



COMÉDIE-FRANÇAISE

RICHELIEU

VX-COLOMBIER
STUDIO



La Règle du jeu

d'après **Jean Renoir**

mise en scène **Christiane Jatahy**

avec la troupe de la Comédie-Française

Éric Génovèse, Jérôme Pouly, Elsa Lepoivre, Julie Sicard, Serge Badgassarian, Bakary Sangaré, Suliane Brahim, Jérémy Lopez, Laurent Lafitte, Pauline Clément
et les comédiens de l'Académie.

Nouvelle production

Entrée au Répertoire

4 février >

15 juin 2017

GÉNÉRALES DE PRESSE

6 ET 8 FÉVRIER À 20H30

SOMMAIRE

Générique / Distribution	p.4
Édito d'Éric Ruf	p.5
Sur le spectacle	p.6
Note d'intention de Christiane Jatahy	p.7
Entretien avec Christiane Jatahy	p.8
<i>La Règle du jeu</i> , le film : références et clins d'œil à un héritage théâtral	p.11
Petite histoire de l'image filmée au théâtre	p.12
La mise en abyme au théâtre	p.17
Biographies de l'équipe artistique	p.20
Biographies des comédiens	p.23
Informations pratiques	p.28

DATES

En alternance

du 4 février au 15 juin 2017

matinée 14h, soirée 20h30

Générales de presse

lundi 6 et mercredi 8 février à 20h30

GÉNÉRIQUE - DISTRIBUTION

La Règle du jeu

D'après le scénario de Jean Renoir

Version scénique et mise en scène **Christiane Jatahy**

Scénographie **Marcelo Lipiani** et **Christiane Jatahy**

Lumières **Marie-Christine Soma**

Costumes **Pascale Paume**

Direction de la photographie **Paulo Camacho**

Système vidéo **Júlio Parente**

Collaboration artistique **Henrique Mariano**

Assistanat à la mise en scène **Marcus Borja**

avec

Éric Génovèse Marceau

Jérôme Pouly Octave

Elsa Lepoivre Geneviève

Julie Sicard Lisette

Serge Bagdassarian Dick

Bakary Sangaré Édouard Schumacher

Suliane Brahim Christine

Jérémy Lopez Robert

Laurent Lafitte André Jurieux

Pauline Clément Jacqueline

Comédiens de l'Académie de la Comédie-Française

Marina Cappe

Tristan Cottin

Ji Su Jeong

Amaranta Kun

Domestiques,
Invités, Lapins

et

Marcus Borja Piano

GÉNÉRIQUE DU FILM

Réalisatrice **Christiane Jatahy**

Première assistante réalisatrice **Juliette Créte**

Deuxième assistant réalisateur **Marcus Borja**

Collaborateur artistique **Henrique Mariano**

Directeur de la photographie et cadreur **Paulo Camacho**

Première assistante opérateur **Marie Deshayes**

Chef opérateur du son **David Rit**

Assistant opérateur du son **Arnaud Trochu**

Créatrice des costumes **Pascale Paume**

Maquilleuse **Claire Cohen**

Chef monteuse **Julie Delord**

Électricien **Julien Bouvier**

Conseiller à la production **Yvonnick Le Fustec**

Conseiller technique **Gérard Lafont**

Producteur **Comédie-Française**

avec

les comédiens de la distribution du spectacle
et

Cécile Brune Charlotte

Sylvia Bergé Commis de cuisine

Alain Lenglet Saint-Aubin

Laurent Natrella Corneille, chef cuisinier

Christian Gonon Invité

Nicolas Lormeau Invité

Gilles David La Bruyère

Danièle Lebrun Mme de La Bruyère

Jennifer Decker Invitée

Elliot Jenicot Invité

Benjamin Lavernhe Invité

Claire de La Rüe du Can Invitée

Didier Sandre le Général

Rebecca Marder Invitée

Dominique Blanc Invitée

Julien Frison Invité

Comédiens de l'Académie de la Comédie-Française

Pierre Ostoya Magnin

Axel Mandron

Domestiques,
Invités, Lapins

ÉDITO D'ÉRIC RUF

