

**THIBAUT
PERRENOUD** P R E S E N T E

HAMLET

-titre provisoire-

UN FORMAT POUR L'ITINÉRANCE.
UN THÉÂTRE POUR TOUS.
PARTOUT.

d'après *La tragique
histoire d'Hamlet, Prince
de Danemark* de William
Shakespeare

Mise en scène
Thibault Perrenoud

Traduction et adaptation
Clément Camar-Mercier

C R É A T I O N 2 0 2 6

THIBAUT
PERRENOUD P R E S E N T E

HAMLET

-titre provisoire-

d'après *La tragique histoire d'Hamlet, Prince de Danemark*
de William Shakespeare

UN FORMAT POUR L'ITINÉRANCE.
UN THÉÂTRE POUR TOUS.
PARTOUT.

Mise en scène
Thibault Perrenoud

Traduction, adaptation et dramaturgie
Clément Camar-Mercier

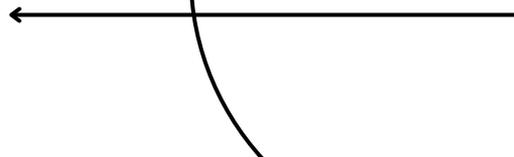
Avec 1 comédienne et 2 comédiens
Aurore Paris, Guillaume Motte, Thibault Perrenoud.

Emmanuelle Ossena - EPOC Productions
e.ossena@epoc-productions.net
+33 06 03 47 45 51

Dorothée Cabrol - Administration
cabroldorothee@gmail.com
+33 06 18 44 59 67

Thibault Perrenoud - Artistique
thibaultperre@yahoo.fr
+33 06 85 32 75 16

Raphaël Barani - Technique
raphaelbarani@gmail.com
+33 06 68 17 92 67



UN MOT

Après plus de quinze ans au sein du collectif Kobal't en tant que directeur artistique, metteur en scène et acteur, il a été temps pour moi de prendre un nouveau chemin. J'ai fondé ma propre compagnie. Et très vite, une question s'est imposée : par quoi commencer ?

Pour continuer à tirer le fil des grands classiques, ce fil dont je ne me lasse jamais, j'ai décidé de replonger dans *Hamlet* de William Shakespeare. Ce texte qui me poursuit, je l'ai déjà monté sous plusieurs formes : pour quinze interprètes, pour neuf, pour cinq. Je sais que je n'en ai pas fini avec lui.

Cette fois-ci, j'ai eu envie de gratter encore plus la chair de ce chef-d'œuvre pour terminer enfin à l'os. J'ai pensé une forme itinérante, qui puisse se jouer partout. Et pour cela, j'ai commandé une nouvelle adaptation à Clément Camar-Mercier, pour que trois interprètes puissent raconter et incarner *Hamlet*. Pour creuser la relation centrale du fils à sa mère, le rôle de Gertrude est considérablement accentué. Elle reprend une partie de la partition initiale de Claudius et devient un personnage pivot de cette nouvelle dramaturgie. C'est elle aussi qui joue avec Hamlet dans sa "pièce dans la pièce", servant à faire tomber le masque perfide de l'oncle meurtrier.

Toutes les intrigues secondaires ont été supprimées. La pièce se déploie autour de trois temps, trois cérémonies où le public est convié : d'abord un mariage, puis une représentation de théâtre, enfin un enterrement. Le public entre dans un espace de fête dont il ne sort pas, qui bascule progressivement d'une célébration de l'amour vers une célébration de la mort. Le théâtre fait le lien entre les deux.

Le spectacle s'ouvre sur le mariage de Gertrude et Claudius. Une vraie noce, scénographiée dans le lieu même où l'on joue, avec cette exigence à chaque fois, quel que soit l'espace : comment ferait-on un mariage ici ? Le public est accueilli en tr frontal. Quelques spectateurs prennent place à des tables disposées dans l'espace, autour de la table centrale des mariés, où siège aussi Hamlet. Ce n'est pas une image, mais une situation réelle.

