



COMÉDIE-FRANÇAISE  
**STUDIO**

99 rue de Rivoli  
Galerie du Carrousel du Louvre  
Paris 1<sup>er</sup>



# Intérieur

de **Maurice Maeterlinck**  
mise en scène **Nâzim Boudjenah**

avec la troupe de la Comédie-Française  
Thierry Hancisse, Anne Kessler,  
Pierre Hancisse, Anna Cervinka

Nouvelle production

**26 janvier >**  
**5 mars 2017**

29 REPRÉSENTATIONS

**GÉNÉRALES DE PRESSE**  
**26 ET 27 JANVIER À 18H30**

---

## SOMMAIRE

Édito d'Éric Ruf	p. 3
L'argument	p. 4
Critique de Jules Lemaître à la création d' <i>Intérieur</i>	p. 5
Maurice Maeterlinck	p. 6
Note de mise en scène	p. 7
Nâzim Boudjenah	p. 10
Espace dessiné et silence visuel	p. 11
Le Tragique quotidien	p. 13
La présence de l'acteur - l'énigme de la marionnette	p. 14
La porte, seuil fragile aux frontières de l'altérité	p. 15
Maeterlinck et le Japon	p. 16
Les créations des pièces de Maurice Maeterlinck	p. 18
Biographies de l'équipe artistique	p. 20
Biographies des comédiens	p. 23
Informations pratiques	p. 25

---

## DATES DU SPECTACLE

du 26 janvier au 5 mars 2017  
18h30 du mercredi au dimanche

**Générales de presse**  
jeudi 26 et vendredi 27 janvier à 18h30

---

## EXPOSITION AU STUDIO-THÉÂTRE

*Par les petits sentiers*  
Exposition de dessins et maquettes préparatoires de  
Stephan Zimmerli autour de la scénographie d'*Intérieur*

du 26 janvier au 5 mars

---

## GÉNÉRIQUE

### **Intérieur**

de Maurice Maeterlinck

mise en scène

**Nâzim Boudjenah**

scénographie

**Marc Lainé**

lumières

**Thomas Veyssiere**

animation vidéo

**Richard Le Bihan**

création graphique

**Stephan Zimmerli**

musiques originales

**Bruno Le Bris**

assistanat à la mise en scène

**Charles Ségard-Noirclère**

avec

**Thierry Hancisse**

le Vieillard

**Anne Kessler**

Marthe

**Pierre Hancisse**

l'Étranger

**Anna Cervinka**

Marie

Remerciements au groupe LAPS pour son soutien technique

Nâzim Boudjenah est un acteur et un homme profond et secret. Il n'est pas de ceux qui proposent cinq projets par an mais il est sans doute le metteur en scène d'un texte fondateur, miroir, obsessionnel et unique. *Intérieur*, pièce initialement écrite « pour marionnettes », raconte la difficulté à maintenir la paix fragile d'un intérieur, aperçu au travers de carreaux, que l'annonce d'une disparition va bouleverser d'un seul coup et à jamais. Les frontières de nos vies et nos équilibres sont d'une fragilité sans pareille et la membrane qui sépare l'extérieur de nos frêles intérieurs d'une minceur et d'une gracilité indicibles. Maeterlinck est le poète de ces franges et le Studio-Théâtre, par la concentration de ses espaces et la durée ramassée de ses spectacles, convient aussi à ces formes denses et silencieuses. J'ai à cœur que chaque saison, la Troupe et le Studio-Théâtre s'attaquent à ces répertoires apparemment difficiles mais dont l'exigence et la tension fondent l'art de l'acteur.

---

## L'ARGUMENT

Un vieil homme, accompagné d'un étranger qui vient de trouver le corps d'une jeune noyée, doit annoncer le tragique événement à la famille. À travers les fenêtres de la maison isolée, ils observent le père, la mère et leurs deux autres filles qui veillent sereinement. Alors que le cortège des villageois approche, le vieillard ne peut se résigner à passer le seuil du foyer et à en briser l'harmonie : « Ils sont si sûrs de leur petite vie, et ils ne se doutent pas que tant d'autres en savent davantage ; et que moi, pauvre vieux, je tiens ici, à deux pas de leur porte, tout leur petit bonheur, comme un oiseau malade, entre mes vieilles mains que je n'ose pas ouvrir... »



---

## CRITIQUE DE JULES LEMAÎTRE À LA CRÉATION D'INTÉRIEUR - 1895

Il n'y a point, à parler juste, de « mystère » dans *Intérieur*, point d'obscur divinations, point de phénomènes télépathiques : et, à cause de cela, l'œuvre me paraît encore supérieure à *L'Intruse* et aux *Aveugles*. Les conditions du petit drame sont toutes naturelles et vraies ; et l'angoisse, une angoisse effroyable et grandissante, en sort toute seule.

C'est bien simple. La scène est un vieux jardin planté de saules. Au fond, une maison, dont trois fenêtres du rez-de-chaussée sont éclairées. On aperçoit assez distinctement une famille qui fait la veillée sous la lampe. Le père est assis au coin du feu. La mère, un coude sur la table, regarde dans le vide. Deux jeunes filles, vêtues de blanc, brodent, rêvent et sourient à la tranquillité de la chambre. Un enfant sommeille, la tête sous le bras de la mère. « Il semble que lorsqu'un d'eux se lève, marche ou fait un geste, ses mouvements sont graves, lents, rares et comme spiritualisés par la distance, la lumière et le voile indécis des fenêtres. »

Or cette calme famille n'est pas au complet. La fille aînée, partie le matin pour un voyage de quelques jours, s'est noyée dans un étang. Un étranger a retiré le cadavre. Il vient, accompagné d'un vieillard ami de la famille, apporter la triste nouvelle.

Tous deux entrent avec précaution dans le jardin. Ils voient, par les fenêtres, la famille assemblée, si paisible et si confiante. Et alors ils n'osent plus, ils ne peuvent plus entrer dans la maison...

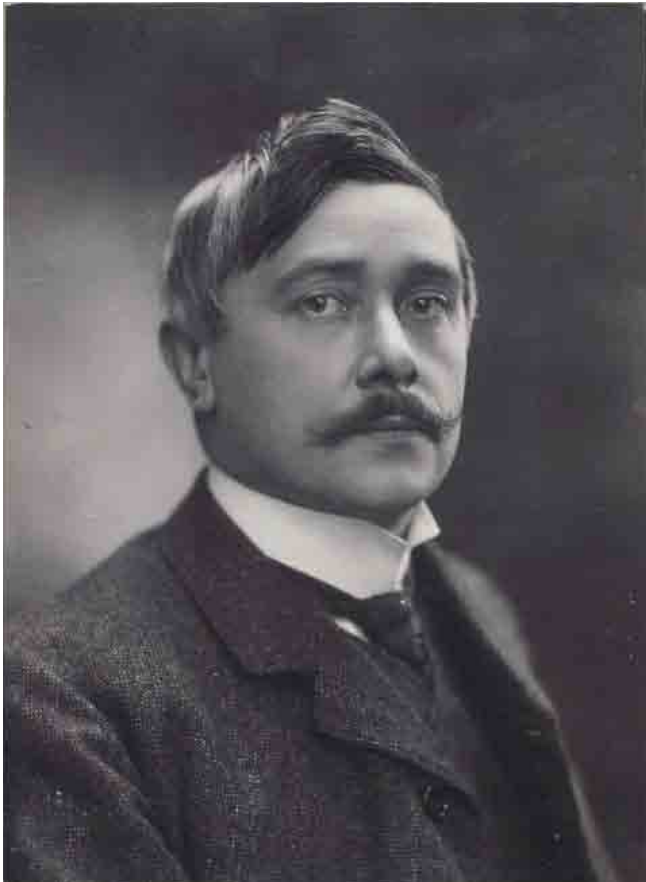
Cependant, les gens du village apportent, à travers les prairies, le corps de la morte... Et, dans la chambre familiale, la mère tricote, et le père suit des yeux le grand balancier de l'horloge, et les deux sœurs se sont levées, et semblent regarder dehors... Et le vieillard, pénétré d'épouvante, se livre à des réflexions : « Je ne sais pas pourquoi tout ce qu'ils font m'apparaît si étrange et si grave... Ils attendent la nuit, simplement, sous leur lampe, comme nous l'aurions attendue sous la nôtre ; et je crois les voir du haut d'un autre monde, parce que je sais une petite vérité qu'ils ne savent pas encore... Et rien ne serait arrivé que j'aurais peur à les voir si tranquilles... Ils ont trop de confiance en ce monde... Ils sont là, séparés de l'ennemi par de pauvres fenêtres. Ils croient que rien n'arrivera parce qu'ils ont fermé la porte et ils ne savent pas qu'il arrive toujours quelque chose dans les âmes et que le monde ne finit pas aux portes des maisons... Ils sont si sûrs de leur petite vie, et ils ne se doutent pas que tant d'autres en savent davantage ; et que moi, pauvre vieux, je tiens ici, à deux pas de leur porte, tout leur petit bonheur, comme un oiseau malade, entre mes vieilles mains que je n'ose pas ouvrir... »

L'angoisse devient intolérable. À voir si tranquilles ces gens qui ne savent pas que leur enfant est morte, une jeune fille dit ce mot admirable : « Oh ! qu'ils sont malheureux ! » et : « Quelle patience ils ont ! » Enfin, le funèbre cortège arrive dans le jardin sombre. Le vieillard s'est décidé à frapper à la porte de la maison. On le voit, du dehors, entrer dans la chambre éclairée, on assiste à la conversation, à l'annonce graduée de la mauvaise

nouvelle, sans entendre les paroles. À un moment, on voit la mère tressaillir et se lever ; et quelqu'un s'écrie : « Oh ! la mère va comprendre !... »

Cela est extrêmement poignant, et cela est, au plus haut point, du théâtre (encore que malaisé à mettre sur les planches). Nous ne sommes jamais plus angoissés que lorsque, dans un drame, nous savons qu'il est arrivé malheur à un personnage, et que celui-ci l'ignore, et que nous attendons qu'il le sache. (Tout le tragique d'*Œdipe-Roi* est dans cette attente.) Or, ce cas dramatique, M. Maeterlinck s'en est emparé, l'a rendu aussi général qu'il se pouvait, puis l'a traduit aux yeux de la façon la plus concrète et la plus intense. À la minute où j'écris, *Intérieur* me paraît une espèce de chef-d'œuvre.