La mission de représentation du répertoire de la Comédie-Française, et dans un sens plus large du répertoire classique, pose chaque jour dans notre théâtre les passionnantes questions de respect et d'irrespect des œuvres, dans le but de les modeler pour les garder vivantes et capables de nous interpeller toujours. Il n'y a pas en la matière de règles établies, les opinions et les méthodes divergent incroyablement. J'ai vu deux spectacles de Christiane Jatahy avant de lui proposer de venir œuvrer à la Salle Richelieu : *Julia* et *What if they went to Moscow?* d'après Strindberg et Tchekhov. J'ai été fasciné par sa libre capacité à bouleverser, mélanger, soustraire, adapter ces pièces du répertoire dans le but unique d'en extraire le sens profond, direct, le muscle théâtral. Je ne peux que constater que lorsque nous respectons les œuvres à la lettre, refusant tout monstre littéraire, nous arrivons rarement à ce miracle. Ces notions m'intéressent et intéressent notre théâtre dans sa mission principale. Avec *La Règle du jeu* de Renoir, l'équation de ces questions est joliment posée. Un film très théâtral, inspiré de Marivaux et de Beaumarchais, inscrit au générique comme une « mise en scène » de Jean Renoir, et une jeune femme brésilienne, metteuse en scène et cinéaste pour laquelle les thèmes de la figure de l'étranger et du nivellement social sont cruciaux.

Après *Les Damnés* de Visconti, la maison de Molière continue l'exploration de méthodes de représentation et de narration dont elle n'a pas l'habitude afin d'ouvrir encore plus l'éventail de ses possibilités.

SUR LE SPECTACLE

LA RÈGLE DU JEU DE JEAN RENOIR

Dans sa *Règle du jeu*, tournée de février à mai 1939, Jean Renoir livre sa vision de la bourgeoisie et de l'aristocratie, un univers moribond, rongé par les petites trahisons, dont l'écroulement préfigure la destruction de la société telle qu'elle existait avant la Seconde Guerre mondiale. « Il m'a semblé qu'une façon d'interpréter cet état d'esprit du monde à ce moment était précisément de ne pas parler de la situation et raconter une histoire légère, et j'ai été chercher mon inspiration dans Beaumarchais, dans Marivaux, dans les auteurs classiques, dans la comédie. » raconte le réalisateur.

Avec sa structure complexe, ses variations de registre, cette « fantaisie dramatique » virtuose a provoqué de nombreuses réactions hostiles à sa sortie, à la fois de la part de la critique et du public (le réalisateur raconte que lors de la première, il a surpris un homme qui essayait de mettre le feu à la salle de cinéma avec un journal et des allumettes), poussant Jean Renoir à revoir le montage, et à amputer son film. La première version du long métrage fut détruite lors d'un bombardement allié en 1942.

Il faudra attendre les années 1950 pour que les cinéphiles élisent *La Règle du jeu* parmi les plus grands films de l'histoire du cinéma. En 1959, le film de Jean Renoir rencontre la consécration lors d'une projection dans une nouvelle version entièrement restaurée à la Mostra de Venise, « ce fut une sorte de triomphe » écrira Renoir à son fils.

LE SPECTACLE

Robert donne une soirée dans son somptueux manoir parisien. Des centaines d'invités y sont présents et découvrent les nombreuses attractions que leur hôte leur a concoctées dans son théâtre privé, dont un film qu'il a lui-même tourné et monté au cours de la soirée. La fête est donnée en l'honneur d'André Jurieux, navigateur qui vient d'accomplir un exploit héroïque en Méditerranée. Ce dernier est amoureux de Christine l'épouse de Robert, qui n'est d'ailleurs pas indifférente aux sentiments d'André, ce dont Robert se doute. Geneviève, maîtresse de Robert, est aussi de la fête ainsi qu'Octave, ami d'enfance de Christine et confident d'André. Au fil de la soirée, alcool, rencontres, sentiments mêlés entraînent tous les convives, patrons et domestiques, hôtes et invités, dans un déchaînement de passions qui finira en tragédie.