Trois mouvements rythment la représentation.

D'abord, le banquet. Les spectateurs sont invités à la fête. Les comédiens circulent entre eux, passent derrière, à côté, parfois en dessous. L'espace est vivant, mouvant, contaminant. On mange, on trinque, on célèbre. Mais peu à peu, le trouble s'installe.

Ensuite, le théâtre dans le théâtre. Hamlet interrompt la fête et détourne ce qui la composait : les nappes deviennent rideaux ou costumes, les fleurs un jardin, les tables une scène. Les invités installés de chaque côté redeviennent spectateurs. La noce devient souricière.

Enfin, l'enterrement. Le buffet chaud des funérailles a été servi froid aux noces, dit Hamlet au début de la pièce. Ici, c'est l'inverse. Tout devient tombeau, jusqu'aux spectateurs eux-mêmes.

HAMLET, PARTOUT, POUR TOUS - UNE TRAGÉDIE ITINÉRANTE À TROIS VOIX

Monter *Hamlet* aujourd'hui, ce n'est pas seulement affronter un monument du répertoire. C'est poser une question essentielle : pour qui le monte-t-on ? Et où ?

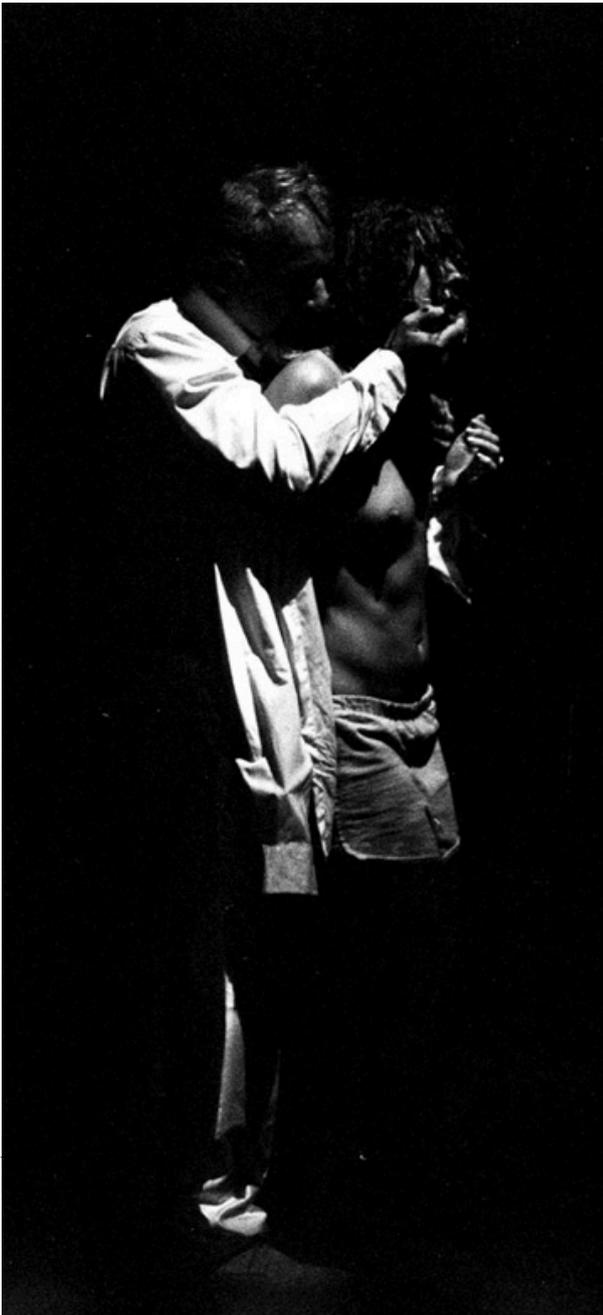
Ce projet est né d'une conviction simple mais tenace : le théâtre prend tout son sens lorsqu'il circule, lorsqu'il va vers les gens, lorsqu'il sort de ses murs pour rencontrer des regards neufs, curieux, parfois vierges de toute référence classique. C'est dans cet esprit que cette version d'*Hamlet*, resserrée autour de trois interprètes, a été pensée dès le départ pour l'itinérance, pour être jouée partout et accessible à tous.