Article paru dans *Impressions de théâtre*, 1895



« Ma vie est tout simplement l'histoire d'un homme avec une plume et du papier. »

Homme taiseux et discret, Maurice Maeterlinck écrivait qu'il n'avait « pas de biographie ». Né à Gand en 1862 dans une famille bourgeoise francophone, il délaisse précocement une carrière d'avocat pour se consacrer à l'écriture. Il publie dès 1885 ses premiers vers d'inspiration parnassienne dans *La Jeune Belgique*. Quatre ans après paraissent son premier recueil de poésie, *Serres chaudes*, et sa première pièce *La Princesse Maleine* - encensée par Octave Mirbeau, qui lui assure une reconnaissance immédiate. Elle inaugure un théâtre nouveau à travers lequel il entend méditer comme il le dit dans *Le Trésor des humbles*, son premier recueil d'essais (1896), sur « ce qu'il y a d'étonnant dans le seul fait de vivre ». Les huit pièces qu'il écrit de 1889 à 1894 font de lui une référence pour le mouvement symboliste et forment un premier ensemble homogène. *La Mort de Tintagiles* (1894), écrit pour un théâtre de marionnettes, clôt sa trilogie formée avec *Intérieur* et *Alladine et Palomides*, pièces dans lesquelles émerge l'idée d'un « théâtre statique » également présente dans *Les Aveugles* et *L'Intruse*, où l'action « cède le pas aux forces élémentaires ».

En 1895, Maurice Maeterlinck rencontre la comédienne Georgette Leblanc qui devient sa muse et une interprète fidèle de ses pièces jusqu'en 1918, année de leur séparation. Sa pièce *Pelléas et Mélisande* (1892) inspirera de nombreux

compositeurs dont Claude Debussy qui en fera en 1902 une adaptation à l'opéra restée célèbre.

Mais Maeterlinck écrit alors moins pour le théâtre, et sa production semble moins sombre, moins pessimiste. *L'Oiseau bleu*, féerie emblématique de cette seconde période créée par Stanislavski au Théâtre d'Art de Moscou en 1909, puis à Paris au Théâtre Réjane en 1911, lui assure une consécration mondiale. En dépit de la célébrité que vient couronner l'obtention du prix Nobel de littérature cette même année, il continue à se tenir à l'écart du succès. Maeterlinck fait paraître des essais sur la biologie, de *La Vie des abeilles* (1901) à *La Vie des fourmis* (1930). Il poursuit ses réflexions métaphysiques, s'intéresse à l'occultisme et publie plusieurs ouvrages sur la destinée humaine dont *La Mort* (1913) ou *L'Ombre des ailes* (1936).

Pendant la Seconde Guerre mondiale, il se réfugie aux États-Unis. Il meurt à Nice le 5 mai 1949 dans sa propriété, la villa Orlamonde, aujourd'hui Palais Maeterlinck.

---

## NOTE DE MISE EN SCÈNE

NÂZIM BOUDJENAH



C'est à un regard et une écoute subtiles que nous invite *Intérieur*. Pour son « théâtre de marionnettes » dont la pièce fait partie, Maeterlinck donne l'indice suivant : « Le pantin de bois n'est qu'une figure idéale du retrait hors de la parole qui est demandé au comédien. Il n'en est pas un substitut indispensable ». Quelle forme vais-je donner à « l'énigme de la marionnette » ? C'est une incitation à la recherche d'une forme théâtrale, le début d'une quête artistique. Difficile d'en résumer les contours sans avoir terminé le voyage, mais essayons.

Une « forme nouvelle » comme disent les Treplev, qui ne générerait pas la capacité de réflexion ou de rêve du spectateur, qui le rendrait, comme le dit Meyerhold, perspicace. « Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène » poursuit-il. Comment une marionnette aurait-elle peur de la mort, elle qui ne vit que dans notre regard ? Comment pourrait-elle même la concevoir ? Et nous ? Qu'en est-il de nous ? Concevons-nous la mort ? Elle fait partie de notre vie mais nous la rencontrons si peu que nous avons fini par oublier son existence. Nous vivons comme des immortels, si n'était la peur qu'elle nous inspire parfois, plus ou moins grande selon notre caractère, au détour d'une rêverie distraite. Pantins de bois ou marionnettes humaines ignorantes

du joug de la destinée, ce n'est pas un simple thriller que les personnages d'*Intérieur* vivent devant nous, ils sont plutôt les instruments d'une observation à la fois introspective et sensorielle du dedans de l'être.

Il y a dans toutes les pièces de Maeterlinck un terrain libre pour l'insolite, le questionnement des ombres, la magie, l'étonnement, qui invariablement depuis le fond des âges hantent la destinée humaine, depuis l'enfance (et même avant) jusqu'à la mort (et au-delà), et la convocation magique des forces invisibles. C'est par exemple la révélation de l'âme des choses dans *L'Oiseau bleu* où l'on voit le pain, les animaux, la Nuit, la Lumière prendre forme humaine et parler. C'est dans *Intérieur* la confrontation, intérieure donc, sans cesse repoussée mais sans cesse convoquée, avec la réalité de la mort.

Peut-être Maeterlinck s'est-il un jour rêvé en Gepetto qui voit sa création s'animer devant lui et ses « pantins de bois » joués par des acteurs, assez « absents » pour laisser rayonner la présence de la parole qu'ils portent, assez maîtres de leurs corps pour s'exprimer sans la parole. Il faudrait faire lire ses pièces par des enfants – d'ailleurs il y a souvent des enfants dans ses pièces – pour entendre immédiatement la grande force de ses écrits, celle d'une innocence perdue dans un monde inexplicable et incompréhensible.

---

## NOTE DE MISE EN SCÈNE

### NÂZIM BOUDJENAH

Il ne se passe presque rien dans la pièce, pas de péripéties, de rebondissement de l'action ou de miracle final, sauf à appeler miracle la capacité de Maeterlinck à rendre palpables des éléments abstraits comme l'intuition, les refoulements de la conscience humaine, la bonté invisible, le silence... Tout ce qui vient de, ou qui mène aux forces de l'esprit et de « l'âme du monde ».

**Le témoignage de Stanislavski sur le travail de Meyerhold,** porté par la découverte de Maeterlinck pendant leur collaboration dans la brève aventure du Théâtre-Studio, est enthousiaste. « Le credo du nouveau Studio [peut] se résumer en quelques mots : le réalisme, la couleur locale ont vécu. Le temps est venu de porter sur scène l'irréel. Ce n'est pas la vie telle qu'elle est, telle qu'elle s'écoule, que la scène doit peindre mais la vie dont nous avons confusément l'intuition dans nos songes, dans nos visions, dans nos moments d'exaltation. Voilà l'état d'âme qu'il faut traduire scéniquement, exactement comme le font les peintres de la nouvelle école sur leurs toiles, les musiciens modernes dans leur musique, les nouveaux poètes dans leur poésie. [...] La force de l'art nouveau réside dans les combinaisons, les harmonies, les correspondances de couleurs, de lignes, de notes et de mots. Elles créent un état d'esprit général dont le spectateur s'imprègne inconsciemment. »

Même si l'histoire pourrait être extraite de l'univers d'un conte de fée, point de princesse ni de Reine terrifiante, pas de sucre qui parle... de simples êtres humains perdus confrontés à une situation banale quoique tragique : annoncer à quelqu'un la mort de l'un de ses proches.

Ne pouvant se résoudre à accomplir leur mission, voici le Vieillard et l'Étranger envahis par la nouvelle qu'ils portent. À force d'incertitudes et d'hésitations, de peur aussi, ils sont saisis dans un instant qui n'en finit plus de se suspendre, qui les effraie et les pétrifie, en même temps qu'il les révèle à eux-mêmes dans leurs parts les plus nobles, mais aussi les plus lâches. De l'impossibilité d'agir et d'obéir aux ordres de « ce qu'il faut faire », c'est comme si naissait ce silence fondateur, épais ou léger, où les grandes questions, les grandes angoisses et les grandes vertus de l'être humain trouvent une terre fertile. Un silence qui n'est pas simplement l'absence de bruit, mais un recueillement devant l'inconnu. Un silence actif. Il se produit alors comme un dévoilement, et la mort, qui ne semblait pas faire partie du tableau idyllique du monde où nous vivons, apparaît, partout et en chacun. Le temps se dilate, la parole ne dit rien, c'est le silence qui parle.

**Intérieur est la déclinaison au théâtre de la notion de Tragique quotidien** définie par Maeterlinck. Si Maeterlinck est un poète qu'on appellerait mystique, c'est un mystique sans confession, du moins explicitement revendiquée dans ses écrits. Philosophe, entomologiste, observateur rigoureux de l'âme humaine, l'existence reste pour lui un mystère dont on ne peut avoir qu'une perception in-tranquille ou absurde. Le dialogue entre le Vieillard et l'Étranger est celui d'une âme qui discuterait

avec elle-même, au début et à la fin de sa vie. Ce sont des ancêtres de Vladimir et Estragon ! La première réplique de l'Étranger « Qu'allons nous faire ? » n'est pas sans rappeler le « Qu'est-ce qu'on fait ? » de *En attendant Godot*. Beckett, comme Claudel d'ailleurs, n'est pas loin. L'« univers incompréhensible » de Maeterlinck est une mystique où la réponse n'existe pas. Maeterlinck voyait le roi Lear dans le visage d'un vieillard, comme on peut voir dans les tergiversations du Vieillard et de l'Étranger un reflet d'une scène du mytique Mahabharata indien. Le puissant chef de guerre Arjuna, guidé par le Dieu Krishna, est saisi d'angoisse et reste interdit alors que la roue de son char se brise au moment de donner le signal de la guerre. Si elles semblent plus banales, les paroles sages du Vieillard, et pourtant bonhommes, ont autant de poids que celles de Krishna révélant alors à ce même Arjuna les lois de l'Action dans le livre de la Baghavad Gita. De la même façon, le voyage de Dante dans l'au-delà guidé par le vieux poète Virgile n'est pas forcément plus grand que le voyage intérieur de l'Étranger et du Vieillard.

**Le plateau d'Intérieur est un espace de recherche commune dans l'inconnu, l'invisible, l'ineffable, le silence.** La scénographie de Marc Lainé est inspirée d'un théâtre de nô japonais, où les estampes (créées par Stephan Zimmerli) habituellement peintes sur le mur du fond seraient parfois animées (par Richard Le Bihan) pour déranger la perception commune de la distance, du mouvement, bref de la matérialité. Les personnages apparaissent d'abord comme des ombres venues d'un monde rêvé, suspendu, paysage de conte ou d'apocalypse, comme une peinture de l'âme à la géographie symbolique, un monde où la vie est peut-être plus précieuse qu'ailleurs, parce que plus rare, un monde où en reflet, la mort, invisiblement, se montre. Inspiré par l'estampe japonaise, l'univers visuel emprunte aussi à la peinture symboliste, notamment celle de Spilliaert. Pour les symbolistes, le théâtre est un temple. Le Vieillard et l'Étranger regardent ces fenêtres derrière lesquelles d'autres personnages, « spiritualisés par la distance », évoluent. On retrouve cette situation dans *L'Oiseau bleu*, où Mtyl et Tylyl, les deux enfants pauvres regardent par une fenêtre le Noël des enfants riches.