NOTE D'INTENTION DE CHRISTIANE JATAHY

Un jeune héros avoue lors d'une interview en direct à la radio, qu'il vit une histoire d'amour avec une femme étrangère. Pour étouffer l'affaire, le mari de cette dernière, un aristocrate, l'invite avec d'autres convives à séjourner dans son domaine de chasse, où se produira une tragédie. Inspirée de la pièce d'Alfred de Musset *Les Caprices de Marianne*, *La Règle du jeu* de Jean Renoir est considérée comme l'un des films les plus importants du cinéma français. Il doit ce statut aussi bien à son scénario qui provoque la controverse à sa sortie – par la critique qu'il fait de la société française, juste avant la Seconde Guerre mondiale – qu'à la révolution esthétique qu'il opère par l'utilisation de la profondeur de champ, donnant aux situations du second plan une valeur équivalente à celles qui se déroulent au premier. C'est du cinéma, et en même temps, cela ressemble à du théâtre. Les personnages traversent les plans dans un ballet d'entrées et de sorties renforcé par la structure chorale.

Ma mise en scène de *La Règle du jeu* pour la Salle Richelieu entend mettre en évidence toute une série de relations et de connexions entre le scénario original et la réalité actuelle en jouant de ponts entre le passé et le présent. La première connexion existe au préalable dans le rapport qu'entretient l'œuvre originale avec un auteur du répertoire de la Maison : Alfred de Musset. Dans son scénario, Jean Renoir s'empare des personnages des *Caprices de Marianne* et les transpose du XIX^e au XX^e siècle, à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Il dépeint les conflits de classes et les conflits éthiques dans une société au bord du précipice. La Christine de Renoir – inspirée de la Marianne de Musset – est autrichienne. Ses origines et sa personnalité constituent une source d'attraction et de répulsion. C'est à cause d'elle que le jeune héros – français – trouve la mort. C'est la fin du film et la fin d'un rêve de transformation de leur vie.

Dans cette nouvelle proposition de mise en scène, la pièce se déroule au XXI^e siècle, de nos jours. Christine est d'origine arabe, le jeune héros traverse la mer et non les airs, et la guerre gronde dans les frontières invisibles qui séparent les personnes et dans la menace que constituent leurs origines diverses.

La deuxième connexion entre passé et présent se trouve dans le lien entre théâtre et cinéma. Si le théâtre a inspiré Jean Renoir à la fois pour le scénario et pour la réalisation de son film, c'est aujourd'hui le film qui inspire et habite le théâtre. Les deux langages s'entremêlent dans un hommage au cinéma de Renoir, mais aussi au théâtre, par la présence vivante des acteurs.

Le bâtiment historique de la Comédie-Française servira de décor au film qui sera projeté au début du spectacle, dévoilant au public la beauté de ses espaces, y compris ceux auxquels il n'a habituellement pas accès.

Le film veut révéler le théâtre et ses entrailles et servir de loupe posée sur les relations dévoilées dans le texte. Scène et écran dialoguent sur le plateau de la Salle Richelieu. Ce dialogue inclura le public, acteur, lui aussi, de cette histoire fictive d'hier et d'aujourd'hui.

Texte traduit par Marcus Borja, assistant à la mise en scène



Pourquoi avoir choisi *La Règle du jeu* pour votre entrée à la Comédie-Française ?

Pour écrire le scénario de *La Règle du jeu*, Jean Renoir s'est inspiré des *Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset, mais aussi du *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux et du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais dont il cite un extrait en ouverture du film. Autant de textes qui font partie du répertoire de la Comédie-Française. Il m'importait donc de penser la question de la mémoire de cette maison, du contact du passé avec le présent. Et ce, à tous les niveaux, dans tout ce qui fait son identité : le Répertoire, le bâtiment, les anciens décors et costumes, la Troupe.

