Rhône-Alpes un GEIQ Théâtre en Haute-Normandie qui a été un axe fort du projet. En six années, vingt-quatre jeunes actrices et acteurs formeront une troupe permanente et partagée. Elle mène un travail assidu envers le public jeune dans les établissements scolaires, notamment par le biais de commandes d'écriture.

Elle a participé à l'aventure artistique de l'Attroupement avec Denis Guénoun puis à celle de l'Attroupement 2 dont elle est membre fondateur. On la verra sous la direction de Patrick Le Mauff puis de Dominique Lardenois avec qui elle fonde, en 1994, la compagnie Macocco-Lardenois, Théâtre et faux-semblants, dans *La Tempête* de Shakespeare, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* de Brecht, *Les Tragédiennes sont venues* de Saint-John Perse, *Medéa* de Jean Vauthier, *Phèdre* de Racine, *Belle du seigneur* de Albert Cohen, *L'Usage de la vie* de Christine Angot, *La Vie à deux* de Dorothy Parker, *Stabat mater furiosa* de Jean-Pierre Siméon. Elle recevra en 1989 le Molière de la révélation théâtre pour son interprétation de *Callas* de Jean-Yves Picq, (plus de 500 représentations au fil des saisons).

Elle initie également de nombreuses commandes d'écriture auprès de Christine Angot, Denis Guénoun, Catherine Anne, Nathalie Papin, Marie Nimier, Dorothee Zumstein...

Comédienne, elle travaille sous la direction de Alfredo Arias, Anne-Marie Lazarini, Michel Raskine, Jean Lacornerie, Laurent Fréchuret...

Au cinéma, elle tourne avec Robert Altman, Cédric Klapisch, Bertrand Blier, Nicolas Boukrief..., et à la télévision avec Paul Planchon, Catherine Corsini, Claude Goretta, Denys Granier-Deferre, Manuel Bousinhac...

Cette saison, elle joue dans *Bettencourt Boulevard* de Michel Vinaver, création de Christian Schiaretti et sera mère Ubu dans la pièce de Alfred Jarry.

Amandine Blanquart — Chœur / Choryphée

Après une formation littéraire (hypokhâgne, khâgne, master II), elle se tourne vers le théâtre, intègre l'école d'art dramatique Studio Création Formation, dirigée par Philippe Brigaud à Paris. Elle travaille au sein des compagnies La Tornade, compagnie parisienne réunissant des artistes issus majoritairement de l'ENSATT, et Théâtre en pierres dorées, compagnie créée par les comédiens du TNP, à l'initiative des Rencontres de Theizé.

Au TNP, on peut la voir dans *Le Papa de Simon* d'après Maupassant, mise en scène Clément Morinière, dans *Le Songe d'une nuit d'été* d'après Shakespeare, mise en scène Juliette Rizoud.

À la télévision, elle joue dans les séries *Les Revenants*, *Khader Shérif*, *Voyage au bout de la nuit*... Elle travaille également pour France Culture et le cinéma. Depuis dix ans, elle anime des ateliers de théâtre pour adultes, adolescents et enfants à Paris et à Lyon.

Julien Gauthier — Oreste

Il intègre l'ENSATT dans la 66^e promotion et y travaille avec Philippe Delaigue, Jerzy Klesyk, Olivier Maurin, Guillaume Delaveau, Simon Delétang et Christian Schiaretti. Il a fait partie de la troupe permanente du TNP et a été dirigé par Christian Schiaretti dans *Les Visionnaires* de Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *Coriolan* de William Shakespeare, *7 Farces et Comédies de Molière*, *Siècle d'or: La Célestine* de Fernando de Rojas et *Don Juan* de Tirso de Molina; *Joseph d'Armathie*, *Merlin l'enchanteur*, *Gauvain et le Chevalier Vert*, *Perceval le Gallois*, *Lancelot du Lac* (créées en collaboration avec Julie Brochen) du *Graal Théâtre* de Florence Delay et Jacques Roubaud; *Mai, juin, juillet* de Denis Guénoun, *Le Grand Théâtre du monde* suivi de *Procès en séparation de l'Âme et du Corps* de Pedro Calderón de la Barca, mises en scène Christian Schiaretti. Il est également dirigé par Olivier Borle, Nada Strancar, Christophe Maltot...

Cette saison, on pourra le voir dans *Le Papa* de Simon d'après Guy de Maupassant, conception Clément Morinère, dans *Le Songe d'une nuit d'été* d'après Shakespeare, mise en scène Juliette Rizoud et dans *Tristan et Yseult*. Il met en espace *Les Chiens nous dresseront* de Godefroy Ségol, avec les comédiens de la troupe du TNP, dans le cadre du Cercle des lecteurs.