Loin des grandes scènes équipées (où il peut aussi se jouer), ce *Hamlet* se déplacera de village en village, de cour en hangar, de place en salle polyvalente. Chaque lieu offre ses contraintes, chaque public ses attentes. Et c'est précisément là que le théâtre puise sa vitalité : dans la joie de l'invention, l'agilité de l'adaptation, et surtout, le contact humain.

Nous défendons un théâtre populaire. Non pas simplifié mais exigeant dans sa forme et clair dans son adresse. Un théâtre qui part du principe que chacun, quelle que soit sa culture, peut être ému, bousculé, bouleversé par Shakespeare. Car Shakespeare lui-même écrivait pour une foule bigarrée, dans des formes ouvertes, foisonnantes, où l'on mangeait, buvait, interpellait les acteurs – un théâtre sans silence sacré, mais avec une intensité partagée.

À l'image du Globe Theatre, nous reconstituons un espace où le public entoure l'action, il partage le même niveau de lumière et de parole que les comédiens. Ce rapport direct, frontal, chaleureux est au cœur de la mise en scène. Il fait du public un quatrième acteur de la pièce. C'est cette implication qui permet de toucher celles et ceux qui se sentent encore à distance du théâtre, qui le trouve intimidant ou inaccessible. Nous affirmons que le théâtre est d'abord un acte de communauté, un moment à vivre ensemble, une fête grave.





CREDITS : GILLES LE MAO

TROIS ACTEURS, MILLE VISAGES

Cette version d'*Hamlet* repose sur un dispositif radical : trois interprètes pour incarner tout le drame. Trois corps, trois voix pour traverser les rôles, les sexes, les statuts. Ce choix ne répond pas seulement à une logique de production : il engage un geste dramaturgique fort.

En jouant tour à tour Hamlet, Gertrude, Claudius, Ophélie, Horatio ou Polonius, les interprètes donnent à voir la multiplicité des regards, des mémoires, des conflits qui traversent l'œuvre. C'est une manière d'affirmer ce que le théâtre a de plus précieux : sa capacité à raconter, à métamorphoser, à faire exister ce qui n'est pas là.

Ce jeu de glissements et de miroirs révèle la structure même de la pièce, sa spirale intérieure, ses obsessions : le pouvoir, la filiation, la trahison, la folie, le désir de vie. Il éclaire le cœur de cette tragédie, familiale autant que politique, où un fils tente de survivre à l'injonction des pères et à la corruption du monde.

Les changements de rôles servent ainsi de véritables révélateurs dramaturgiques, tous n'étant finalement que des fragments du grand rêve d'*Hamlet* : celui de vaincre son impuissance et son inutilité.

HAMLET, AUJOURD'HUI

Si *Hamlet* traverse les siècles, ce n'est pas seulement par sa beauté littéraire ou son statut de chef-d'œuvre. C'est parce que la pièce met en jeu des questions fondamentales, d'une actualité saisissante : doit-on vivre selon les lois des générations passées ? Faut-il obéir aux fantômes de nos pères ou trouver une voie propre ? Doit-on répondre à la violence par la violence, à l'injustice par la vengeance ?

À travers le trouble d'un fils confronté à la mort, à la paralysie de l'inaction, à la trahison et à la culpabilité, *Hamlet* interroge la filiation, le pouvoir, la responsabilité individuelle. Ce n'est pas seulement une tragédie intime : c'est une pièce politique. Elle parle d'une jeunesse à qui l'on demande de continuer à faire tourner un monde corrompu, et qui hésite entre la révolte et l'abdication.