Il y a je crois chez Maeterlinck une volonté de se passer de l'artifice du vivant sur la scène, mais aussi le goût de l'artifice de la machinerie. La marionnette, mais aussi l'illusion d'optique. Lorsqu'il se demande si l'être humain sera « remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie », le cinéma est en train d'être inventé. Pour *L'Intruse*, il émet par exemple le souhait de recourir à un artifice de mise en scène, un dispositif optique alors en usage dans les théâtres, le pepper's ghost illusion, une sorte d'ancêtre de l'hologramme, qui aurait permis de faire apparaître sur scène le spectre de la mort. L'auteur de *L'Oiseau bleu* et d'*Intérieur* veut enseigner, provoquer la conscience en questionnant ses certitudes, et pour cela il l'enchanté un peu, pour l'appriivoiser. Il



---

## NOTE DE MISE EN SCÈNE

### NÂZIM BOUDJENAH

sait que derrière le masque de l'homme qui sait, un petit enfant perdu réclame toujours sa part de merveilleux, et qu'il doit la lui donner pour que la conscience s'ouvre.

Comme il observait méticuleusement pendant des mois les mœurs des fourmis enfermées dans un terrarium, le Vieillard, ses petites-filles et l'Étranger sont tour à tour émerveillés et effrayés par le spectacle de la tranquillité de la famille qu'ils scrutent par les fenêtres d'une maison aux volets clos. Clos comme les yeux clos de la conscience humaine. Pour traiter la famille derrière les fenêtres, véritable préfiguration du cinéma (dont vient d'être inventé le procédé au moment de l'écriture de la pièce), nous avons créé un film qui met en scène des ombres chinoises en trois dimensions – interprétées par des acteurs de la Troupe en suivant les indications de l'auteur.

**Comme je l'évoquais, la lecture de Maeterlinck a porté Meyerhold vers la mise au point d'une technique d'entraînement de l'acteur totalement nouvelle** : la biomécanique – où rythmes et engagements, intérieur et physique, la « plastique » de l'acteur seront notamment repensés à la lumière des pratiques théâtrales orientales, notamment japonaises et indiennes – qui irrigue aujourd'hui toutes les scènes occidentales sans qu'on s'en rende toujours compte. Ce projet est donc aussi l'occasion d'un voyage à la découverte de pratiques théâtrales autres, des expériences de Meyerhold, d'Edward Gordon Craig, d'Antonin Artaud ou de Tadeusz Kantor ; de découvertes aussi sans doute, inspirées par Maeterlinck lui-même, puisque tous ces grands pionniers ont été marqués par ses écrits et l'ont ou lu ou porté à la scène. Nous n'oublierons pas de profiter des enseignements de Claude Régy, qui eu le grand mérite de faire redécouvrir Maeterlinck (qui aura finalement été très reconnu de son vivant, et un peu négligé après sa mort) en portant justement à la scène *Intérieur* par deux fois, dans une approche radicalement minimaliste, on peut même dire extrême puisque la seconde fois il fait jouer la pièce en japonais dans une version du texte écourtée. Je ne peux que l'accompagner dans cette proposition de lire *Intérieur* à la lumière de l'âme japonaise. Quand on sait l'immense écho que l'œuvre de Maeterlinck a eu au Japon, particulièrement *L'Oiseau bleu*, on se dit que la réciproque aurait sans doute été vraie. Au fond sa philosophie tend vers le zen ! Et la tradition du nô est proche de son idéal de représentation théâtrale. Lorsqu'il choisit de délaisser l'acteur empêtré dans ses manières « quotidiennes » au profit de marionnettes ou d'androïdes, parce qu'il les pense plus aptes à porter nos idées, nos symboles (« Tout chef-d'œuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence de l'homme »), lorsqu'il en appelle à un théâtre capable de « faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre... », son but est simple, son but est l'éveil.

Nâzim Boudjenah, décembre 2016

---

## NÂZIM BOUDJENAH

### MISE EN SCÈNE



Nâzim Boudjenah s'est formé au Conservatoire national supérieur d'art dramatique dans les classes de Catherine Hiegel et Philippe Adrien ainsi que les ateliers de Patrice Chéreau, qui le dirige dans *Henry VI / Richard III (Fragments)* présenté dans le cadre du Festival d'Automne. Avant sa sortie du Conservatoire

en 1999, il joue déjà dans de nombreuses créations de Daniel Benoin (*Roméo et Juliette* de Shakespeare), Éric Vigner (*L'Illusion comique* de Corneille) ou Jean-Baptiste Sastre (*Haute surveillance* de Genet) qu'il retrouvera au Théâtre national de Chaillot pour *Tamerlan Le Grand* de Christopher Marlowe.

À partir de 2000, il est mis en scène par Simone Benmussa, Christophe Pertont, Hubert Colas tandis que débute en 2003 une suite de créations avec Olivier Py. Après *Le Soulier de satin* et *Jeanne d'Arc au bûcher* de Paul Claudel, il joue notamment dans ses textes *Les Vainqueurs*, *Les Enfants de Saturne* ou encore *L'Orestie*, *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle et *Le Roi Lear* de Shakespeare au Festival d'Avignon 2015.

Nâzim Boudjenah entre à la Comédie-Française en 2010. Il y interprète Shakespeare avec Iago dans *Othello* mis en scène par Léonie Simaga et Benvolio dans *Roméo et Juliette* par Éric Ruf – qui l'avait déjà dirigé dans *Peer Gynt* d'Ibsen. Il retrouve Catherine Hiegel et joue pour Galin Stoev, Jean-Pierre Vincent, Denis Podalydès ou Anne Kessler et multiplie les incursions dans le théâtre contemporain avec Fausto Paravidino dans sa pièce *La Maladie de la famille M.*, Dea Loher (*Innocence* par Denis Marleau), Saadallah Wannous (*Rituel pour une métamorphose* par Sulayman Al-Bassam) ou encore Nikolai Gogol (*Le Mariage* par Lilo Baur).

Nâzim Boudjenah, qui fonde en 2005 la compagnie Le Théâtre du Lion Vert, met en scène et interprète notamment à la Maison de la Poésie *La Cantate à trois voix*, *Les Odes* de Paul Claudel, *Les Illuminations* d'Arthur Rimbaud et *Une saison en enfer* – spectacle repris dans le cadre d'une Carte blanche au Théâtre du Vieux-Colombier en 2012.

---

## ESPACE DESSINÉ ET SILENCE VISUEL

CONVERSATION CROISÉE AVEC MARC LAINÉ (SCÉNOGRAPHIE),  
STEPHAN ZIMMERLI (CRÉATION GRAPHIQUE) ET RICHARD LE BIHAN (ANIMATION VIDÉO)



*Cette conversation croisée réunit Marc Lainé, qui a réalisé la scénographie, Stephan Zimmerli, la création graphique, et Richard Le Bihan, l'animation vidéo des dessins. Ils ont conçu ensemble pour Nâzim Boudjenah, un compagnon de longue route, un décor dessiné et en mouvement.*

### REPRÉSENTER LE SILENCE ET LA MISE EN ABYME SPATIALE

**Marc Lainé.** Les deux personnages, le Vieillard et l'Étranger, eux-mêmes observés par les spectateurs, décrivent ce qu'ils voient dans la maison. L'idée est de jouer sur l'écart entre la parole des personnages et ce que nous présentons pour rendre le public actif. Son imaginaire peut se glisser dans cet espace et achever l'histoire. La représentation sous forme d'image animée très esquissée, aquarellée, presque atmosphérique, est une manière de prendre en charge les didascalies de Maeterlinck sans les illustrer.

**Stephan Zimmerli.** Nâzim souhaitait que la représentation soit ponctuée de silences, de moments de contemplation qui correspondent, dans le texte, aux points de suspension. C'est ici que la scénographie du texte, dont la lecture suffit à nous faire voyager, a un rôle à jouer. Avec Marc, nous aimons « inquiéter l'espace », donner des indices sans les rendre trop évidents. Le concept freudien d'« inquiétante étrangeté », ou la sensation d'une angoisse imperceptible mais réelle dans une maison familière, s'applique très bien à *Intérieur*.

### L'INFLUENCE JAPONAISE

**M. L.** Les images traditionnelles du théâtre nô, constitué de murs en bois avec la représentation d'un arbre ou d'une maison, se sont imposées car ces espaces offrent au récit une véritable caisse de résonance. Leur minimalisme permet au texte de Maeterlinck de déployer toute sa puissance évocatrice. Il nous importe que le dessin, sorte de tatouage sur la boîte en bois du décor, soit extrêmement sensible et vibrant. Sa qualité tremblée traduit une émotion qui nous semble être la plus proche de celle de l'écriture de Maeterlinck. Même si la vidéo vient davantage « troubler » le décor et contribuer à le rendre vivant, la présence des acteurs suffit à animer cet espace très graphique.

**S. Z.** Comme au théâtre nô, l'œil peut se perdre et vagabonder sur cette construction en bois, cet arbre... Le son et la musique jouent aussi un rôle dans cet espace-temps flou, en lisière du monde des vivants et des morts. Cet étirement du temps est à vivre non pas comme un silence mort mais comme un moment de perception décuplée.

**Richard Le Bihan.** Cette maison crée irrémédiablement une frontière, plongeant les spectateurs entre la conscience et l'inconscience. On aspire à les rendre contemplatifs et introspectifs.

**S.Z.** L'élaboration du décor, lui-même inspiré de l'estampe japonaise et de la peinture sumi-e, renvoie au zen. Le dessinateur choisit l'encre, l'endroit et la direction de son application. L'eau et le papier commandent ensuite le reste de la composition. Plutôt que de chercher à tout contrôler, on laisse la nature décider et finir le dessin.

### DE L'ENCRE AU DÉCOR

**M.L.** Très tôt, nous avons préféré le dessin à la marionnette pour reconstituer sur scène les didascalies d'une manière sensible, floue, presque esquissée. La parole de Maeterlinck, riche en questionnements, d'une délicatesse et d'une précision magnifiques, doit résonner dans un espace discret. Le dispositif – une boîte qui vibre du dessin réalisé par Stephan – est un geste scénographique radical qui invite un artiste à déployer son travail en trois dimensions. Outre les parois du décor, Stephan a dessiné les planches qui animent ce qui se joue derrière la fenêtre de la maison.

