

MACBETH

William Shakespeare

Compagnie AJM



Du 29 octobre au 8 novembre 2026

Théâtre de l'Épée de Bois

Réservations :

01 48 08 39 74

billetterie@epeedebois.com · epeedebois.com





« Les peurs que l'on ressent ne sont rien auprès des terreurs que l'on imagine. »

WILLIAM SHAKESPEARE

DOSSIER ARTISTIQUE

Compagnie AJM — saison 2026

La tragédie d'un désir né de rien

« Les peurs que l'on ressent ne sont rien auprès des terreurs que l'on imagine. » Ce que Shakespeare dit de façon radicale, c'est que ce qui n'est pas, ce qui est de la seule étoffe de nos rêves, des songes, des désirs — c'est cela seul qui est et fait la trame secrète de notre vie.

Cette citation opère un renversement fondamental : Macbeth cesse d'être une pièce sur un roi assassin pour devenir le portrait d'un homme dévoré par l'avant-coup de ses actes. Comme le souligne A. C. Bradley, Macbeth possède une « imagination de poète » : c'est elle qui transforme l'ambition en visions hallucinées, rendant le poignard flottant ou le spectre de Banquo plus réels que le trône lui-même. Coleridge abonde en ce sens, notant que « la culpabilité dans son germe est antérieure à la cause supposée » — le désir précède et dépasse l'acte.

L'imaginaire comme matrice du drame

La prophétie des sorcières n'est pas une prédiction extérieure : elle est l'écho des désirs les plus intimes. L'analyse de Jan Kott rejoint cette lecture : Macbeth est un cauchemar historique où « un seul rêve existe : vous rêver du meurtre ». L'imaginaire y est plus agissant que le réel. La formule shakespearienne « nothing is but what is not » (I, 3) en est la clé. Comme le glosait le Dr. Johnson, « rien n'est présent pour moi si ce n'est ce qui est vraiment futur » — Macbeth est tout entier tourné vers ce qui n'a pas d'existence. Les possibles projetés dans l'avenir deviennent des « réalités au mode subjonctif ».

Cette lecture s'ancre dans les études récentes sur l'imagination pathologique à la Renaissance. Suparna Roychoudhury montre que la pièce interroge « la ligne ténue entre fantasme hallucinatoire et subjectivité ordinaire » et pose une question cruciale : dans quelle mesure nos images mentales nous appartiennent-elles ?

La mise en scène de Jérôme Méla donne une incarnation magistrale à cette vision. Comme l'écrit Gisèle Venet dans son compte rendu, la pièce y naît « de rien — d'un peu de brume impalpable, au ras du sol ». Cette brume devient « le seul décor mouvant et déroutant d'une tragédie qui va, au sens fort, “prendre corps”, s'incarner sous nos yeux à partir de ce “rien” qu'est la brume, animée de formes informes naissant dans ces subtils effets d'éclairage ». Le spectacle matérialise ainsi l'idée que l'imaginaire est premier : les personnages eux-mêmes « sont nés de rien, de cette brume, du fond de scène si noir ». Ce noir, note Venet, « fait partie de l'action elle-même dans un Macbeth replié sur les zones les plus obscures de l'inconscient tragique » — il est « un noir qui commente l'action, un noir qui agit ».

La singularité de la tragédie shakespearienne

Venet souligne un point essentiel qui distingue Macbeth de la tragédie classique : « rien ne préexiste dans le temps qui puisse condamner un personnage à faire le mal plutôt que le bien. » Contrairement à la tragédie grecque ou racinienne, où « le pire est déjà arrivé avant même le premier mot », ici « rien n'est encore arrivé ». La brume grise et mouvante, « clair et obscur », accompagne le « surgissement sous nos yeux du désir, soudain, venu de nulle part dans cet énigmatique présent ». Le désir de Macbeth — glissant du titre mérité (« Salut, Thane de Cawdor ») au désir fantasmé (« Tu seras roi ») — naît de ce néant scénique, comme une pure émergence de l'imaginaire.

Cette mise en scène fait de Macbeth un « nouvel Hamlet dans les brumes de l'Écosse archaïque » : une tragédie de « l'impossible coïncidence entre le désir et l'action », où le héros est « pris au piège entre le désir de

puissance et l'impuissance à agir pour accomplir ce désir ». C'est Lady Macbeth, en « robe rouge symbolique, irradiant l'absolu du désir, innocent et criminel à la fois, par-delà tout bien et tout mal », qui « contraint Macbeth à choisir le mal dont il ne veut pas — le meurtre du bon roi Duncan — pour obtenir ce qu'il veut ». L'imaginaire et le désir, ici, ne préparent pas l'action : ils la provoquent et la dévorent.