La Règle du jeu m'intéresse d'abord car ce film occupe une place très importante dans mon apprentissage et mon amour du cinéma. Ensuite, c'est un classique du cinéma et la réinterrogation des classiques est au cœur de mes recherches. Et enfin, ce choix rejoint un aspect majeur de mon travail, à savoir la relation entre théâtre et cinéma. J'ai fait toute une série de projets qui rapprochent ces deux arts en partant de la scène et qui, en quelque sorte, transforment le théâtre en cinéma. Proposer *La Règle du jeu* à la Comédie-Française, c'est partir du cinéma pour le transformer en théâtre sans pour autant qu'il cesse d'être cinéma ; comme si les deux formes avaient fusionné dans la Comédie-Française, qui sera le décor réel et fictionnel du film comme de la pièce.

L'adaptation propose une actualisation de la trame originale du scénario de Renoir. Dans quelle mesure ce texte peut-il résonner de nos jours, déplacer et rendre plus complexes nos points de vue sur la réalité qui nous entoure ?

Il m'est impossible de penser la mise en scène d'un texte classique sans questionner la manière dont ce texte trouve un écho dans l'actualité et la manière dont l'actualité le traverse. Il en sera de même pour *La Règle du jeu* : aussi bien par son insertion dans l'espace physique et symbolique de la Comédie-Française, que par le rapprochement avec des questions propres à la société actuelle. Ce dernier s'opère non parce que je réécrirais le texte, mais parce que je mets en évidence les éléments qui le connectent à l'actualité. C'est ce qui était à l'œuvre dans *Julia* et *What if they went to Moscow?*, je modifie certaines relations à l'intérieur du texte et déplace certains points de vue sur les personnages. Ainsi pour *La Règle du jeu*, l'action de la pièce-film ne se déroule pas dans la propriété de campagne de Robert (comme c'est le cas dans le film de Renoir), mais dans la Comédie-Française, au cœur de la ville. Elle est à la fois le corps physique de la trame – avec ses façades, ses foyers, ses couloirs, ses loges et ses escaliers qui servent de décors aux différentes scènes du film – et un élément entièrement intégré à la fiction que nous racontons. Cet édifice imposant, pourvu d'une salle à l'italienne, c'est la maison de Robert, où il reçoit ses invités. Le réel et le fictionnel sont en constante interpénétration.

Chez Renoir, le personnage de Christine est une Autrichienne exilée en France à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Dans mon adaptation, elle est d'origine

arabe. Ce changement attire l'attention sur le fait que, de nos jours, il existe peut-être une guerre invisible, moins ouverte et plus insidieuse que celle de 1939-45. Comme la Christine de Renoir, la mienne porte en elle le soupçon d'une supposée « menace étrangère » contre laquelle on croit devoir s'armer, aux portes d'une guerre imminente. Autre personnage important : Schumacher, garde-chasse allemand de Robert dans le film, il vient, dans mon adaptation, d'un pays d'Afrique noire et travaille comme agent de sécurité dans un environnement urbain. Il est celui qui fouille les sacs et décide qui peut ou non entrer dans la maison de Robert. Mais, paradoxalement, lui-même ne peut pas y entrer car il représente aussi ces « indésirables » qu'on voudrait tenir à distance. C'est donc un personnage marginal, tout comme Christine qui, bien qu'elle soit la maîtresse de maison, ne peut y trouver sa place. André Jurieux est aussi un personnage-clé de mon adaptation. Dans le film, il fait un raid aérien au-dessus de l'Atlantique. Ici, il traverse la Méditerranée en bateau et sauve de la noyade des dizaines d'immigrés dont l'embarcation a fait naufrage. Chez Renoir, c'est son amour pour Christine qui lui donne le courage d'accomplir son exploit héroïque. Dans mon adaptation, cet amour est toujours présent, mais c'est aussi parce qu'il connaît l'histoire de la famille de Christine, une famille d'immigrés qui a également dû traverser la mer, qu'il sauve les naufragés. Le triangle formé par Christine, Robert et André est particulièrement important : ces trois personnages font résonner aujourd'hui les questions fondamentales que posait le film à l'époque de sa sortie. La scène de la chasse, un des temps forts du film, serait impossible à illustrer ou transposer sur scène. Il fallait donc la traiter autrement. Je tiens à garder le secret de cette scène, mais je peux dire qu'ici, il s'agira surtout d'une chasse sociale où l'on questionnera la perversion des rapports de pouvoir dans la société urbaine actuelle.