**S.Z.** Oui, l'intérêt de ce projet, et la nouveauté pour nous, réside dans le fait que l'espace soit aussi un dessin. La mine de plomb très noire et charbonneuse convenant moins à la vision de la pièce de Nâzim, j'ai recouru à l'encre qui laisse plus de lumière, de respiration et « vite » davantage : elle provoque des accidents, des bavures... L'intention était de peindre à même le bois pour suivre ses veines et ses nœuds qui se dessinent eux-mêmes. Nous croyons à la présence de la nature sur la scène, faite de simulacres et de matières factices. Le fait de laisser la texture infiltrer le dessin est une démarche similaire à celle que j'ai en tant que musicien (la texture et la matérialité des instruments influent sur les mélodies et les rythmes) et en tant qu'architecte (le choix

---

## ESPACE DESSINÉ ET SILENCE VISUEL

CONVERSATION CROISÉE AVEC MARC LAINÉ (SCÉNOGRAPHIE),  
STEPHAN ZIMMERLI (CRÉATION GRAPHIQUE) ET RICHARD LE BIHAN (ANIMATION VIDÉO)

du matériau influe sur la forme du bâtiment). L'espace réduit et dépourvu de machinerie du Studio-Théâtre doit inviter, via le dessin, à une exploration riche et complexe. Comme dans les tableaux de la Renaissance, l'immense horizon qui se déploie derrière la petite fenêtre est un tableau à part entière.

### DÉCOR ANIMÉ

M.L. En pensant au caractère fantastique et artificiel – dans le bon sens du terme – des marionnettes, nous nous sommes intéressés au fait de faire exister les habitants de la maison avec le support de l'animation, en reprenant le trait du dessin qui habille le décor. Richard part d'images filmées, réalistes et retrouve la qualité aquarellée du dessin proposé par Stephan. L'idée que l'image puisse être troublée, rendue vivante, par le biais de la projection vidéo est liée aux qualités de silence d'*Intérieur*.

S.Z. L'animation est effectivement liée à cet étirement du temps. Nâzim voulait que les points de suspension soient joués. Plus que des petits suspens, ce sont des temps de silence absolu, investis de manière presque fantomatique. Dans cet espace de dilatation, le dessin, la lumière et le son prennent le relai de la parole de l'acteur. Nâzim, Richard et moi avons donc relu ensemble le texte que nous avons, en quelque sorte, *storyboardé*. Pendant que je faisais des recherches sur papier, Richard testait l'animation sur ordinateur. L'enjeu était que la technologie d'animation maîtrisée par Richard puisse se nourrir des textures que je réalisais à l'encre, sur papier, pour ensuite les fusionner. Nous sommes ainsi parvenus à une matière qui renforce la qualité tactile du décor.

R.L.B. En intégrant ainsi des animations aux dessins de Stephan, nous avons corrélié nos techniques respectives, lui le dessin et moi le mouvement, pour atteindre une unité graphique en adéquation avec l'esthétique souhaitée par Nâzim. Ainsi, lorsque par exemple les deux acteurs principaux se rapprochent de la frontière du décor, juste avant d'entrer sur le plateau, le décor s'obscurcit comme une tache d'encre qui coule lentement, se propage et envahit la page. Avec Stephan, nous avons testé et filmé cette propagation de l'encre dans les milieux aqueux et sur différents types de papiers. Grâce à l'animation, ils sont intégrés dans ces moments d'interaction où l'on quitte le monde de l'illustration pour revenir vers la réalité. Dans les instants de silence, le décor « désanimé » qui est autonome grâce au dessin sur le décor, peut se ré-animer. Derrière, dans la maison, la vie et l'animation sont ténues mais permanentes.

S.Z. Nâzim conçoit sa mise en scène comme un réalisateur de film ou de dessin animé pour qui l'aspect visuel et plastique importe autant que le jeu des comédiens et la dramaturgie de ce texte ponctué de silences, qui sont des silences visuels, des moments de propagation du regard.

Propos recueillis par Florence Thomas, archiviste-documentaliste  
à la Comédie-Française, novembre 2016



---

## LE TRAGIQUE QUOTIDIEN

MAURICE MAETERLINCK

« Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n'est pas aisé de le montrer, parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique. Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée. Il s'agirait plutôt de nous faire suivre les pas hésitants et douloureux d'un être qui s'approche ou s'éloigne de sa vérité, de sa beauté ou de son Dieu. Il s'agirait encore de nous montrer et de nous faire entendre mille choses analogues que les poètes tragiques nous ont fait entrevoir en passant. Mais voici le point essentiel : ce qu'ils nous ont fait entrevoir en passant ne pourrait-on tenter de le montrer avant le reste ? Ce qu'on entend sous le roi Lear, sous Macbeth, sous Hamlet, par exemple, le chant mystérieux de l'infini, le silence menaçant des âmes ou des Dieux, l'éternité qui gronde à l'horizon, la destinée ou la fatalité qu'on aperçoit intérieurement sans que l'on puisse dire à quels signes on la reconnaît, ne pourrait-on, par je ne sais quelle interversion des rôles, les rapprocher de nous tandis qu'on éloignerait les acteurs ? Est-il donc hasardeux d'affirmer que le véritable tragique de la vie, le tragique normal, profond et général, ne commence qu'au moment où ce qu'on appelle les aventures, les douleurs et les dangers sont passés ?

[...] Qu'arrive-t-il tandis qu'ils sont heureux ? Est-ce que le bonheur ou un simple instant de repos ne découvre pas des choses plus sérieuses et plus stables que l'agitation des passions ? N'est-ce pas alors que la marche du temps et bien d'autres marches plus secrètes deviennent visibles et que les heures se précipitent ? Est-ce que ceci n'atteint pas des fibres plus profondes que le coup poignard des drames ordinaires ? N'est-ce pas quand l'homme se croit à l'abri de la mort extérieure que l'étrange et silencieuse tragédie de l'être et de l'immensité ouvre vraiment les portes de son théâtre ? Est-ce tandis que je fuis devant une épée nue que mon existence atteint son point le plus intéressant ? Est-ce toujours dans un baiser qu'elle est la plus sublime ? N'y a-t-il pas d'autres moments où l'on entend des voix plus permanentes et plus pures ? Votre âme ne fleurit-elle qu'au fond des nuits d'orage ? On dirait qu'on l'a cru jusqu'ici. Presque tous nos auteurs tragiques n'aperçoivent que la vie d'autrefois ; et l'on peut affirmer que tout notre théâtre est anachronique. [...] »

« Aussi, n'est-ce pas dans les actes, mais dans les paroles, que se trouvent la beauté et la grandeur des belles et grandes tragédies. Est-ce seulement dans les paroles qui accompagnent et expliquent les actes qu'elles se trouvent ?

Non ; il faut qu'il y ait autre chose que le dialogue extérieurement nécessaire. Il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre. C'est en elles que se trouve son âme. À côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que l'âme écoute profondément, parce que c'est en cet endroit seulement qu'on lui parle. Vous reconnaîtrez aussi que c'est la qualité et l'étendue de ce dialogue inutile qui déterminent la qualité et la portée ineffable de l'œuvre. Il est certain que, dans les drames ordinaires, le dialogue indispensable ne répond pas du tout à la réalité ; et ce qui fait la beauté mystérieuse des plus belles tragédies se trouve tout juste dans les paroles qui se disent à côté de la vérité stricte et apparente. Elle se trouve dans les paroles qui sont conformes à une vérité plus profonde et incomparablement plus voisine de l'âme invisible qui soutient le poème. On peut même affirmer que le poème se rapproche de la beauté et d'une vérité supérieure dans la mesure où il élimine les paroles qui expliquent les actes pour remplacer par des paroles qui expliquent non pas ce qu'on appelle un « état d'âme », mais je ne sais quels efforts insaisissables et incessants des âmes vers leur beauté et vers leur vérité. »

Ce texte est extrait du *Trésor des Humbles*, 1986

## LA PRÉSENCE DE L'ACTEUR – L'ÉNIGME DE LA MARIONNETTE

Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène. [...] L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? Je ne sais ; mais l'absence de l'homme me semble indispensable. Lorsque l'homme entre dans un poème, l'immense poème de sa présence éteint tout autour de lui.

Maeterlinck, 1890  
*Menus Propos sur le Théâtre*

Supprimez l'acteur et vous enlèverez à un grossier réalisme les moyens de fleurir à la scène. Il n'y aura plus de personnage vivant pour confondre en notre esprit l'art et la réalité ; plus de personnage vivant où les faiblesses et les frissons de la chair soient visibles. L'acteur disparaîtra ; à sa place nous verrons un personnage inanimé – qui portera si vous voulez le nom de «Sur-Marionnette», – jusqu'à ce qu'il ait acquis un nom plus glorieux.

Edward Gordon Craig, 1911  
*De l'Art du Théâtre*

Si nous observons un habile ouvrier en action, nous remarquons : 1. l'absence de mouvements superflus et improductifs ; 2. le rythme ; 3. une position correcte du centre de gravité du corps ; 4. la stabilité. Les mouvements fondés sur ces principes se distinguent par leur qualité de danse. Un habile ouvrier au travail rappellera inmanquablement un danseur. [...] Tout artisan – forgeron, fondeur, acteur – doit être familier avec les lois de l'équilibre. Un acteur qui les ignore n'est même pas un apprenti. [...] La déficience fondamentale de l'acteur moderne est son ignorance totale des lois de la biomécanique.

Meyerhold, 1922  
*Écrits sur le théâtre vol 2 (Béatrice Picon-Vallin)*

Le mannequin comme une manifestation de la réalité la plus triviale. Comme un procédé de transcendance, un objet vide, un leurre, un message de mort, un modèle pour l'acteur. [...] Je ne pense pas qu'un MANNEQUIN (ou une FIGURINE DE CIRE) puisse être substituée, comme le voulaient Kleist et Craig à l'ACTEUR VIVANT. Ce serait facile et par trop naïf. Je m'efforce de déterminer les motifs et la destination de cette entité insolite surgie inopinément dans mes pensées et dans mes idées. Son apparition s'accorde avec cette conviction de plus en plus forte en moi que la vie ne peut être exprimée en art que par le manque de vie et le recours à la mort, au travers des apparences, de la vacuité, de l'absence de tout message. Dans mon théâtre un mannequin doit devenir un MODÈLE qui incarne et transmette un profond sentiment de la mort et de la condition des morts – un modèle pour l'ACTEUR VIVANT.