Aujourd'hui, dans une époque où beaucoup doutent de l'avenir, dans une époque où les anciens modèles s'effondrent sans être remplacés, *Hamlet* résonne plus que jamais. Il dit le vertige d'exister, la difficulté de choisir, le besoin de justice, mais aussi la peur de tout bouleverser.

C'est pourquoi il faut sans cesse le rejouer, le redire, le remettre en corps et en voix. Le raconter.

Parce qu'à la question d'*Hamlet* — être ou ne pas être — nous n'avons toujours pas fini de répondre.

CLAUDIUS : *C'est adorable et tout à fait naturel, Hamlet,*

De faire honneur à son père par les devoirs du deuil,

Mais il faut se rappeler que ce père qui était le vôtre

Avait perdu un père qui était le sien

Et ce père qui était le sien avait perdu son père à lui.

On survit à son père et l'impératif de la filiation

Exige – pour un temps – un funèbre chagrin.

Hamlet, William Shakespeare, 1603 Traduction Clément Camar-Mercier

« Lui, Hamlet, sait qu'il est coupable d'être, il est insupportable d'être. Avant tout commencement du drame d'*Hamlet*, Hamlet connaît le crime d'exister, et c'est à partir de ce commencement qu'il lui faut choisir, et pour lui le problème d'exister à partir de ce commencement se pose dans des termes qui sont les siens : à savoir le « To be, or not to be » qui est quelque chose qui l'engage irrémédiablement dans l'être comme il l'articule fort bien. C'est justement parce que pour lui le drame œdipien est ouvert au commencement et non pas à la fin, que le choix se propose entre « être » et « ne pas être ». Et c'est justement parce qu'il y a cet « ou bien... ou bien... » qu'il s'avère qu'il est pris de toute façon dans la chaîne du signifiant, dans quelque chose qui fait que, de ce choix, il est de toute façon la victime. »

Le désir et son interprétation, Jacques Lacan, 1958



SHAKESPEARE, ENTRE LE RIRE ET L'ABÎME

Shakespeare, on croit le connaître, mais il échappe toujours. Auteur universel par excellence, il parle à tous les temps, à toutes les classes sociales, à toutes les cultures. Il peut faire rire un enfant, bouleverser un roi, réveiller un peuple. Il unit le savant et le populaire, le trivial et le sublime. Il mêle le théâtre de foire à la tragédie métaphysique.

Philosophe sans système, poète du doute, dramaturge du vertige, il ne donne pas de leçons : il observe les âmes, déplie les contradictions humaines, joue avec nos peurs et nos désirs. Il est grave, profond, mélancolique – mais toujours traversé par une énergie vitale, une ironie mordante, un humour cruel, parfois absurde, toujours libérateur.

À travers Hamlet, comme à travers tous ses personnages, il nous tend un miroir. Un miroir qui reflète aussi bien la boue que le ciel. C'est un théâtre vivant, agité, désordonné parfois – mais jamais figé. Ses pièces se jouent partout : dans les théâtres comme dans les champs, dans les salles comme dans les rues.

Parce qu'il parle à tous. Et qu'il nous parle encore.

HAMLET N'EST PAS UNE RELIQUE

Ce projet est né d'un désir de revenir à l'essentiel du théâtre : raconter une histoire à des gens qu'on a en face de soi. Et de le faire avec eux. À travers cette forme légère, vivante, profondément incarnée, Hamlet redevient un théâtre d'urgence, d'adresse, de présence. Il ne cherche pas à impressionner, mais à impliquer. Il ne cherche pas à sacraliser Shakespeare, mais à le rendre à sa puissance populaire.

C'est dans cette tension – entre exigence et accessibilité, fidélité au texte et audace de la forme – que se joue l'enjeu de cette adaptation. Une forme modeste et ambitieuse, capable de faire résonner un chef-d'œuvre dans une salle des fêtes, une grange ou un gymnase. Un théâtre libre, qui marche, qui parle, qui touche.

Cette création se réinvente chaque jour avec les contraintes du lieu, la lumière du jour ou celle des lampes, le vent, la poussière, les murs – et surtout, avec les gens.