Les rapports entre théâtre et cinéma occupent une place centrale dans votre recherche artistique. De quelle manière ces deux langages s'articulent-ils et s'interpénètrent-ils dans *La Règle du jeu* ?

Quand je réfléchis à l'adaptation d'une œuvre, je pense avant tout à dessiner une ligne dramaturgique. En ce sens, le cinéma y a une fonction fictionnelle à part entière. Il n'apparaît pas uniquement comme un élément esthétique, ou pour le seul effet de proximité que permet la caméra. L'insertion du cinéma dans ce projet se fait à travers le point de vue du personnage de Robert. Ici, plutôt qu'un collectionneur d'automates et d'instruments mécaniques, comme chez Renoir, c'est un passionné de technologies cinématographiques. C'est parce qu'il allume sa caméra que le film a lieu. Le point de vue initial est le sien. Puis, au fur et à mesure, la caméra acquiert une vie autonome, elle quitte ses seules mains et ce premier point de vue est relativisé. Mais le scénario est fondé sur la passion de Robert pour le cinéma. Le film auquel assistent les spectateurs dans la salle – qui sont les invités de la soirée qu'il organise dans son théâtre privé – est celui qu'il vient de tourner au cours de cette même soirée. Et c'est *La Règle du jeu*. Notre

ENTRETIEN AVEC CHRISTIANE JATAHY

manière même de filmer est une référence directe à Jean Renoir. Car il ne s'agit pas uniquement ici d'une adaptation au sens d'une actualisation de l'histoire pour la rapprocher de nous ou la rendre plus compatible avec une scène de théâtre. Il s'agit aussi d'étudier son esthétique et de trouver la façon de se l'approprier aujourd'hui, dans cet espace particulier. Ainsi, non seulement les dialogues sont ceux du scénario original, certes réorganisés pour les besoins de l'adaptation, mais la forme est directement empruntée à Renoir dans le travail des plans, des mouvements de caméra et des cadrages. Nous nous en approchons et nous en éloignons volontairement tour à tour, ce que je fais aussi dans mon travail sur le texte. Forme et contenu avancent donc ensemble dans ce va-et-vient entre passé et présent, mémoire et actualité.

Contrairement aux autres projets que j'ai présentés à Paris, le début du spectacle sera un film auquel assisteront les spectateurs. Si dans *What if they went to Moscow?* les deux langages étaient séparés l'un de l'autre dans des espaces étanches et, dans *Julia*, juxtaposés dans le même espace jouant avec les effets de direct et de différé, dans *La Règle du jeu*, la première donnée, la projection d'un film, est uniquement cinématographique. Ce n'est qu'ensuite qu'émergera le théâtre.

Votre travail questionne souvent la place et le rôle du spectateur dans la fiction proposée par le plateau, aussi bien en termes spatio-temporels qu'en termes dramaturgiques. Qu'en est-il dans ce nouveau spectacle ?