Tadeusz Kantor, 1977  
*Le Théâtre de la mort*



---

## LA PORTE, SEUIL FRAGILE AUX FRONTIÈRES DE L'ALTÉRITÉ

MONIQUE BORIE

Pour cette « intruse » sans corps et sans visage, il n'est pas de porte infranchissable. Comme l'écrira un peu plus tard Maeterlinck dans *Intérieur* : « Le monde ne finit pas aux portes des maisons. » Le seuil de la maison humaine ou plutôt ces seuils que sont les portes ou les fenêtres figurent cette fragile et impossible séparation d'avec « l'ennemi » – cette intruse, cette étrangère, figure d'une altérité dont la menace est là toujours secrètement présente. Et aucun rituel du seuil – comme celui qui inaugure l'action de *Pelléas et Mélisande* – n'y changera rien. L'intruse peut parfois avoir le visage de la beauté, comme pour Golaud celui de Mélisande, « la petite fille de la forêt ». Golaud qui s'est perdu en chassant dans l'espace sauvage de la forêt rencontre près de la fontaine des aveugles l'étrange Mélisande dont on ne sait d'où elle vient. Ses yeux fascinent Golaud qui se demande si elle les ferme jamais. Mélisande, figure et signe d'une altérité associée à la fois à la mort et à la beauté. Pelléas ne dit-il pas de la beauté de Mélisande qu'elle est si grande que l'on dirait qu'elle va mourir ? Sa beauté n'est pas de cette vie, c'est une beauté d'ailleurs, tout comme cette « voix qui vient du bout du monde ». [...]

Avec cette dramaturgie de l'impossible clôture de l'espace humain, espace menacé et habité, « infiltré » par un invisible qui est de l'ordre de la mort, s'opère un véritable déplacement de la lisière entre vie et mort vers les limites, les seuils de la maison humaine. Sans doute une pièce comme *Intérieur* représente-t-elle dans l'œuvre de Maeterlinck la plus forte, la plus intense mise en œuvre de cette dramaturgie, une pièce tout entière construite autour d'une maison humaine contemplée depuis un dehors qu'habite la connaissance de la mort. À l'intérieur de la maison humaine, une scène de famille, paisible, des êtres qui croient que rien n'arrivera parce que la porte est fermée. À l'extérieur, le Vieillard qu'accompagne l'Étranger, regarde ému ces humains seulement séparés de « l'ennemi » par de pauvres fenêtres. Dans cette partie obscure du jardin où les habitants ne viennent jamais, dans l'ombre de ces grands arbres qui les dissimulent, pour le Vieillard et l'Étranger, la vie est contemplée à travers « le voile indécis des ténèbres », pour ainsi dire regardée depuis un territoire où l'expérience de la mort est inscrite. À la fin de la pièce, Marie arrivant avec sa connaissance de la terrible nouvelle, avouera, face à leur tranquillité : « On dirait que je les vois en rêve. » À ce moment-là en effet, elle aussi, comme le Vieillard et l'Étranger, regarde la vie du côté de cet espace chargé du savoir de la mort (le savoir de la mort de la jeune fille, flottant sur le fleuve). C'est ce savoir de la mort qui irrealise la vie et pourtant, par là même, permet d'en saisir la vérité. L'espace du théâtre ici n'est autre que cet espace d'où est porté ce regard aux frontières de l'espace humain, un espace-lisière au bord de la mort. Derrière la porte, au-delà des fenêtres, dans les ténèbres d'un jardin ou d'une forêt sombre, toujours une terrible vérité est cachée, un terrible secret. « Les lieux d'apparition s'ouvrent et se ferment comme des portes qui ont rapport avec la mort », écrit Michel Serres. Chez Maeterlinck, les portes ouvrent

toujours sur les ténèbres, portes terribles, telle la porte de fer sous les voûtes sombres, porte effrayante et froide qui sépare Tintagiles et Ygraine, porte inébranlable où la lampe d'Ygraine se brise et à travers laquelle on entend la chute du corps de Tintagiles. La mort est là, derrière la porte, cette porte de ténèbres et de silence. Les portes de *L'Oiseau bleu* (tout comme celles d'Ariane et Barbe-Bleue) abritent elles aussi de terribles secrets. Derrière elles, dans le Palais de la nuit, sont enfermés mystères, terreurs, maladies et fantômes. La porte la plus terrible n'est pas celle des fantômes, ces fantômes qui s'ennuient, selon Maeterlinck, depuis que l'homme ne les prend plus au sérieux et qu'ils ne sortent plus qu'à la Toussaint. Ces fantômes de la modernité sont moins terrifiants que les maladies ou les guerres. La porte la plus terrible, c'est la porte du fond, et toutes les terreurs ne sont rien face à cet « abîme auquel personne n'a su donner un nom », et aucun de ceux qui l'ont ouverte n'est revenu vivant. La porte terrible est celle qui ouvre sur ce que l'on ne saurait nommer.

Ce texte est extrait, avec l'aimable autorisation de l'auteure, du *Fantôme ou le théâtre qui doute*, 1997

## MAETERLINCK ET LE JAPON PAR MARIKO ANAZAWA

Maeterlinck fut très apprécié au Japon par les hommes de lettres de son temps. Dans *L'Histoire du théâtre moderne au Japon*, ouvrage encyclopédique en douze volumes, Yoshio Ozasa note qu'avant la période de prospérité du naturalisme japonais, il y eut une « saison maeterlinckienne ». Il faut y voir sans doute l'effet des spectacles montés par les metteurs en scène qui avaient alors la faveur des hommes de théâtre nippons : les Russes Constantin Stanislavski (1863-1938) et Vsevolod Meyerhold (1874-1940), ainsi que l'Allemand Max Reinhardt (1873-1943).

Jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le Japon s'est trouvé pratiquement coupé du monde extérieur. Il l'était depuis trois siècles environ. Le gouvernement féodal du shogunat, situé à Edo (le Tokyo actuel), avait d'emblée mis en place deux politiques très strictes : l'interdiction du christianisme et l'isolement délibéré du pays. Les transports et le commerce avec l'outre-mer furent strictement limités à la Corée, à la Chine et aux Pays-Bas. La culture japonaise doit à cette période de fermeture certains de ses traits caractéristiques. L'ère Meiji devait non seulement bouleverser le mode de vie des Japonais, mais aussi et surtout ouvrir ceux-ci au monde.

C'est en 1895, peu de temps après l'ouverture du pays, que l'œuvre de Maeterlinck pénètre pour la première fois au Japon, grâce à un essai de Bin Ueda (1874-1916)

intitulé *La Littérature belge*. Ueda, qui s'est intéressé très jeune à la littérature occidentale, a donné de nombreuses traductions d'œuvres aussi bien anglaises, allemandes et italiennes que françaises. Parmi ses livres, le plus connu est une anthologie de la poésie européenne, que sa traduction adapte à la culture japonaise. Paru en 1905 sous le titre *Kaichô-on (Rumeurs de la mer)*, le recueil est dédié à Ôgai Mori (1862-1922), romancier et pionnier de la traduction poétique. Celui-ci publie sept ans plus tard, dans la revue *Kokoro no hana (La Fleur du cœur)*, un essai sur Maeterlinck, où il dit tout l'intérêt que suscite en lui *Monna Vanna* (1902). En 1910, il publie *Ikutagawa (La Rivière Ikuta)*, drame écrit sous l'influence à la fois de Maeterlinck et de Motomezuka, une pièce appartenant au répertoire du nô. Autour de 1905, de nombreux dramaturges japonais s'inspirent ainsi de Maeterlinck dans leur écriture. Un de ces auteurs que l'on peut qualifier de maeterlinckiens, Saneatsu Musyanokôji (1885-1976), avait tout d'abord admiré l'idéal généreux de Tolstoï ; mais l'intransigeance du romancier russe commençait à lui peser lorsqu'il découvrit Maeterlinck, grâce à Ueda : « J'ai été libéré par Maeterlinck. J'étais étouffé par Tolstoï, Maeterlinck m'a débarrassé de ce qui pesait sur moi. Tolstoï en effet impose une vérité sans tenir compte de l'âge et de la capacité du lecteur. Celui-ci comprend certainement qu'il s'agit d'une vérité, mais rien





---

## MAETERLINCK ET LE JAPON PAR MARIKO ANAZAWA

dans la façon dont elle lui est transmise ne peut emporter sa conviction : comme si l'on attendait d'un homme dépourvu des qualités de l'homme d'action qu'il fasse bouger les choses, comme si l'on exigeait d'un étudiant qui n'arrive pas à travailler qu'il termine ses études sans délai. C'est impossible. Je pense que Maeterlinck m'a appris que chacun était maître de sa destinée. On peut considérer cela comme une affirmation un peu facile, et pourtant, après avoir lu Maeterlinck, j'ai immédiatement pris la décision de tirer parti de mon talent. » La rencontre fut décisive : Saneatsu Musyanokôji reprit confiance en lui-même, se persuadant dès lors qu'il ne fallait pas penser d'abord aux autres, mais au contraire enrichir sa vie pour pouvoir en partager la richesse. Musyanokôji s'est donc attaché à la recherche de l'harmonie entre l'individu et la collectivité. Outre Maeterlinck, des peintres néo-impressionnistes tels que Cézanne, Gauguin, Van Gogh ou Matisse lui ont fait découvrir qu'il existait autre chose que la réalité tangible. Après s'être éloigné du mouvement naturaliste de l'époque Meiji, Musyanokôji est devenu le pivot du groupe Shirakaba (Le Bouleau blanc), qui a ouvert une époque nouvelle dans la littérature japonaise.

### PRÉSENCE DE L'EAU DANS LE THÉÂTRE NÔ

S'il est vrai qu'Ikutagawa d'Ôgai Mori doit beaucoup aux influences conjuguées des drames de Maeterlinck et du nô, mes recherches m'ont conduite à penser qu'il existe un lien très étroit entre ces deux types de théâtre.

La simplicité des histoires et la logique qui préside à leur dénouement me semblent offrir une première ressemblance. On dit souvent que dans le théâtre de nô, il n'y a ni temps ni espace, mais plutôt un lien avec le surnaturel. Poussés par la jalousie ou la haine, les morts arrivent sur la scène pour y raconter leur triste destinée. Ils ont parfois vécu dans des temps très anciens, ils ont erré et, grâce à la prière, se rendent on ne sait où. Souvent des bonzes ou des soldats en voyage se trouvent sur la route de ces fantômes et partagent avec eux des moments inoubliables. Il y a toujours du bon sens et une logique dans ces histoires, souvent éphémères comme la fleur, ou la vie. La simplicité du décor et de la gestuelle des acteurs en accentue la beauté et nous laisse imaginer plus de choses que ce qui nous est donné à voir (c'est l'aspect magique de ce théâtre). On retrouve les mêmes traits chez Maeterlinck. La nature intacte et les trois thèmes qui me fascinent dans les pièces de Maeterlinck – l'eau, la femme, la lune – sont également très présents dans les textes du nô.