ADAPTER HAMLET

PAR CLÉMENT CAMAR-MERCIER

Ce projet d'*Hamlet* s'inscrit dans la continuité d'un travail que je mène depuis dix ans : retraduire et adapter Shakespeare pour la scène d'aujourd'hui. C'est un engagement dans la théâtralité brute. Chez Shakespeare, il n'y a jamais d'illusion de réalisme : les personnages savent qu'ils sont joués. Les acteurs s'adressent au public, et plus le théâtre est visible comme artifice, plus l'émotion peut affleurer. Ce théâtre ne cherche pas à tromper : il propose un pacte, celui d'être ensemble pour faire semblant. Chaque pièce est une redécouverte du théâtre lui-même, de ce qu'on y cherche, de ce qu'on y accepte. Ce qui m'émeut tant chez lui, et m'y ramène sans cesse, c'est cette conscience aiguë que le théâtre est faux – et que c'est précisément parce qu'il est faux qu'il peut toucher à une vérité. Chez lui, les personnages jouent à jouer. Et dans ce jeu, quelque chose de profondément humain surgit.



CRÉDITS : GILLES LE MAO

Je suis convaincu que l'émotion naît plus fortement quand on avoue au public qu'on lui ment. Qu'on ne lui demande pas d'y croire, mais simplement d'entrer dans le jeu. Il y a dans cette honnêteté quelque chose de profondément émouvant. Le spectateur n'est jamais dupe, et c'est tant mieux : c'est dans cette distance assumée, dans cet accord tacite entre scène et salle, que Shakespeare atteint la grâce, la folie, l'intimité. Et c'est cette tradition-là – celle d'un théâtre qui assume son artifice – que j'essaie de prolonger par mes traductions.

Dans toutes les adaptations que j'ai réalisées, il m'a souvent été demandé de fusionner des personnages, de resserrer les intrigues, de condenser les trajectoires dramatiques. J'ai toujours aimé cette contrainte. Elle permet aux interprètes de changer de rôle à vue, de circuler entre les identités, d'incarner plusieurs figures sans jamais cacher la mécanique du jeu. C'est dans cette fluidité des corps et des voix qu'une autre vérité peut surgir : plus vibrante, plus immédiate. Ce jeu de transformation est au cœur de mon travail, et *Hamlet* en est peut-être l'aboutissement le plus radical : trois interprètes se partagent toute la matière du drame, glissent d'un personnage à l'autre, parfois d'une phrase à l'autre.

Mais au-delà de cette partition éclatée, j'ai introduit une nouveauté : une parole narrative, circulante, portée à tour de rôle par les interprètes. Une parole qui prend le public par la main, qui raconte autant qu'elle joue. Non pour surligner, mais pour accompagner. Pour faire théâtre.

Ce n'est pas une trahison de Shakespeare. C'est une prolongation naturelle de son geste, qui n'a cessé de briser les frontières entre fiction et adresse.

Dans Hamlet, il y a cette réplique bouleversante où le personnage dit à sa mère qu'un acteur le joue, et que c'est pour cela qu'il ne semble pas assez triste ; plus tard il dira que si ce qu'il vivait était vrai, ses larmes inonderaient le plateau. Shakespeare ne cherche jamais à faire illusion. Il ouvre le théâtre, tend le plateau, et nous invite à y croire – non pas malgré le faux, mais à cause de lui.

En ce sens, Brecht n'a rien inventé. Il a théorisé avec force ce que Shakespeare pratiquait déjà avec naturel : une conscience constante de la scène, de l'adresse, du public. Notre Hamlet prolongera ce geste, avec nos moyens, nos corps, nos outils d'aujourd'hui – et l'objectif assumé de renouer avec un théâtre populaire. Pour raconter cette histoire de spectres, de pouvoir, de folie, en assumant ce qu'elle est : un récit qu'on vient partager, dans un théâtre, en faisant semblant ensemble.