C'est un travail qui sort de mes habitudes dans la mesure où ce n'est pas un projet de ma compagnie, mais j'y pose des questions majeures de ma recherche scénique, comme le rapport entre théâtre et cinéma, le travail avec les classiques, la frontière entre réel et fictionnel, et aussi

la relation du théâtre avec le spectateur. Ce dernier n'est pas uniquement celui qui assiste à une œuvre, il interagit directement avec elle. Je ne parle pas d'interaction où les spectateurs seraient interpellés ou sollicités par les acteurs, mais où ils occupent une fonction précise dans la fiction : ils sont les invités de la soirée de Robert, ils sont assis dans la salle de son théâtre privé pour assister au film qu'il leur a préparé, et aux numéros musicaux présentés pour l'occasion. Tout comme dans *What if they went to Moscow?*, où les spectateurs de la pièce sont les invités de la fête d'anniversaire d'Irina, où les acteurs les traitent comme tels.

Pouvez-vous évoquer votre manière de travailler avec les acteurs ?

Le travail avec l'acteur est une question centrale de ma recherche théâtrale dans le sens où tout part de l'acteur vivant répondant directement au temps présent, un acteur à la fois très structuré et très libre, pouvant ainsi découvrir de nouvelles choses chaque jour. Ce type de jeu n'est possible que s'il est fondé sur la relation, la rencontre, le fait que les réponses se trouvent plus dans l'autre qu'en soi-même. Ainsi, le spectateur ne sait jamais si telle action était prévue à l'avance, s'il voit l'acteur ou le personnage, la réalité ou la fiction. Je travaille donc sur une zone limitrophe ténue entre ces deux endroits, ces deux instances scéniques.

Les acteurs jouent à la fois dans un film et dans une pièce, dans une continuité nécessaire menant de l'un à l'autre. Ils ne présentent pas non plus une pièce préalablement répétée : ce sont simplement des hommes et des femmes invités à la fête de Robert qui improvisent un « petit spectacle » pour amuser les autres invités, à savoir les spectateurs.



ENTRETIEN AVEC CHRISTIANE JATAHY

Ainsi je définis des territoires pour en effacer ensuite les limites et les rendre plus floues et plus mouvantes. Acteur et personnage, acteurs et spectateurs, réalité et fiction, chacune de ces frontières est un terrain de jeu et tout se passe dans cet équilibre instable. Le théâtre se fait entre deux personnes et non en chacune d'elles, c'est-à-dire, en réponse et en réaction l'une à l'autre.

Par les temps intolérants que nous traversons aujourd'hui, qu'est-ce qui vous pousse encore à croire et à créer au théâtre ?

Nous vivons des temps sombres et étranges. Penser n'importe quelle création ou n'importe quelle rencontre artistique aujourd'hui est indissociable de la question politique. Mais à l'heure actuelle c'est indispensable, plus qu'indissociable. Le contour de toute œuvre se heurte à la réalité que nous vivons, elle ne peut pas y être aliénée. Et ce contour doit s'imprimer d'une pensée politique. Je trouve que toute œuvre d'art porte en elle une potentialité révolutionnaire. Si elle me provoque et fait bouger ma pensée sur le monde qui m'entoure, aussi bien en tant qu'artiste qu'en tant que spectatrice, elle devient un instrument transformateur. Ce qui me pousse à continuer, c'est que je crois en la puissance de cette rencontre. Ce qui peut se passer entre la scène et les spectateurs, ou entre les artistes et l'œuvre est la possibilité, même infime, de transformer la réalité de plus en plus individualisée, segmentée, dans laquelle nous vivons. L'utopie de continuer à faire de l'art consiste à le penser comme un canal de contact, un provocateur de rencontres. C'est le grand mouvement politique dont nous avons besoin aujourd'hui. Je fais encore du théâtre parce que je crois à la rencontre et à son pouvoir transformateur.