« Rien ne préexiste dans le temps qui puisse condamner un personnage à faire le mal plutôt que le bien. »

GISÈLE VENET



Les sœurs du destin © Fanny

Le contexte historique : sorcellerie, politique et mécénat royal

Cette plongée dans l'imaginaire prend un relief particulier à la lumière des sources et du contexte de la pièce. Shakespeare puise dans les Chroniques de Holinshed (1587), mais prend des libertés majeures. Il transforme Banquo — complice du meurtre dans la chronique — en figure intègre, hommage direct au roi Jacques Ier, descendant supposé de Banquo.

Ce choix est d'autant plus significatif que le roi était un fervent croyant en la sorcellerie. En 1597, il avait publié son *Daemonologie*, un traité où il affirme que la sorcellerie est une « trahison envers Dieu » et approuve la chasse aux sorcières. Sa conviction était ancrée dans un traumatisme personnel : en 1589, il attribua une violente tempête en mer à un complot de sorcières, déclenchant la chasse aux sorcières de North Berwick (1590-1592). Jacques Ier se croyait la cible d'un complot satanique et assista à la torture de sorcières présumées.

En incluant les sorcières dans *Macbeth*, Shakespeare rend donc un hommage direct au traité royal — tout en prenant un risque considérable : présenter un régicide écossais à un roi écossais fraîchement couronné, dans un contexte encore brûlant de la Conspiration des Poudres (1605). Pourtant, le pari fut un succès : dès 1603, Jacques avait fait de la troupe de Shakespeare les « King's Men », et *Macbeth* consolida ce mécénat royal.

La lecture psychanalytique : l'énigme du désir

Freud, dans *L'inquiétante étrangeté* (1919), reconnaît dans *Macbeth* une « part d'énigme insoluble », évoquant « l'obscurité du mobile de Lady Macbeth » et « l'intention, à nous inconnue, du poète et le sens secret de la légende ». La pièce résiste à l'analyse, car ses terreurs imaginaires plongent dans l'inconscient le plus profond. Certains critiques lacaniens y voient une structure paranoïaque : ce qui est refusé dans le symbolique (le désir de

meurtre) revient sous forme d'imaginaire (les hallucinations). Les visions ne sont pas de simples remords, mais la matérialisation d'un désir impossible à symboliser.

Venet souligne cette dimension dans la mise en scène de Méla : le spectre de Banquo, « surgissant de la zone d'ombre à l'arrière-plan de la scène », « revient occuper le siège royal, et fugitivement occupe la place de Macbeth ». Cette apparition n'est pas un simple effet surnaturel ; elle est la manifestation concrète de l'obsession qui hante le tyran. La scène du banquet, que Méla laisse déborder dans la salle, « nous implique tous dans cette libation maudite, impossible » — le spectateur est pris dans le vertige hallucinatoire du personnage.

La dimension politique : du désir individuel à la tragédie collective

Venet montre comment la mise en scène de Méla, à l'acte IV, « donne une dimension politique et non plus seulement tragique au malheur de l'Écosse ». La rencontre de Macduff avec Malcolm, dans un « imprévisible halo de lumière », « nous invite à une autre lecture de la tragédie » : le mal n'est plus seulement affaire de désir individuel, mais devient « le mal suprême de l'usurpation politique qui aurait pu détruire le pays tout entier ». Shakespeare, loin de « normaliser » le mal, « lui donne un tour de vis supplémentaire, lui donne un tour historique, lui donne un nom : l'usurpation du pouvoir suprême ».

La pièce rejoint alors les Histoires anglaises, où Shakespeare explorait déjà les turpitudes du pouvoir. Mais Macbeth, enveloppé « dans les brumes de l'Écosse », fait de la tragédie des peuples opprimés le reflet inversé de la tragédie trop personnelle du couple royal. Le désir qui naissait de rien, dans la brume du premier acte, se mue en chaos politique — et la « fugitive sérénité » du foyer de Macduff ne conduit qu'à « une nouvelle orgie de sang, la plus insoutenable, le meurtre inique de l'innocence ».

Conclusion : l'imagination comme destin

Cette analyse fait le pari que la trame secrète de Macbeth (ses songes, ses peurs anticipées) est le seul vrai personnage de la tragédie. Le réel (la cour, les batailles) n'en est que le décor flou. En donnant corps à ce qui n'est pas, Shakespeare montre que l'imaginaire ne prépare pas à l'action : il est l'action, et il consume. La forêt de Birnam n'avance pas : elle surgit du regard terrifié de Macbeth, parce que c'est là, dans son œil, que se tisse la seule fatalité qui compte.

Comme l'écrivait Victor Hugo, la spécificité de l'homme shakespearien est cette « scission qui le constitue et qui rend possible sa dérive, sa perte » — et l'imagination est la tentation de transgresser les frontières de sa condition. Macbeth incarne cette tentation portée à son paroxysme : un homme qui, parce qu'il a trop imaginé le crime, finit par ne plus pouvoir habiter le monde réel.