HAMLET : Être ou ne pas être. C'est la question.
Est-il plus noble pour l'esprit
D'endurer les coups et les flèches d'un scandaleux destin
Ou de lever une armée contre nos océans de douleur ?
Et, en se battant, les achever. Mourir. Dormir.
Rien de plus. Ainsi dormir pour dire finir.
Finir : les peines du cœur, tremblements hérités de la chair,
C'est une jouissance désirable. Mourir, dormir.
Dormir, rêver peut-être. Ah, c'est là l'obstacle.
Oui, si l'on rêve dans le sommeil des morts,
Après avoir fui cette spirale mortelle, à quoi bon ?
C'est cette pensée qui offre à la calamité une si longue vie :
La peur que, même mort, nous continuerions à rêver.
Oui, qui voudrait supporter les fouets et la morbidité du temps,
L'oppression, la bêtise de tous les orgueilleux,
Les tourments d'un amour méprisé,
La lenteur de la justice, l'insolence du pouvoir,
Et les humiliations de tous ces parasites
Que notre patience endure bien trop silencieusement
Alors que d'un coup, tac, terminé, on pourrait les faire taire ?
Mais sans l'effroi de ce pays inexploré
Dont le voyageur ne revient pas vivant,
Qui serait encore là pour porter ce poids ?
Qui pour geindre ? Qui pour suer ? Qui pour respirer ?
Personne... Car c'est cette peur de ce qu'il y a après la mort
Qui nous fait supporter le fardeau de la vie.
Aussi affreux soient-ils,
Nous préférons les maux qui nous sont familiers
Plutôt que ceux qu'on ne peut pas même imaginer.
La conscience fait de nous tous des lâches
Et la teinte d'origine de nos résolutions
Perd ses couleurs au contact de la pensée.
Oui : tout ce qu'on veut entreprendre de grand
Ne se termine jamais par un acte.
Chut. La belle Ophélie !
Souviens-toi de mes péchés...

Hamlet, William Shakespeare, 1603 Traduction Clément Camar-Mercier

« Si je me demande à quoi juger que telle question est plus pressante que telle autre, je réponds que c'est aux actions qu'elle engage (...) Je vois que beaucoup de gens meurent parce qu'ils estiment que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue. Il est question ici, pour commencer, du rapport entre la pensée individuelle et le suicide. Un geste comme celui-ci se prépare dans le silence du cœur au même titre qu'une grande œuvre. L'homme lui-même l'ignore. Un soir, il tire ou il plonge. D'un gérant d'immeubles qui s'était tué, on me disait un jour qu'il avait perdu sa fille depuis cinq ans, qu'il avait beaucoup changé depuis et que cette histoire « l'avait miné ». On ne peut souhaiter de mot plus exact. Commencer à penser, c'est commencer d'être miné. La société n'a pas grand-chose à voir dans ces débuts. Le ver se trouve au cœur de l'homme. C'est là qu'il faut le chercher. Ce jeu mortel qui mène de la lucidité en face de l'existence à l'évasion hors de la lumière, il faut le suivre et le comprendre. »

Le mythe de Sisyphe, Albert Camus, 1942

AUORE PARIS JEU

Formée au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, dont elle sort diplômée en 2008, Aurore Paris poursuit depuis un parcours au théâtre qui la conduit à travailler sous la direction de Bernard Sobel, Brigitte Jaques-Wajeman, Pauline Bureau, Éric Lacascade, Thibault Perrenoud et Guillaume Séverac-Schmitz.

Parallèlement à son activité d'interprète, elle écrit et met en scène deux premières pièces alors qu'elle est encore au CNSAD, où elle reçoit une bourse d'étude pour y créer une adaptation de *La Mouette* de Tchekhov avec les élèves de sa promotion. Elle développe également un travail d'écriture pour le cinéma, signe plusieurs scénarios et réalise en 2012 son premier court-métrage, *Ad nauseam*.