Damien Gouy — Le Précepteur

Il se forme à l'ENSATT, 65^e promotion. De 2006 à 2015 il fait partie de la troupe du TNP et joue sous la direction de Christian Schiaretti, notamment dans *Coriolan* de William Shakespeare, *7 Farces et Comédies de Molière*, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon, *Siècle d'or: Don Quichotte* de Miguel de Cervantès, *La Célestine* de Fernando de Rojas et *Don Juan* de Tirso de Molina, les cinq premières pièces du *Graal Théâtre* de Florence Delay et Jacques Roubaud, *Ruy Blas* de Victor Hugo, *Mai, juin, juillet* de Denis Guénoun. Il tient le rôle du laboureur dans *Le Laboureur de Bohême* de Johannes von Saaz. Au TNP, il est également dirigé par Olivier Borle, William Nadylam et Bruno Freyssinet, Christophe Maltot, Julie Brochen, Clémentine Verdier. Il signe une première mise en scène avec *Ronsard, prince des poètes* pour la Ben compagnie. Il crée et interprète son spectacle *Louis Aragon, Je me souviens*, en janvier 2013 au TNP. En décembre 2013 il y a présenté son cabaret: *Bourvil, Ma p'tite chanson*. À l'écran, il travaille sous la direction de Henri Helman, Hélier Cisterne, Géraldine Boudot, Sophie Fillières... Il est directeur artistique du festival de théâtre Les Rencontres de Theizé. Cette saison il interprète seul sur scène, *Le Franc-Archer de Bagnolet* et joue dans *Bettencourt Boulevard* de Michel Vinaver, création de Christian Schiaretti.

Clémence Longy — Chœur / Choryphée

Originaire de Bordeaux, elle rejoint Paris en 2004 pour intégrer les classes d'hypokhâgne et de khâgne du lycée Henry IV. Après une formation théâtrale au cours Florent et un master de Lettres Modernes à la Sorbonne, elle intègre la promotion 73 de l'ENSATT dans la section acteurs, où elle travaille notamment avec Carole Thibaut, Richard Brunel, Philippe Delaigue et Jean-Pierre Vincent. C'est à l'ENSATT qu'elle rencontre Christian Schiaretti. À sa sortie de l'école, elle travaille avec Bernard Sobel et Michel Toman, et participe à la création de la compagnie les Non Alignés.

Réalisatrice de plusieurs vidéos dont l'une projetée au musée Saint-Raymond à Toulouse, elle cosigne la mise en scène de plusieurs pièces dont *Lisbeth est complètement pétée* d'Armando Llamas et *Yvonne princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz, avant de s'intéresser aux différentes techniques d'écriture de plateau et au théâtre burlesque. *Bettencourt Boulevard* sera sa troisième collaboration avec Christian Schiaretti, après *Pelléas et Mélisande* et *Électre*.

Clément Morinière — Pylade

Il entre à l'ENSATT dans la 65^e promotion. Il a fait partie de la troupe du TNP et a été dirigé par Christian Schiaretti dans *Coriolan* de William Shakespeare, *Pardessus bord* de Michel Vinaver, *7 Farces et Comédies de Molière*, *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon, *Siècle d'or: Don Quichotte* de Cervantès, *La Célestine* de Fernando de Rojas et *Don Juan* de Tirso de Molina; les cinq premières pièces (mises en scène avec Julie Brochen) du *Graal Théâtre* de Florence Delay et Jacques Roubaud; *Ruy Blas* de Victor Hugo, *Le Grand Théâtre du monde* suivi de *Procès en séparation de l'Âme et du Corps* de Pedro Calderón de la Barca, *Le Laboureur de Bohême* de Johannes von Saaz, spectacle dans lequel il interprète le rôle de La Mort et *Mai, juin, juillet* de Denis Guénoun. Il a mis en espace *Off-shore* de Philippe Braz, avec les comédiens de la troupe, dans le cadre du Cercle des lecteurs. En mars 2014, il présente son cabaret *Apollinaire: Mon cœur pareil à une flamme renversée*.

Son spectacle, *Le Papa de Simon* est présenté au TNP cette saison, il joue également dans *Le Roman de Renart* et dans *Bettencourt Boulevard* de Michel Vinaver, création de Christian Schiaretti.