Les mouvements des acteurs de nô, calmes et lents, mais intenses, présentent une parenté certaine avec la dramaturgie préconisée par l'auteur d'*Un théâtre d'androïdes*. Même si on s'accorde à reconnaître la beauté et la richesse de l'écriture de Maeterlinck, on estime souvent ses pièces injouables. Certes, celles-ci s'écartent souvent des modèles du théâtre traditionnel et ne peuvent être portées à la scène que dans une perspective toute différente. Méfiant à l'égard des comédiens, Maeterlinck recommandait le recours aux marionnettes. Il aurait pu

faire appel à des acteurs de nô, qui réduisent leurs gestes à l'extrême, dans un décor simplifié.

Toshio Kawatake, grand spécialiste du kabuki, affirme que, du point de vue de l'idée et du sens du beau, l'élément aquatique se présente, dans la littérature et le théâtre japonais, sous un double aspect : tantôt il s'agit de voir l'eau comme la vie qui coule, tantôt on est convié à admirer la variété de ses figures.

La mythologie et le théâtre folklorique japonais ont toujours conservé une relation profonde et intime avec l'eau. La toute première page de notre histoire théâtrale s'écrit avec la danse de la déesse Amé-no-uzumé-no-mikoto devant la « céleste demeure rocheuse ». Nous pouvons lire dans *Kojiki* que cette danse s'exécutait au bord de la rivière. Et quand, au début du xvii<sup>e</sup> siècle, Izumono-Okuni, dite la prêtresse du grand temple shintoïste d'Izumo, mais plutôt connue comme la fondatrice du kabuki, crée la danse du kabuki à Kyoto, c'est encore au bord de la rivière. Le surnom des acteurs, *kawarajokiki*, c'est-à-dire « les clochards au bord de la rivière » s'explique par le fait que, traditionnellement, l'espace théâtral était limité par une rivière. Souvent d'ailleurs les acteurs et les danseurs évoluent sur un bateau, ou sur un simple radeau, donc sur l'eau. Même si le contenu n'a aucune relation avec l'eau, l'élément aquatique se retrouve dans la mythologie du spectacle.

Comme l'image japonaise de la bulle, peut-être ce changement de pensée dérive-t-il du sentiment de la vanité du monde. Sans le savoir, peut-être les Japonais vivent-ils dans le temps maeterlinckien d'une communication non verbale.

Mariko Anazawa, « Maeterlinck et les Japonais »  
*Textyles* 41, 2012

## LES CRÉATIONS DES PIÈCES DE MAURICE MAETERLINCK

### POUR UNE DRAMATURGIE NOUVELLE

Maurice Maeterlinck fait émerger l'idée d'une dramaturgie nouvelle dès sa première pièce, *La Princesse Maleine* publiée en 1889, qu'il avait prévu de définir comme un « drame en cinq actes pour un théâtre de fantôme ». Il y met en œuvre les fondements de son « théâtre de l'âme », un théâtre défini comme un « théâtre du silence, de l'invisible, de la mort » en rupture avec les théâtres de Boulevard et naturaliste qui prédominent à l'époque. Non seulement il aborde avec méfiance la représentation théâtrale – c'est aussi le cas des principaux représentants de la scène symboliste – mais il invoque, à la suite d'un Mallarmé, de repenser la présence de l'acteur en scène en précisant que « la représentation d'un chef-d'œuvre à l'aide d'éléments accidentels et humains est antinomique. [...] Tout chef-d'œuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme. »<sup>1</sup> Dès lors, s'ouvre une large réflexion au cours de laquelle il envisage de remplacer l'acteur par la présence d'« un arbre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ». Bien que *La Princesse Maleine* ait été publiée à trente exemplaires pour un cercle restreint d'amis et de poètes, la pièce a un retentissement immédiat, dû notamment à une tribune d'Octave Mirbeau dans *Le Figaro* du 24 août 1890 qui suscite la curiosité de toute une génération de jeunes créateurs : « Je ne sais rien de M. Maurice Maeterlinck [...].

Je sais seulement qu'aucun homme n'est plus inconnu que lui et je sais aussi qu'il a fait un chef-d'œuvre [...]. M. Maurice Maeterlinck nous a donné l'œuvre la plus géniale de ce temps et la plus extraordinaire et la plus naïve aussi, comparable – et oserai-je le dire – supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare ». L'auteur belge, propulsé non sans inquiétudes sur le devant de la scène, est alors sollicité par deux personnalités, Paul Fort – lié aux milieux symbolistes et créateur d'un théâtre d'avant-garde, le théâtre des Arts – et André Antoine – chantre de la scène naturaliste. Maeterlinck s'engage auprès de ce dernier, qui pouvait déjà se prévaloir d'avoir fait découvrir Ibsen au public parisien avec *Les Revenants* en mai 1890. Mais André Antoine abandonnera le projet, sans doute trop éloigné de sa programmation au Théâtre-Libre. C'est à Lugné-Poe, disciple puis dissident du Théâtre-Libre d'Antoine, que Maeterlinck doit les premières créations de ses pièces. Le comédien et metteur en scène défend l'œuvre du maître belge en s'entourant de peintres et de personnalités littéraires tels Maurice Denis, Pierre Bonnard ainsi que Camille Mauclair et Édouard Vuillard avec lesquels il fonde la Maison de l'Œuvre (Théâtre de l'Œuvre) pour promouvoir le mouvement symboliste. Il met en scène avec Paul Fort *L'Intruse* (première pièce de Maeterlinck à passer l'épreuve du plateau) dans des décors de Vuillard au Vaudeville en mai 1891. Suivront les créations des *Aveugles* avec Adolphe Retté au Théâtre



## LES CRÉATIONS DES PIÈCES DE MAURICE MAETERLINCK

Moderne sept mois plus tard et *Pelléas et Mélisande* en 1893 au Théâtre des Bouffes-Parisiens, création qui inaugure les représentations au Théâtre de l'Œuvre.

C'est au cours de ces créations que Lugné-Poe élabore une philosophie de l'acteur singulière. Intéressé par les marionnettes, les ombres chinoises et les pantomimes, il travaille avec ses comédiens à l'élaboration d'un jeu distant, où pointe la tentation d'un acteur désincarné, présence fantomatique qu'il aime à faire passer derrière des tulles de gaze. La presse fait état de gestes hagards, d'attitudes extatiques, correspondant à l'expérimentation d'une séparation du corps et de la voix : « devenir brusquement UN – un quelconque, bras ballants, geste immobile... l'entité vivante des héros ou des époques ».<sup>2</sup>

### CRÉATION D'INTÉRIEUR

*Intérieur* constitue avec *Alladine et Palomides* et *La Mort de Tintagiles* « Trois petits drames pour marionnettes » que l'auteur explique ne pas avoir écrit « pour des acteurs ordinaires ». Considérant cette pièce comme l'une des plus représentatives d'une dramaturgie nouvelle, Lugné-Poe la crée le 15 mars 1895 au Théâtre de l'Œuvre. Sa mise en scène insiste sur la nécessité de retrouver la « densité mystique » de l'œuvre, rejoignant l'ambition des symbolistes de réinstaurer le théâtre dans une dimension à la fois rituelle, sacrée et tragique. Lugné-Poe interprète le Vieillard, entourée de Ripert dans le rôle de l'Étranger, de Mme Després dans celui de Marthe et de Mme Suzanne Gay en Marie. La critique est partagée entre une réticence à l'égard d'une mise en scène enténébrée qui dérobe aux spectateurs la physionomie des personnages et la ferveur de l'émotion. En 1909, Lugné-Poe crée *Monna Vanna*, qui connaîtra un succès mondial.

### MAETERLINCK AU RÉPERTOIRE DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

C'est en 1919, avec *Intérieur*, que Maurice Maeterlinck entre au Répertoire de la Comédie-Française, sous l'administration d'Émile Fabre. La mise en scène est signée Maurice de Féraudy – également interprète de la pièce.<sup>3</sup> Auteur désormais joué dans le monde entier, Maeterlinck a été découvert en France sur la scène symboliste et essentiellement vu par un public d'initiés. Si l'auteur n'assiste pas à la répétition générale de la pièce Salle Richelieu, il a été très présent, attentif aux moindres détails de la mise en scène dont il dit être très satisfait.

Les critiques se félicitent de cette entrée, bien que tardive, au Répertoire. La pièce fait événement, malgré une réticence récurrente pour un décor trop fastueux, un jardin trop clair. Quatre ans plus tard *Monna Vanna* fait son entrée au Répertoire dans une mise en scène de René Alexandre (premièrement jouée à Bruxelles, la pièce est présentée Salle Richelieu en décembre 1923). Les décors de Guirand de Scaevola « tout enflammé d'azur », éclairés ou obscurcis de façon saisissante, sont largement commentés dans la presse, le palais de Marcol Colonna est décrit comme relevant d'une architecture puissante et sobre. La comtesse de Maeterlinck adresse en 1965 une requête à Maurice Escande afin de voir

entrer *L'Oiseau bleu*, pièce majeure de son défunt époux au Répertoire, mais l'administrateur ne peut y répondre positivement car cette « très belle pièce, extrêmement poétique, nécessite des frais considérables de montage et des engagements d'enfant ». Celle-ci avait fait l'objet en 1932 d'une présentation dans le cadre d'une matinée poétique pour le cinquantenaire de la Jeune Belgique.

L'œuvre de Maeterlinck n'aura par la suite qu'une présence discrète à la Comédie-Française avec un hommage le 27 mai 1950 (reprise d'*Intérieur* et lectures de poèmes), des enregistrements radiophoniques pour France Culture en 1974 (extraits de *L'Intruse*, *Pelléas et Mélisande*, *La Princesse Maleine*, *Monna Vanna*) et lectures (*Joyzelle* en 1988, *Intérieur* et *La Mort de Tintagiles* en 1990, et un ensemble de textes en 2005).

C'est donc après une longue absence que la Comédie-Française présente une pièce de Maeterlinck, avec *Intérieur* que Nâzım Boudjenah met en scène au sein de l'écrin du Studio-Théâtre, pour faire à nouveau résonner cette « écriture des âmes ».