En 2019, elle revient à l'écriture théâtrale avec *Stupides et contagieux*, pièce distinguée par l'aide à la création d'ARTCENA. Depuis, elle poursuit une démarche d'auteur dramatique, entre écriture de plateau et fiction textuelle. Sa quatrième pièce, *Ce pays qui nous était destiné*, a été créée en mars 2025 à la Scène nationale de Bayonne dans une mise en scène de Vincent Menjou-Cortès, et sera reprise au Festival d'Avignon, au 11, en juillet prochain.

Cette saison, elle est en tournée dans *Richard III* de Shakespeare, mis en scène par Guillaume Séverac-Schmitz, et vient d'achever l'écriture de sa dernière pièce, *Je ne suis plus votre esclave*. La saison prochaine, elle jouera dans *Vie et destin* de Vassili Grossman, mis en scène par Brigitte Jaques-Wajeman au Théâtre de la Ville.

L'EQUIPE

THIBAUT PERRENOUD MISE EN SCÈNE ET JEU

Formé au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris entre 2004 et 2007, il a dédié sa carrière à l'exploration de répertoires classiques et contemporains, collaborant avec des metteurs en scène tels que Daniel Mesguich, Brigitte Jaques-Wajeman, Bernard Sobel, Jacques Lassalle, Sara Llorca, Benjamin Moreau, Mathieu Boisliveau, Alice Zeniter, Guillaume Séverac-Schmitz et Igor Mendjisky. Sous leur direction, il a interprété des textes aussi variés que ceux de Corneille, Molière, Shakespeare, Webster, Kleist, Gabilly, Schimmelpfenning, Lescot, Kwahulé, Zorn, Koltès et Auster, incarnant des rôles majeurs tels que Cinna, Tartuffe, Amphitryon, Don Juan, Richard II, Hamlet, Alceste et Richard III.

En parallèle à sa carrière d'acteur, il a cofondé le collectif Kobal't aux côtés de Mathieu Boisliveau et Guillaume Motte, entamant ce projet par des créations collectives, dont *Pour un oui ou pour un non* de Nathalie Sarraute et *Big Shoot* de Koffi Kwahulé. Depuis plus de dix ans, il se consacre également à la mise en scène, signant des productions telles que *Le Misanthrope* de Molière, *La Mouette* de Tchekhov et *Hamlet* de Shakespeare, en partenariat avec le Théâtre de la Bastille à Paris.

Il a récemment créé sa propre compagnie Thibault Perrenoud.

Parallèlement à son travail sur scène, il s'oriente vers la transmission et obtient le diplôme d'enseignement théâtral. Fort de son expérience scénique, il développe une pédagogie tournée vers le décloisonnement du théâtre classique, s'adressant avec conviction aux jeunes générations.

Cette saison, il a collaboré à la mise en scène du *Suicidé* de Nicolai Erdman aux côtés de Stéphane Varupenne pour la Comédie-Française, joué dans *Une trilogie new-yorkaise* dirigée par Igor Mendjisky au Théâtre de la Ville et poursuit la tournée de *Richard III* de Shakespeare mise en scène par Guillaume Séverac-Schmitz, spectacle dans lequel il joue le rôle titre.

CLEMENT CAMAR-MERCIER TRADUCTION, ADAPTATION ET DRAMATURGIE

Après des études de cinéma à l'Université Paris Cité, de littérature à la Sorbonne et d'histoire de l'art à l'ENS-Ulm, dont il est diplômé, Clément Camar-Mercier débute une carrière de dramaturge et de traducteur, après un passage par l'enseignement universitaire.

Il traduit et adapte pour la scène de grands textes du répertoire, parmi lesquels *Richard III*, *La Tempête*, *Hamlet* et *Richard II* de William Shakespeare ; *La Mouette* d'Anton Tchekhov ; *Le Suicidé* de Nicolaï Erdman — entré au répertoire de la Comédie-Française dans sa version créée à la Salle Richelieu en octobre 2024 — ; ou encore *La Duchesse d'Amalfi* de John Webster. Ses traductions sont régulièrement montées et circulent sur les scènes françaises.