« La tragédie d'un désir né de rien », comme l'écrit Venet, nous laisse « exsangues, muets » — parce qu'elle nous a montré, dans la brume et les jeux de lumière, que notre propre imaginaire est aussi fragile, aussi puissant, aussi dévastateur que celui du héros.

L'omission fondatrice

Une hérédité sans deuil ni récit

Contrairement à Hamlet, où la mort du père est le moteur explicite de l'intrigue (le spectre, le deuil, la vengeance), dans Macbeth, l'accession au titre de thane de Glamis est silencieuse. Macbeth est déjà thane lorsque la pièce commence ; nous n'apprenons jamais comment son père est mort, ni dans quelles circonstances il a hérité du titre. Cette absence est remarquable car elle installe d'emblée Macbeth dans une position de pouvoir reçu sans acte — un héritage qui ne lui a rien coûté.

Cette omission fait écho à l'idée que la tragédie shakespearienne, comme le note Gisèle Venet, est une tragédie « où rien ne préexiste dans le temps qui puisse condamner un personnage à faire le mal plutôt que le bien ». Contrairement aux tragédies grecques ou raciniennes, où « le pire est déjà arrivé avant même le premier mot », ici rien n'est encore advenu — pas même la mort du père. Le titre de Thane de Glamis est une donnée initiale, un fait acquis, qui n'a pas d'histoire, pas de trauma, pas de deuil à porter. C'est un pouvoir vide de récit, ce qui le rend disponible pour l'imaginaire.

Une généalogie sans transmission : le désir à l'état pur

Cette absence de récit paternel renforce l'idée que Macbeth n'est lié à rien — ni à un passé, ni à une dette symbolique. Le père n'étant pas nommé, pas pleuré, pas enterré sur scène, Macbeth semble surgir de nulle part, comme les personnages de la mise en scène de Méla, « nés de rien, de cette brume, du fond de scène si noir ». Il est un héros sans généalogie, ce qui le rend radicalement libre — et radicalement exposé au désir.

Le titre qu'il possède (Glamis) ne lui a pas été arraché par un exploit ou par un deuil ; il est là, simplement, comme un prénom supplémentaire. Lorsque les sorcières le saluent comme thane de Cawdor, puis comme roi, elles ne lui annoncent pas une ascension qui viendrait combler un vide ; elles ajoutent des titres à un titre déjà vide. C'est ce vide originel qui rend le désir de Macbeth si puissant : il ne désire pas réparer une perte, il ne désire pas venger un père — il désire purement, comme l'écrit Venet, un « désir absolu qui ne peut s'encombrer d'aucune morale ».

Une omission qui prépare le meurtre de Duncan

Cette absence du père mort rend d'autant plus frappant le meurtre de Duncan — un roi qui, lui, est pleinement présent, vivant, bon, paternel. Macbeth, qui n'a jamais connu la mort de son propre père, va devoir inventer la mort du roi. Là où Hamlet hérite d'un spectre et d'une injonction, Macbeth hérite d'un vide — et c'est ce vide qui le pousse à tuer, non par devoir filial, mais par pur désir d'occupation du trône.

Comme le note Coleridge, « la culpabilité dans son germe est antérieure à la cause supposée ». Macbeth n'a pas besoin d'un père mort pour être coupable ; il est coupable par anticipation, par imagination. L'absence de la mort du père est donc le prérequis de cette culpabilité : elle laisse place au fantasme pur, non entravé par le deuil ou la dette.

Un parallèle avec la mise en scène

Dans la mise en scène de Jérôme Méla, cette absence est redoublée par le traitement des origines : les personnages, comme Macbeth, semblent surgir de la brume sans passé, sans généalogie visible. Venet note que les sorcières, au premier acte, sont « quasi fondues dans la brume », des « voix sans visage et sans nom ». De même, Macbeth est d'abord une voix, un corps qui émerge du « rien » — il n'est précédé par aucun récit, aucune histoire familiale. Cette mise en scène donne une chair théâtrale à l'absence de père : Macbeth n'a pas à se débarrasser d'un fantôme paternel comme Hamlet ; il doit inventer un meurtre pour se donner un passé de roi.

La mort du père de Macbeth, jamais racontée ni montrée, est donc une omission programmatique. Elle installe le héros dans un présent sans mémoire, un pouvoir hérité sans acte, un désir sans obstacle. C'est parce qu'il n'a jamais eu à tuer son père pour devenir thane que le meurtre de Duncan peut devenir l'acte fondateur d'un règne — un acte que son imagination a déjà commis mille fois avant la scène.

« Les peurs que l'on ressent ne sont rien auprès des terreurs que l'on imagine » — et Macbeth n'a jamais eu à ressentir la peur de la mort de son père. Il n'a connu que l'imagination du meurtre de Duncan, qui devient sa seule vérité.

Références

A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, 1904.