Claire Lempereur, documentaliste à la Comédie-Française

### Notes

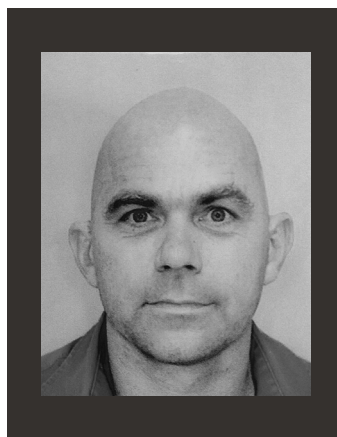
1. *La Jeune Belgique*, 1890, IX, p. 83
2. Romain Rolland, *Correspondance, 1894-1901*, de Romain Rolland et Lugné-Poe, Paris, L'Arche, 1957
3. Distribution : Mrs. de Féraudy (le Vieillard), Le Roy (l'Étranger), Denis d'Inès (le Père), Mmes Bovy (Marthe), Ducos (Marie), Nizan (Ainée), Dux (la Mère), Lobry (la Cadette)

## BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE



MARC LAINÉ  
scénographie

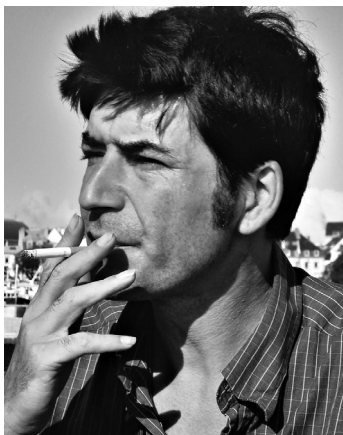
Scénographe et metteur en scène, Marc Lainé est diplômé de l'École nationale supérieure des arts décoratifs en 2000. Au théâtre, il a réalisé plus d'une cinquantaine de scénographies pour Marcial Di Fonzo Bo, Richard Brunel, Arnaud Meunier, Pierre Maillot ou encore Madeleine Louarn ; à l'opéra, il a collaboré avec Richard Brunel et David Bobée. Ses propres spectacles, qu'il conçoit depuis 2008, affirment une écriture pop dans une démarche transdisciplinaire, entre théâtre, cinéma et musique live. Il crée avec l'auteur britannique Mike Kenny *La Nuit Électrique* (nommé aux Molières 2009 dans la catégorie Meilleur spectacle jeune public) et *Un Rêve Féroce*. Il entame en 2010 un cycle sur les grandes figures de la culture populaire avec *Norman Bates est-il ?* (variation pirandellienne sur le personnage culte du film *Psychose*), *Break Your Leg !* (sur les patineuses américaines Nancy Kerrigan et Tonya Harding), *Just For One Day !* (avec des amateurs de tous âges autour des super-héros). Il signe en 2012 *Memories From The Missing Room* avec le groupe folk-rock Moriarty, écrit et met en scène en 2014 *Spleenorama*, pièce de théâtre musical avec le compositeur Bertrand Belin. L'année suivante, *Vanishing Point* remporte le prix de la Critique 2015 (meilleure création d'une pièce en langue française et meilleure musique de scène). Suivront le spectacle itinérant *Egarés* autour de la thématique du road-trip puis la mise en espace à Théâtre Ouvert de *La Fusillade sur une plage d'Allemagne* de Simon Diard, et enfin la lecture musicale de *My Whispering Hosts* avec le groupe Valparaiso à la Maison de la Poésie. En 2016, il crée *Et tâchons d'épuiser la mort dans un baiser*, spectacle musical d'après Debussy pour le Festival d'Aix-en-Provence. Marc Lainé prépare actuellement *Hunter* (titre provisoire) qu'il présentera à l'automne 2017 à la Scène nationale 61. Parallèlement, il enseigne la scénographie dans des écoles d'architecture et d'art dramatique (ENSATT, École de la Comédie de Saint-Étienne). Il est artiste associé au CDN de Normandie-Rouen depuis 2014, après l'avoir été au CDDB – Théâtre de Lorient de 2009 à 2015. Sa compagnie La Boutique Obscure est en résidence à la Scène Nationale 61.



THOMAS VEYSSIERE  
lumières

Diplômé de l'Université Paris 8, Thomas Veyssière navigue en tant que technicien polyvalent entre cinéma, spectacle et arts plastiques. Il élabore des concerts-spectacles où se côtoient lumières, projections et scénographies (*La Dictature du vent*, *Ceux qui marchent debout*). Dès 1995, il travaille pour des spectacles de rue (Compagnie de la Dernière Minute, Cie KMK) et des projections d'images géantes (Sté Contre Jour), il explore l'espace public au gré de projets mêlant artifices, lumières monumentales, installations et machineries urbaines. En étroite collaboration avec des constructeurs, Thomas Veyssière conçoit des luminaires de scène originaux. Régisseur lumière pour le Ballet Preljocaj de 2002 à 2009, il crée également celles de nombreux spectacles, dont *Une saison en enfer* et *Les Illuminations* pour Nâzım Boudjenah, *Crack in the Sky* pour Judith Chemla, *Island of no memories* pour Kaori Ito, *Au pays d'Alice* pour Ibrahim Maalouf et Oxmo Puccino, *Body* pour la compagnie La Scabreuse. Il conçoit des lumières de concert pour Sarah Olivier, Ibrahim Maalouf et le Magnetic Ensemble. Fondateur en 2008 du groupe LAPS, plateforme de production artistique réunissant plasticiens, graphistes, vidéastes, photographes et éclairagistes, il développe des projets de design et installations lumière dans l'espace public et d'éclairage de spectacles.

## BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE



**RICHARD  
LE BIHAN**  
animation vidéo

Dès son enfance en Bretagne au début des années 1970, Richard Le Bihan remplit ses cahiers et livres scolaires de dessins et découvre le premier jeu sur écran de téléviseur (PONG). À sa majorité, il interrompt ses études, achète son premier ordinateur et se forme en autodidacte à l'infographie 2D/3D. Passionné par l'animation et le développement de jeux vidéo, il développe lui-même des prototypes dont il est graphiste et animateur. Début 1990, il s'établit à Paris en tant qu'auteur indépendant, travaille sur des projets de jeux pour des sociétés comme Ubisoft, Sony, Cryo, mais également pour l'un des fleurons de l'image de synthèse en France à l'époque, Ex-Machina. Il réalise pour la télévision l'habillage de l'émission La Carte au trésor, des publicités pour les salles de cinéma, des captures de mouvement avec Atopos, du dessin animé avec Normaal Animation et travaille également pour le spectacle vivant (le Ballet Preljocaj et Granular Synthesis). Il rejoint Thomas Veyssiere et le groupe LAPS en 2010. Parallèlement, il consacre du temps à l'enseignement de ses savoirs dans divers établissements internationaux.



**STEPHAN  
ZIMMERLI**  
création graphique

Formé à l'ENSAD (École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris) en art graphique, scénographie et architecture intérieure, Stephan Zimmerli poursuit sa formation à l'École d'architecture de Paris-Belleville puis à l'Accademia di architettura di Mendrisio (Université de la Suisse italienne). Il y réalise son projet de fin d'études sous la direction de Peter Zumthor et obtient en 2005 son diplôme d'architecte, profession qu'il exerce au sein de diverses agences (avec Paul Gresham, Jacques Lucan & Odile Seyler à Paris ou encore dans l'Atelier de Peter Zumthor) ainsi qu'en freelance pour des projets mêlant scénographie et architecture. Membre de la compagnie de Marc Lainé, La Boutique Obscure, il réalise de nombreux projets de scénographie (Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, Théâtre de la Ville, Théâtre de la Bastille, Comédie de Valence, Théâtre de Vidy-Lausanne, Comédie de Caen, Théâtre du Gymnase). Depuis 1996, il est musicien auteur-compositeur au sein du groupe Moriarty, avec lequel il réalise cinq albums, de nombreuses bandes-son pour le cinéma et le théâtre et plus de 700 concerts (Europe, Amérique, Australie et Asie). Il fonde avec des membres du groupe le label musical Air Rytmo. Depuis 2005, il enseigne dans diverses écoles d'art et d'architecture (Paris-Belleville, Camondo, École d'architecture de Bretagne à Rennes, École polytechnique fédérale de Lausanne, University of East London, Istituto Universitario d'Architettura di Venezia). Sa pratique artistique, au croisement des arts visuels, du théâtre, de l'architecture et de la musique, s'appuie sur une pratique quotidienne du dessin et de la musique, dont les traces sont systématiquement archivées et ordonnées dans des carnets accumulés depuis près d'une vingtaine d'années, formant ainsi les bases d'un art de la mémoire personnel : une mnémotopie.

---

## BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE



**BRUNO LE BRIS**  
musiques originales

Musicien diplômé du Centre musical et créatif de Nancy, Bruno Le Bris suit une formation classique au conservatoire Charles Munch de Paris. Il passe du classique au punk, jouant dans l'Orchestre symphonique et lyrique de Paris, l'Opéra de Massy, aux côtés de Polo, de Mendelson, des Fils de Teuhpu. Contrebassiste et aussi percussionniste dans différents groupes, il est également compositeur. Bruno Le Bris écrit pour le théâtre (pour les mises en scène de *Britannicus* au CNSAD et de *Tartuffe* à l'Espace Jean Vilar d'Arcueil par Nâzim Boudjenah), le cinéma (*Le Péril jeune* de Cédric Klapisch, *Chocolat* de Roschdy Zem), des documentaires pour ARTE et des spectacles de danse contemporaine. Pour les arts de la rue, il participe aux projets de la Compagnie Oposito, KMK, Ensbatucada, la Compagnie de la Dernière Minute ou encore Babylone. En tant qu'acteur, il joue dans *Tue-Tête* aux côtés de Judith Chemla qui en signe la mise en scène avec la complicité de James Thiéree, et retrouve l'actrice dans *Traviata, Vous méritez un avenir meilleur* d'après Verdi, mis en scène par Benjamin Lazar.

## BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS DE LA TROUPE



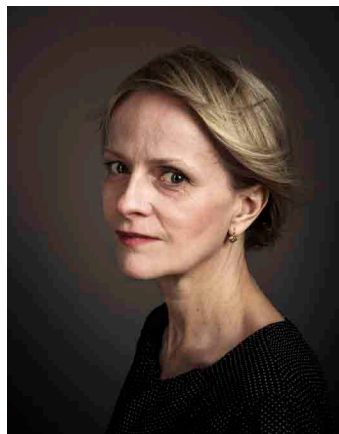
THIERRY HANCISSE  
le Vieillard

Agrégé de l'Institut supérieur des Arts plastiques de Liège, Thierry Hancisse se forme également à l'Académie théâtrale de Liège puis au Cours Florent à Paris. Il joue à la Comédie-Française en tant qu'artiste auxiliaire dans *L'Impresario* de Smyrne mis en scène par Jean-Luc Boutté. Il entre dans la Troupe de la Comédie-Française en 1986 et est nommé 486<sup>e</sup> sociétaire le 1<sup>er</sup> janvier 1993. Il y poursuit sa collaboration avec le sociétaire-metteur en scène Jean-Luc Boutté, qui lui offre le rôle-titre dans *Britannicus* de Racine, celui de Figaro dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais, le dirige dans *Les Précieuses ridicules* et *L'Impromptu de Versailles* de Molière. Son parcours est jalonné de grands rôles, dans des mises en scène de Jacques Lassalle (*Figaro divorce*, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, *L'École des femmes*), Alexander Lang qui en fait son Prince de Hombourg dans la pièce homonyme de Kleist et son Méphistophélès dans *Faust* de Goethe, Lukas Hemleb pour lequel il est Pontagnac dans *Le Dindon* de Feydeau et Alceste dans *Le Misanthrope* de Molière, mais aussi Anatoli Vassiliev (*Amphitryon* de Molière, *La Musica*, *La Musica deuxième* (1965-1985) de Duras), Alain Françon (*La Cerisaie* de Tchekhov), Jean-Pierre Vincent (*La Mère coupable* de Beaumarchais) et Lluis Pasqual (*Comme il vous plaira*). Après l'avoir dirigé dans *L'Opéra de quat'sous* de Brecht, Laurent Pelly lui offre le rôle-titre dans *Macbeth* de Shakespeare au Théâtre national de Toulouse.

À la mise en scène, Thierry Hancisse signe *L'École des maris* et *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* de Molière, *L'Inattendu* de Fabrice Melquiot et *Cabaret Georges Brassens*.

Par ailleurs, Thierry Hancisse conçoit la mise en scène, les décors et les costumes d'*Escorial* de Michel de Ghelderode. José Luis Gomez le dirige dans *La Vie est un songe* de Calderón, et il interprète les rôles-titre de *Macbeth* de Shakespeare par Laurent Pelly et de *Tête d'Or* de Claudel par Marianne Lewandowski (rôle qu'il reprend en 2006 au Français dans une mise en scène d'Anne Delbé).

Au cinéma, il tourne notamment pour Danièle Thompson, Costa-Gavras, Patrice Chéreau, Niels Arestrup, Zoe Cassavetes, Laetitia Masson, Woody Allen, Pierre Jolivet, Joann Sfar, Jean-Patrick Benes, Grégoire Leprince-Ringuet. Thierry Hancisse reçoit en 1994 le Grand Prix Gérard-Philippe de la Ville de Paris. Il est officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres.



ANNE KESSLER  
Marthe

Formée à l'École du Théâtre national de Chaillot, Anne Kessler entre à la Comédie-Française en 1989 et est nommée 488<sup>e</sup> sociétaire en 1994.

Alain Françon la dirige dans *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni, *Le Canard sauvage* d'Ibsen et *La Cerisaie* de Tchekhov. Avec Jacques Lassalle, elle retrouve Goldoni (*La Serva amorosa*, *Il Campiello*) et Tchekhov (*Platonov*), auteur qu'elle joue également pour Guillaume Gallienne (*Sur la grand-route*). De Molière, elle incarne Frosine dans *L'Avare* et Angélique dans *George Dandin* pour Catherine Hiegel, Julie dans *Monsieur de Pourceaugnac* pour Philippe Adrien et Mlle Molière dans *L'Impromptu de Versailles* pour Jean-Luc Boutté, qui l'avait dirigée dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais. Elle interprète également Suzanne dans *Le Mariage de Figaro* pour Christophe Rauck et Florestine dans *La Mère coupable* pour Jean-Pierre Vincent - metteur en scène qu'elle retrouve avec Mère Ubu dans *Ubu roi* de Jarry. Anne Kessler est mise en scène par Muriel Mayette-Holtz (notamment *La Dispute* de Marivaux), Lukas Hemleb (*Le Dindon* de Feydeau), elle interprète Blanche DuBois dans *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams par Lee Breuer, et, pour sa première mise en scène de théâtre, Arnaud Desplechin lui confie le rôle de Laura dans *Père* de Strindberg.

En tant que metteure en scène, elle a présenté *Grief[s]* d'après Strindberg, Ibsen et Bergman, *Trois hommes dans un salon* d'après l'interview de Ferré, Brassens et Brel par François-René Cristiani, *Les Naufragés*, *Thomas Voltelli* et *Coupes sombres* de Guy Zilberstein, *La Double Inconstance* de Marivaux et *La Ronde* d'après Schnitzler. Également peintre, elle conçoit la fresque murale d'*Un client sérieux* de Courteline mis en scène par Nicolas Lormeau, la vidéo de *Cyrano de Bergerac* pour Denis Podalydès et les toiles peintes de *Psyché* de Molière pour Véronique Vella. Une exposition, intitulée *Personnages*, a été présentée au Théâtre du Vieux-Colombier (2014).

Par ailleurs, Anne Kessler a mis en scène au Studio des Champs-Élysées *Des fleurs pour Algernon* de Daniel Keyes (Prix du Meilleur spectacle privé au Palmarès du Théâtre 2013 et Molière du Seul en scène 2014 pour Grégory Gadebois).

Au cinéma, elle joue pour Éric Rochant (*Un monde sans pitié*) ou Coline Serreau (*Saint-Jacques... La Mecque*).

---

## BIOGRAPHIES

### DES COMÉDIENS DE LA TROUPE



PIERRE HANCISSE  
l'Étranger

Formé dès l'âge de seize ans au Cours Florent, Pierre Hancisse y reçoit l'enseignement de David Garel, Fanny Laudicina et Jerzy Klezyk. Il apparaît dans des longs métrages, notamment dans *Les Innocents* de Bertolucci en 2002 avant de s'engager dans un parcours universitaire, mais une fois diplômé de la Sorbonne et de HEC, il réintègre le Cours Florent.

En 2010, il interprète Léandre dans *Le Distrait* de Jean-François Regnard avec la compagnie du Théâtre en Crise au Théâtre du Temps. En 2011, il joue sous la direction de Jerzy Klezyk dans une adaptation de *L'Éveil du printemps* de Wedekind.

Pierre Hancisse entre à la Comédie-Française le 15 octobre 2012. Il y joue Molière pour Hervé Pierre (*George Dandin*) et Véronique Vella (*Psyché*), Shakespeare pour Muriel Mayette-Holtz (*Le Songe d'une nuit d'été*) et Rostand pour Denis Podalydès (*Cyrano de Bergerac*). Il joue également dans *Les Estivants* de Maxime Gorki par Gérard Desarthe, et *Innocence* de Dea Loher par Denis Marleau. Il est Hémon dans *Antigone* d'Anouilh mise en scène par Marc Paquien, Dorante dans *Le Petit-Maitre corrigé* de Marivaux mis en scène par Clément Hervieu-Léger.



ANNA CERVINKA  
Marie

Sortie du Conservatoire Royal de Bruxelles en 2008, Anna Cervinka poursuit sa formation à Minsk en Biélorussie, à l'école de théâtre *Demain le Printemps*.

De retour en Belgique, Pascal Crochet la dirige dans *R.W (premier dialogue)* – elle y livre une des performances qui lui valent d'être nommée *Espoir féminin* au prix de la Critique 2010 – et *R.W (deuxième dialogue)*, deux œuvres créées au Rideau de Bruxelles et consacrées aux écrits de Robert Walser. Elle retrouve le metteur en scène pour *Continent Kafka*, présenté dans le même théâtre. Anna Cervinka joue également sous les directions de Philippe Sireuil (*Les Reines* de Normand Chaurette au Théâtre des Martyrs), Emmanuel Dekoninck (elle est la Fée Clochette dans *Peter Pan* de Régis Loisel à l'Atelier 210) ou encore Dominique Bréda (*Le Groupe*). À Paris, elle joue dans deux mises en scène de Galin Stoev au Théâtre de la Colline, *Danse Delhi* d'Ivan Viripaev et *Liliom* de Ferenc Molnár.

Elle entre à la Comédie-Française le 1<sup>er</sup> juin 2014, et retrouve Galin Stoev (*Tartuffe*), puis joue notamment Feydeau pour Zabou Breitman (*Le Système Ribadier*) et García Lorca pour Lilo Baur (*La Maison de Bernarda Alba*). Elle interprète Nathalie dans *La Demande d'emploi* de Michel Vinaver mise en scène par Gilles David, et L'Enfant dans *La Petite Fille aux allumettes* d'après Andersen par Olivier Meyrou.

La jeune metteure en scène Julie Deliquet lui confie le rôle de Sonia dans *Vania* d'après *Oncle Vania* de Tchekhov, puis Anne Kessler la dirige dans *La Ronde* d'après Schnitzler. Elle retrouve le rôle de Lydia dans *Les Enfants du silence* de Mark Medoff, mis en scène par Anne-Marie Etienne et présenté hors les murs au Théâtre Antoine.



## INFORMATIONS PRATIQUES

### STUDIO-THÉÂTRE

Carrousel du Louvre  
99 rue de Rivoli  
Paris 1<sup>er</sup>

**DU 26 JANVIER AU 5 MARS 2017**

18h30 du mercredi au dimanche

### RÉSERVATIONS

du mercredi au dimanche de 14h00 à 17h00  
aux guichets, par téléphone au 01 44 58 98 58  
par Internet sur [www.comedie-francaise.fr](http://www.comedie-francaise.fr)

### PRIX DES PLACES

de 11€ à 22€

### CONTACT PRESSE

Marine Faye  
01 44 39 87 18  
[marine.faye@comedie-francaise.org](mailto:marine.faye@comedie-francaise.org)

[www.comedie-francaise.fr](http://www.comedie-francaise.fr)

Suivez l'actualité de la Comédie-Française

 [comedie.francaise.official](https://www.facebook.com/comedie.francaise.official)

 [@ComedieFr](https://twitter.com/ComedieFr)



### Crédits :

Photos de répétition : couverture et pp. 4, 7, 14, 16, 18 © Nâzim Boudjenah  
Maquette du décor p. 11 © Marc Lainé et Stephan Zimmerli  
Dessin p. 12 © Stephan Zimmerli  
Portraits de la troupe pp. 10, 23, 24 © Stéphane Lavoué