Juliette Rizoud — Clytemnestre / Chrysothémis / Chœur

Elle entre en 2004 à l'ENSATT et y travaille avec Jerzy Klesyk, Christian Schiaretti, Philippe Delaigue... En parallèle, elle joue avec Éric Massé, Vincianne Regattieri et Thierry Thieu Niang. De 2007 à 2015 elle fait partie de la troupe du TNP. Elle interprète, seule en scène, *La Jeanne de Delteil*, spectacle du répertoire, qu'elle reprend régulièrement, depuis 2010, au TNP et en tournée. Dans *Ruy Blas* de Victor Hugo, spectacle créé par Christian Schiaretti à l'occasion de l'inauguration du Grand théâtre en novembre 2011, elle tient le rôle de la reine. Elle joue également avec Nada Strancar dans *La Fable du fils substitué* de Luigi Pirandello, avec Grégoire Ingold dans *L'Extravagant Monsieur Jourdain* de Mikhaïl Boulgakov et avec Christophe Maltot dans *Figures de Musset*.

Aux côtés de Julien Gauthier, elle joue cette saison dans *Tristan et Yseult* et également dans *Bettencourt Boulevard* de Michel Vinaver, création de Christian Schiaretti.

Avec la compagnie La Bande à Mandrin, qui réunit des artistes / contrebandiers associés et qui a vu le jour cette année à son initiative, elle présente au TNP en janvier 2016, *Le Songe d'une nuit d'été* d'après William Shakespeare.

Julien Tiphaine — Égisthe

Il a intégré la 65^e promotion de l'ENSATT. Il a joué dans *Baal* de Bertolt Brecht, mise en scène Sylvain Creuzevault. Il a fait partie de la troupe du TNP et a été dirigé par Christian Schiaretti dans *Coriolan* de William Shakespeare, *Pardessus bord* de Michel Vinaver, *7 Farces et Comédies de Molière*, *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon; les cinq premières pièces (mises en scène avec Julie Brochen) du *Graal Théâtre* de Florence Delay et Jacques Roubaud et *Ruy Blas* de Victor Hugo, *Le Roi Lear* de William Shakespeare, *Mai, juin, juillet* de Denis Guénoun. Il a interprété le rôle-titre dans *Don Juan* de Tirso de Molina, mise en scène Christian Schiaretti. Il a mis en espace *Les Conséquences du vent* (dans *le Finistère Nord*) de Tanguy Viel et *La Carte du temps* de Naomie Wallace, avec les comédiens de la troupe du TNP, dans le cadre du Cercle des lecteurs. Il a présenté son spectacle *La Bataille est merveilleuse et totale* d'après *Rappeler Roland* de Frédéric Boyer, en novembre 2013 au TNP.

Cette saison on peut le voir dans *La Chanson de Roland* et dans *Bettencourt Boulevard* de Michel Vinaver, création de Christian Schiaretti.

Informations pratiques

Le TNP

8 Place Lazare-Goujon,
69627 Villeurbanne cedex
04 78 03 30 30
www.tnp-villeurbanne.com

Calendrier des représentations salle Jean-Bouise

Janvier 2016 — Mardi 12, mercredi 13, jeudi 14²,
vendredi 15, samedi 16, à 20 h 30

Mai 2016 — Mardi 10, mercredi 11,
jeudi 12, vendredi 13², mardi 17, mercredi 18,
jeudi 19, vendredi 20, samedi 21 à 20 h 30

◆¹Prélude, ◆²Rencontre après spectacle, ◆³Théâtrôme,
→⁴Rencontre après spectacle

Location ouverte

Prix des places :
25 € plein tarif ;
19 € tarif spécifique : retraités, adultes groupe*
14 € tarif réduit : moins de 30 ans,
étudiants, demandeurs d'emploi, bénéficiaires
de la CMU, professionnels du spectacle, personnes
non-imposables, RSA, AAH ; Villeurbannais
(travaillant ou résidant).
* Les tarifs groupe sont applicables à partir
de 8 personnes aux mêmes spectacles et
aux mêmes dates.

Renseignements et location 04 78 03 30 00 et
www.tnp-villeurbanne.com

Accès au TNP

L'accès avec les TCL

Métro : ligne A, arrêt Gratte-Ciel.

Bus : ligne C3, arrêt Paul-Verlaine, lignes 27, 69 et
C26, arrêt Mairie de Villeurbanne.

Voiture : prendre le cours Émile-Zola jusqu'au
quartier Gratte-Ciel, suivre la direction Hôtel de
Ville.

Par le périphérique, sortie « Villeurbanne
Cusset / Gratte-Ciel ».

Le parking Hôtel de Ville. Tarif préférentiel : forfait
de 2,70 € pour quatre heures.

À acheter le soir-même, avant ou après la
représentation, au vestiaire.

Une invitation au covoiturage

Rendez-vous sur www.covoiturage-grandlyon.com
qui vous permettra de trouver conducteurs
ou passagers.

Station Velo'v N° 10027, Mairie de Villeurbanne,
avenue Aristide-Briand, en face de la mairie.