S. T. Coleridge — sur l'antériorité de la culpabilité.

Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*.

Samuel Johnson — glose sur « nothing is but what is not ».

Suparna Roychoudhury, « Melancholy, Ecstasy, Phantasma: The Pathologies of Macbeth », 2013.

Raphael Holinshed, *Chronicles of England, Scotland and Ireland*, 1587.

Jacques Ier, *Daemonologie*, 1597.

Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, 1919.

Charles Méla, « Au théâtre dans le texte. D'Eschyle à Beckett ».

Victor Hugo — sur l'antithèse et la scission chez Shakespeare.

Gisèle Venet, compte rendu de la mise en scène de Macbeth par Jérôme Méla, Théâtre du Mandapa, avril-mai 2025.

La mise en scène

Direction d'acteur : Le corps de l'imaginaire et de l'indicible.

Dramaturgie une vision de Macbeth qui façonne dans son imagination l'action, la puissance des visions de Shakespeare à saisir dans chaque instant.

Fluidité de l'espace et de la pensée.

Lumières vitales.

La musique : le shakuhachi et le Cristal Baschet

Le **shakuhachi**, flûte droite en bambou probablement d'origine chinoise, a été introduit au Japon au VII^e siècle. D'abord utilisé à la cour impériale dans l'orchestre du gagaku, il tombe en désuétude au X^e siècle. Des moines bouddhistes commencent alors à l'intégrer à leur pratique religieuse.

Ce n'est cependant qu'au XVII^e siècle qu'il devient l'instrument de prédilection des moines komusō — les moines du vide et du rien — et le symbole musical de l'esthétique zén. Depuis cette époque, les pièces religieuses du répertoire honkyoku se sont transmises jusqu'à nous oralement. L'ère Meiji voit la dissolution de l'ordre komusō : le shakuhachi devient alors accessible aux laïcs. Son timbre profond séduit aujourd'hui nombre de compositeurs contemporains.

Le **Cristal Baschet**, sorte d'orge de verre et de métal qui permet de créer des espaces sonores étrange qui résonnent en fonction de l'imagination des acteurs.

Ce qu'on en a écrit

La création du spectacle au Théâtre du Mandapa, en avril et mai 2025, a fait l'objet d'un compte rendu de Gisèle Venet, spécialiste du théâtre élisabéthain. En voici quelques extraits.

La pièce naît « de rien — d'un peu de brume impalpable, au ras du sol », seul décor mouvant d'une tragédie qui va, au sens fort, prendre corps.

SUR L'OUVERTURE

Un noir qui ne se contente pas d'envelopper : « un noir qui commente l'action, un noir qui agit », dans un Macbeth replié sur les zones les plus obscures de l'inconscient tragique.

SUR LA LUMIÈRE

Les sorcières, quasi fondues dans la brume, ne sont d'abord que « des voix sans visage et sans nom ».

SUR LES SORCIÈRES

« Rien ne préexiste dans le temps qui puisse condamner un personnage à faire le mal plutôt que le bien » : contrairement à la tragédie grecque ou racinienne, ici rien n'est encore arrivé.

SUR LE PARTI PRIS

Un « nouvel Hamlet dans les brumes de l'Écosse archaïque », pris au piège entre le désir de puissance et l'impuissance à agir.

SUR MACBETH

En robe rouge symbolique, elle irradie « l'absolu du désir, innocent et criminel à la fois, par-delà tout bien et tout mal ».

SUR LADY MACBETH

La scène du banquet, que la mise en scène laisse déborder dans la salle, « nous implique tous dans cette libation maudite, impossible ».

SUR LE BANQUET

À l'acte IV, la rencontre de Macduff et de Malcolm « donne une dimension politique et non plus seulement tragique au malheur de l'Écosse ».

SUR L'ACTE IV

« La tragédie d'un désir né de rien » nous laisse « exsangues, muets ».

EN CONCLUSION

Le spectacle en images



Lady Macbeth ©Fanny Tang



Macbeth et les sœurs du destin ©Fanny Tang

Le spectacle en images (suite)



Le desir · ©Fanny Tang



La sensualité · ©Fanny Tang



La trahison · ©Fanny Tang

Le spectacle en images (fin)

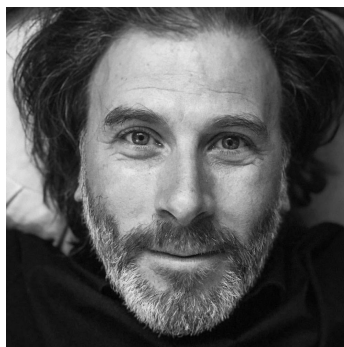


Les apparitions · ©Fanny Tang



Le destin de Macbeth · ©Fanny Tang

Jérôme Méla, metteur en scène



Jérôme Méla · @Moyu Zhang

Acteur pendant quinze ans sous la direction d'Antoine Campo, Georges Bigot, Jean-Louis Bauer, il a d'abord cherché dans le jeu une présence, non une représentation. Puis il est allé ailleurs : Kathakali au Kerala, Topeng à Bali, confrérie soufie à Meknès. Comme si l'acteur devait se confronter à d'autres traditions pour comprendre que le geste peut être un chemin vers l'invisible.