Entre 2019 et 2021, il est auteur associé à l'Aria en Corse. Il y crée ses trois premières pièces : *Un domaine où* (vaudeville), commande de Robin Renucci pour les Théâtrales de Bastia, *Les Témoins* (mondialisation), créé lors des Vingtièmes Rencontres internationales de Théâtre en Corse, et *Le Procès de Darwin*, qui continue de tourner dans les lycées corses. Il y mène également plusieurs ateliers d'écriture.

En 2022, il répond à une commande de la Philharmonie de l'Elbe (Hambourg) et écrit un récital poétique pour une actrice et un pianiste, actuellement en tournée en Corée du Sud et au Japon. En 2023, il signe *Un piano dans la montagne*, adaptation de *Carmen* de Bizet pour quatre pianos et sept interprètes, dans une mise en scène de Sandrine Anglade. Le spectacle est en tournée.

De 2024 à 2026, ses traductions de *Le Songe d'une nuit d'été*, *Le Conte d'hiver* et *Roméo et Juliette* seront créées. Il s'engage dans la traduction intégrale de l'œuvre de Shakespeare, en collaboration avec plusieurs metteuses et metteurs en scène. Son théâtre et ses traductions sont publiés aux éditions Esse Que.

En parallèle, il publie en août 2023 *Le Roman de Jeanne et Nathan*, son premier roman aux éditions Actes Sud, salué par la critique et sélectionné pour les prix Renaudot, Flore, Castel, Méduse, du Premier Roman, du Monde et de la Société des Gens de Lettres. Il reçoit le Prix Transfuge du meilleur premier roman. Son deuxième roman paraîtra à la rentrée littéraire 2025.

GUILLAUME MOTTE JEU

Formé au Conservatoire d'Art Dramatique d'Avignon sous la direction de Pascal Papini et Éric Jakobiak, Guillaume Motte en sort diplômé en 2005. Depuis, il construit un parcours mêlant théâtre contemporain et grands textes du répertoire, en collaborant notamment avec Nicolas Ramond, Florian Santos, Renaud Lescuyer, Alice Zeniter, Guillaume Séverac-Schmitz, Baptiste Dezercès, ainsi que Pascal Papini.

Entre 2007 et 2010, il joue dans *Fantôme(s) :: de l'errance à la Subsistance*, *Fantôme(s) :: de l'opéra*, *Farce(s)* et *En série(s)*, quatre spectacles portés par la compagnie Et si c'était vrai ?. En 2012, il rejoint la compagnie Cassandre pour la création de *TINA : There is no alternative* de Simon Grangeat, mis en scène par Sébastien Valignat. Il poursuit cette collaboration sur plusieurs projets, parmi lesquels *Quatorze* de Vincent Fouquet, et intervient régulièrement comme assistant à la mise en scène sur des spectacles tels que *Petite conférence pour résoudre tous les problèmes de l'existence* de Fred Vargas, *Love me* et *L'Art d'avoir toujours raison*. En 2022, il joue dans *Campagne*.

Entre 2010 et 2024, il cofonde la compagnie Kobal't avec Mathieu Boisliveau et Thibault Perrenoud. Il y interprète *Pour un oui ou pour un non* de Nathalie Sarraute et *Big Shoot* de Koffi Kwahulé dans des mises en scène collectives, ainsi que *Gibiers du temps : première époque* de Didier-Georges Gabily mis en scène par Mathieu Boisliveau. Il joue également sous la direction de Thibault Perrenoud dans *Le Misanthrope* de Molière, *La Mouette* de Tchekhov et *Hamlet* de Shakespeare. Il est par ailleurs assistant à la mise en scène sur *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès mis en scène par Mathieu Boisliveau.

En 2024, il reprend le rôle de Buckingham dans *Richard III* de Shakespeare, mis en scène par Guillaume Séverac-Schmitz, et rejoint la distribution de *Caligula* de Camus, mis en scène par Baptiste Dezercès.