Deux présences fondatrices traversent son travail. Son père, Charles Méla, médiéviste, savant des mythes, lui a légué une manière de tenir ensemble l'érudition et l'intuition. Son frère, mort à vingt-sept ans, a fait du théâtre un lieu de vie inespéré : face à l'irréparable, l'art devient ce lieu où la présence se célèbre jusque dans sa fragilité, où le sang circule comme une preuve que la vie mérite d'être servie.

En 2000, il rencontre Blanche Salant. Quinze ans à apprendre l'analyse-action, héritée de Stanislavski et de Maria Knebel. Il devient pédagogue, forme des comédiens pendant quatorze ans, jusqu'à ce moment où un acteur cesse de « jouer » et devient présent. Il appelle cela « la lumière sans fard ».

La mise en scène vient tard, comme une évidence après la pédagogie. Une amie poète qualifie son travail de mise en être : non pas agencer des signes, mais faire advenir une présence. Depuis 2014, il met en scène Tchekhov, Bergman, Shakespeare, Sophocle, Beckett, Genet, Claudel, en résidence au Mandapa, à Paris. Il y cherche ce qui, dans l'éphémère, pourtant reste.

Joueur d'échecs de haut niveau (norme de Maître international), il a connu aussi les parties dans les parcs, avec des personnes âgées qui n'attendaient plus rien, par n'importe quel temps. Ces heures suspendues, où l'âge, la profession, la culture s'abolissaient, ont été pour lui une autre école de la présence — un voyage immobile, un silence partagé.

Il a collaboré avec des physiciens du CERN, voyagé en Inde, au Maroc, à Bali. Aujourd'hui, il s'apprête à partir pour Pékin, avec un projet qui lie le Dahua Centre, le Michael Tchekhov Institute de Shanghai et d'Erevan, et le dramaturge Oleg Bogaev. Une nouvelle mue, après trente-six ans à creuser.

Il dit « j'aime cette vie ». On le croit. Dans chaque texte qu'il monte, dans chaque acteur qu'il forme, dans chaque silence qu'il préserve — et dans cette façon qu'il a de faire du théâtre un lieu où les morts, par l'acteur, peuvent encore parler, et où les vivants se souviennent qu'ils le sont.

Distribution

Biographies



Antonio Gonzalez

MACBETH

Né dans le nord du Mexique à la fin des années 1980, il a grandi loin du monde de la culture parisien. Sa passion pour les langues et les cultures étrangères le pousse à intégrer le Baccalauréat international, dans le seul lycée public à le proposer en Amérique latine, puis, à travers ses études en mathématiques et en économie, à obtenir une bourse du gouvernement français pour rejoindre l'École d'économie de Toulouse.

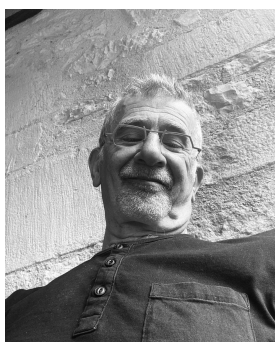
Il s'installe ensuite à Paris pour poursuivre ses études à la Sorbonne, où il étudie la sociologie, le droit, l'histoire, les relations internationales et le journalisme, avant d'achever sa formation par des études de commerce à l'ESCP Business School. Il exerce comme scientifique de données pour des entreprises françaises et internationales, essentiellement dans le milieu de la tech et des médias. En 2017, il intègre l'Atelier international de théâtre de Blanche Salant, y fait la connaissance de Jérôme Méla et commence sa pratique du théâtre. Il partage aujourd'hui sa vie entre Oaxaca et Paris.



Olivia Bernabé

LADY MACBETH

Formée au théâtre à l'Atelier Blanche Salant, puis à l'École du Jeu. Elle a joué dans plusieurs spectacles tels que Jalousie d'après les textes de Jean-Jacques Varoujean (mise en scène de Sandrine Foulon, tournée), Cet enfant de Joël Pommerrat (mise en scène de Bertrand Marcos, au Lucernaire), Boys and Girls de Dennis Kelly (mise en scène de Sandra Soudry, tournée), ou encore Les Bonnes de Jean Genet, Électre de Sophocle, Le Soulier de satin de Paul Claudel et Macbeth de William Shakespeare (mises en scène de Jérôme Méla, au Mandapa et à l'Épée de Bois). Elle est également l'auteure et l'interprète de Play/Plaie, son premier seul en scène, joué aux Ateliers des Forges.



Gérard Chevallier

Médecin phoniatre de formation, il a toujours nourri une passion pour le théâtre et le chant lyrique. Depuis de nombreuses années, il explore l'univers de la mélodie et du lied romantique, alliant sa sensibilité artistique à sa carrière médicale. Son parcours théâtral a été enrichi par des cours dispensés par Denis Lachaud, Charles Gonzales et, plus récemment, Jérôme Méla, avec qui il perfectionne sans cesse son art.

Il a joué dans plusieurs pièces marquantes, notamment Mère Perpétue de Philippe Van der Schrieck et Les Curieux de Denis Lachaud. Plus récemment, il a interprété des rôles dans Macbeth de Shakespeare, Le Soulier de satin de Paul Claudel et Oncle Vania d'Anton Tchekhov. Sa double expérience, médicale et artistique, lui permet d'apporter une perspective singulière sur l'interprétation des rôles.



Federica Gamba

HÉCATE

Née à Turin, elle quitte l'Italie en 2010, diplôme d'ingénieur en poche, pour s'installer à Paris où elle se passionne pour le théâtre. Elle débute sa formation en 2012 au Cours Clément, puis intègre en 2017 l'Atelier Blanche Salant & Paul Weaver, école professionnelle d'acteur inspirée des travaux de Stanislavski. Depuis 2019, elle enrichit sa formation par des stages en France et à l'international — Théâtre du Soleil, Declan Donnellan, Eugenio Barba, Elena Serra, Luca Giacomoni — et par des expériences sur scène et devant la caméra.

Entre 2020 et 2025, elle joue sous la direction de Jérôme Méla dans La Mouette de Tchekhov, Roméo et Juliette de Shakespeare, Antigone de Sophocle et Sonate d'automne de Bergman. En Italie, elle joue dans Sorelle, pièce inspirée des Trois Sœurs, sous la direction de Maria Grazia Agricola et Duccio Bellugi Vannuccini, du Théâtre du Soleil. En 2025, elle joue également dans Oh les beaux jours de Beckett, au Festival d'Avignon Off.

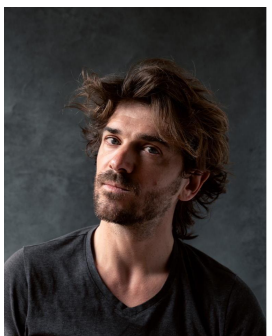


Julien Gillet

Comédien et improvisateur basé à La Chaux-de-Fonds, il évolue sur scène depuis plus de dix ans. Formé au corps et au mouvement à l'école Evrapod, selon la méthode Jacques Lecoq, puis à l'interprétation à l'Acting Line Studio de Lausanne, selon la méthode de l'analyse-action.

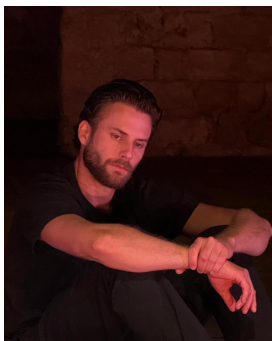
Sur les planches, il a incarné le général Irrigua dans Un fil à la patte de Feydeau et endossé plusieurs rôles dans la création de Police Squad. Improvisateur actif en Suisse romande depuis 2022, il est également co-créateur et président de la Compagnie One Shot Impro, et anime des ateliers d'improvisation théâtrale.

Sa curiosité artistique le porte aussi derrière la scène : assistant metteur en scène pour la Compagnie La Mouette, il a récemment signé la mise en scène, l'écriture, la scénographie et la création lumière d'un spectacle pour 7&8 Danse Studio.



Julien Lalande

Il a rejoint la Compagnie Jérôme Méla en 2023 et a exploré une partie du répertoire de la compagnie, jouant notamment dans Les Trois Sœurs et dans Le Soulier de satin, où il tient le rôle de Rodrigue. Il s'est formé en Angleterre, en Suisse et en France.



Édouard Laugier

Enfant de comédiens et cinéphile depuis son plus jeune âge, il découvre la scène à quatorze ans avec une lecture du Petit Prince aux côtés de sa mère et de Michael Lonsdale. Il rejoint ensuite les plateaux de cinéma comme technicien. Imprégné du travail de ses parents et traversé par l'intuition d'avoir des choses à partager, il décide en 2022 de franchir les portes de l'atelier de Jérôme Méla, tout en travaillant le corps et la voix à l'École du Jeu pendant deux ans. C'est ainsi que, sous la direction de Jérôme et par un travail d'improvisation, il plonge dans les œuvres de Tchekhov, Tennessee Williams, Goethe, Sophocle, Shakespeare et Bergman.



Daniel Seisoku Lifermann

SHAKUHACHI

Lors d'un voyage au Japon en 1983, il s'initie au shakuhachi. En 1989, il rencontre Yoshikazu Iwamoto, dont il recevra l'enseignement jusqu'en 1997. En 1995, il fonde l'association La Voie du Bambou, qui a pour but l'enseignement et la diffusion du shakuhachi en France. En 2000, il devient disciple de Teruhisa Fukuda, qui lui remet en 2008 le diplôme de Dai Shihan — grand maître — ainsi que le nom Sei Soku, « souffle sacré ». Il travaille depuis sans relâche à transmettre ce qu'il a reçu des différents maîtres avec lesquels il a étudié.

Il a participé à de nombreuses manifestations — émissions de radio et de télévision, concerts de musique traditionnelle, créations musicales contemporaines, théâtre musical, ciné-concerts, spectacles avec conteur — et fait connaître le shakuhachi en milieu scolaire, carcéral et hospitalier. Il s'est notamment produit à la Sorbonne, au Théâtre des Champs-Élysées, au Musée Guimet, à la Maison de la culture du Japon, à la Maison des Métallos, salle Cortot et à l'UNESCO.



Vincent Masetti

Il débute son parcours d'acteur en 2016 aux Cours Florent, avant de développer ses compétences dans divers projets théâtraux et cinématographiques. De 2017 à 2020, il suit les ateliers de Sylvie David, explorant les œuvres de Feydeau et de Tchekhov, et co-crée le spectacle Shoes Box avec la compagnie La Scène Nationale 7. Entre 2021 et 2023, il intègre le parcours Pro d'Acting Line Studio tout en participant à plusieurs productions : Bad Cop, LMDF, Père & Fils, L'Amitié.

En 2022, il tient le rôle d'un avocat dans la série Délits mineurs, sur la RTS. En 2023, il contribue au moyen métrage Adam, dont il tourne la seconde partie en 2026. Il est Marco Vlatcha dans Sous les cendres, pièce créée à Genève en 2024. Il interprète chaque année différents rôles à l'écran, dans des films français et suisses.



Lionel Nansot

ROSS

Il cède à l'appel des planches en 2016 et se forme à l'Atelier international Blanche Salant et Paul Weaver. Il joue dans différentes pièces du répertoire classique — Molière, Hugo — ou contemporain — Miller, Pommerat. Désireux d'élargir sa pratique, il complète sa formation par divers stages, participe à des projets de théâtre solidaire en milieu scolaire et hospitalier, et développe au sein de collectifs des créations de théâtre en appartement : Les Criminels de Bruckner, Trahison de Pinter.

En 2019, il joue et met en scène, en collaboration, Le Songe d'une nuit d'été, adaptation reprogrammée dans différents théâtres parisiens. En 2021, il est Alceste dans une mise en scène du Misanthrope par A. L. Teboul. Au sein de la Compagnie AJM, il explore aujourd'hui le théâtre de Tchekhov et de Claudel et l'univers shakespearien, tout en développant des projets d'écriture pour la scène et pour l'écran.



Marie Petitjean

Comédienne et autrice, elle a été formée à la méthode Stanislavski par Véra Greigh et à la méthode Meisner avec Pico Berkowitch ; elle explore la voix avec le Roy Art Théâtre et participe aux ateliers de Jérôme Méla. Elle crée deux seuls en scène, joués au Festival d'Avignon en 1989 et 1999 ainsi qu'au Festival de la Francophonie à Vancouver. Elle a intégré plusieurs compagnies — Compagnie KRY, de l'Azur, Les Cris de l'Horizon — où elle joue Sophocle, Brecht, Arthur Miller, Musset et Molière.

Depuis 2019, elle participe à des actions performatives avec le Laboratoire des Arts de la Performance (Musée d'Art moderne, Beaubourg, Musée Rodin). Elle travaille sur les créations de Jérôme Méla depuis 2021 : Antigone, Oncle Vania, La Mouette, Roméo et Juliette. Elle joue actuellement Clémentine et Pensée de la forêt, conte écologique dont elle est l'autrice.



Enzo Preti

SEYTON

Vingt-deux ans, passionné de théâtre et fort de deux ans de pratique, il a poursuivi son développement de comédien en rejoignant l'atelier de création de Jérôme Méla durant l'été 2026, organisé à l'ARTA, à Paris. C'est à travers les cours de théâtre d'Acting Line Studio qu'il s'est fait remarquer par Jérôme, qui l'a intégré au projet de Macbeth pour le Théâtre de l'Épée de Bois, à la Cartoucherie.



Jonathan Rambach

Il a débuté le théâtre dès l'enfance dans une MJC, jusqu'à ses quinze ans, puis est entré au conservatoire. Il intègre l'atelier du Théâtre Armand et suit en parallèle un cursus universitaire en études théâtrales. En 2013, il fait la connaissance de Jérôme Méla, de Blanche Salant et de Karunakaran. Il rejoint ensuite l'Atelier Jérôme Méla et fait partie des créations de la compagnie depuis plusieurs années.



Jean Renevey

C'est à vingt et un ans, lors d'un séjour linguistique à Dublin, qu'il découvre le théâtre. Il décide de continuer à son retour en Suisse et rejoint la troupe yverdonnoise du Cercle Littéraire d'Yverdon, avec laquelle il joue dans trois productions — Les uns chez les autres, Tailleur pour dames et Cabaret — au Théâtre Benno Besson. Il se forme ensuite au fil de stages, notamment avec Jack Waltzer, de l'Actors Studio de New York, et de comédie musicale au Café-Théâtre de Barnabé à Servion. En 2024, il s'inscrit à Acting Line Studio, où il rencontre Jérôme Méla. Après deux ans à ses côtés, il rejoint la Compagnie AJM et joue avec Macbeth sa première pièce au sein de l'ensemble.



Michèle Savary

LADY MACDUFF

Comédienne, danseuse et violoniste. Danseuse et violoniste depuis son plus jeune âge, elle découvre le théâtre auprès de Jérôme Méla, une rencontre qui l'amène à entreprendre des études dans les arts du spectacle et à développer une pratique où se mêlent théâtre, musique et mouvement. Au sein de la compagnie, elle joue notamment à Avignon dans Scènes de la vie conjugale d'Ingmar Bergman, où elle accompagne également les comédiens au violon dans des improvisations musicales. Elle interprète Les Trois Sœurs d'Anton Tchekhov et Le Soulier de satin de Paul Claudel au Centre Mandapa, à Paris. La musique et la danse occupent une place essentielle dans son approche du jeu. Dans Macbeth, elle interprète Lady Macduff, figure à la fois intime et tragique de la pièce.



Adrian Wampfler

Jeune comédien, il joue ici sa première pièce de théâtre. Passionné, baigné de théâtre par sa mère et de cinéma depuis son plus jeune âge, il n'a jamais cessé d'y trouver des étoiles plein les yeux. En formation d'acteur et d'audiovisuel depuis trois ans, il a participé à la création de plusieurs courts métrages. C'est une boule d'énergie qui trouve toujours le moyen de sourire.



Moyu Zhang

Née à Shanghai en 1978 et élevée dans le Sichuan, elle commence des études de médecine avant de se tourner vers la photographie, qui devient pour elle un moyen d'explorer et de comprendre le monde. Formée aux Beaux-Arts, elle travaille plusieurs années comme photographe pour des magazines, avant de rejoindre Modern Media, premier groupe de presse privé en Chine.

En 2008, elle quitte la Chine pour la France et reprend des études en arts plastiques. Aujourd'hui peintre, danseuse, comédienne, musicienne et performeuse, elle développe une pratique transdisciplinaire. Sa recherche porte sur la précision du corps, la conscience de l'instant, du micro-mouvement et de l'espace, ainsi que sur les relations entre présence, matière et invisible. Son œuvre explore les zones invisibles de l'existence et ce qui se révèle au-delà du visible.

Compagnie AJM

La Compagnie AJM se constitue en 2019 autour du travail de Jérôme Méla, qui met en scène depuis 2014. Elle prolonge une filiation précise : celle de l'analyse-action, héritée de Stanislavski et de Maria Knebel, transmise en France par Blanche Salant, dont plusieurs membres de la troupe sont issus. De cette école, la compagnie tient une exigence constante — chercher la présence de l'acteur plutôt que la représentation, faire advenir plutôt que figurer.

Elle travaille en résidence au Centre Mandapa, à Paris, où la plupart de ses créations ont vu le jour. Depuis 2025 elle collabore avec le théâtre L'Épée de Bois.

Le répertoire abordé est celui des grands textes, du tragédien grec au théâtre du XX^e siècle.

La compagnie a également présenté deux pièces au festival d'Avignon Off 2025 : Oh, les beaux jours de Beckett et Scènes de la vie conjugale de Bergman au théâtre Au bout là-bas.

Répertoire

SHAKESPEARE	Macbeth, Roméo et Juliette
TCHEKHOV	Les Trois Sœurs, Oncle Vania, La Mouette
SOPHOCLE	Antigone, Électre
BERGMAN	Scènes de la vie conjugale, Sonate d'automne, Persona
CLAUDEL	Le Soulier de satin
GENET	Les Bonnes
BAUER	Vendredi 13, Hôtel Dieu

Transmission

La pédagogie n'est pas une activité annexe : elle est le lieu où la troupe se constitue. L'atelier de Jérôme Méla et les cours d'Acting Line Studio, à Lausanne, ont amené plusieurs des comédiens de ce Macbeth à la compagnie. Un atelier de création s'est tenu à l'ARTA, à Paris, durant l'été 2026.

Projets

La compagnie prépare un projet à Pékin, qui liera le Dahua Centre, le Michael Tchekhov Institute de Shanghai et d'Erevan, et le dramaturge Oleg Bogaev.