Propos recueillis et traduits par Marcus Borja, assistant à la mise en scène



« On passe une soirée à écouter des disques et ça finit par un film. Je ne veux pas dire que la musique baroque française m'ait inspiré *La Règle du jeu*, mais elle a contribué à me donner l'envie de filmer des personnages se remuant suivant l'esprit de cette musique »

Marivaux et Beaumarchais veillent sur *La Règle du jeu* et, s'ils ont inspiré Jean Renoir, ils l'ont peut-être aussi protégé contre les tentations du désespoir ou de l'amertume. Son film n'est une adaptation ni du *Jeu de l'amour et du hasard* ni du *Mariage de Figaro*, mais une forme d'hommage à la grâce du théâtre du XVIII^e siècle. Comment le charme "inactuel" de *La Règle du jeu* aurait-il pu être apprécié en 1939, par un public sans doute peu enclin à la légèreté ?

Le film s'ouvre sur une citation du *Mariage de Figaro* :

[...] **Si l'amour porte des ailes,
N'est-ce pas pour voltiger ?
N'est-ce pas pour voltiger ?
N'est-ce pas pour voltiger ?**

Jean Renoir choisit, en exergue, les mots de Chérubin, mais il ne faudrait pas pour autant considérer que son film constitue une défense du libertinage ni d'ailleurs un plaidoyer en faveur de la fidélité. Papillons d'une insoutenable légèreté, voués à l'instabilité, les personnages tentent de trouver leur place dans un jeu que personne ne maîtrise. Car il n'y a pas de place, dans la logique de ce film, pour un meneur de jeu : Octave, l'entremetteur, manipule un peu ses amis, et le Marquis organise les divertissements du microcosme, mais aucun des deux n'a le contrôle de la situation.

De la folle journée à la folle nuit

Ce qui était stratagème au service de la vérité dans *Le Mariage de Figaro* devient dans *La Règle du jeu* un enchaînement de quiproquos aussi aléatoire que fatal. *Le Mariage de Figaro* retrace les péripéties d'une folle journée : Figaro se prépare à épouser Suzanne, mais son maître, le comte Almaviva, souhaite séduire celle-ci, et dans les plus brefs délais ! Suzanne et sa maîtresse la Comtesse s'allient pour déjouer les manigances de l'époux volage : la Comtesse, déguisée en Suzanne, va à la rencontre de son mari pour un rendez-vous galant dont elle ne devrait pas être la protagoniste. Voici les didascalies qui décrivent le dispositif du dernier acte :

« Le théâtre représente une salle de marronniers, dans le parc ; deux pavillons, kiosques, ou temples de jardin, sont à droite et à gauche ; le fond est une clairière ornée, un siège de gazon sur le devant. Le théâtre est obscur »

Début de la scène 6 : « Figaro et Suzanne retirés de chaque côté sur le devant »

Dans *La Règle du jeu* aussi, la nuit favorise l'abandon et les quiproquos. Schumacher et Marceau peuvent épier le couple qui s'entretient dans la serre vitrée et éclairée, et s'ils se trompent sur l'identité des personnages, ils n'en sont pas moins des doubles du spectateur de théâtre ou de cinéma, voyeurs immobiles dans l'obscurité, fascinés par le cadre lumineux.

Quand aux constructions en parallèle ou en chiasme, elles trouvent sans doute leur modèle dans le théâtre de Marivaux, héritier lui-même de la *Commedia dell'arte* : comme dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, la femme de chambre porte le nom de Lisette, et Marceau, par son exubérance, n'est pas loin d'évoquer l'Arlequin de la même pièce. Comme dans la comédie de Marivaux, on pourrait, dans *La Règle du jeu*, mettre en regard les scènes de complicité entre maîtres et valets (Lisette/Christine ; Marceau/Robert). Jean Renoir ne pouvait pas ne pas être sensible à l'esthétique de ce dramaturge qui portait à son comble l'artificialité des conventions tout en rendant au dialogue la désinvolture du naturel.

Les caprices de Christine

Mais à l'influence du théâtre du XVIII^e siècle, il faut en ajouter une autre, que Jean Renoir définit ainsi : « Je n'ai pas eu l'intention de faire une adaptation ; disons que lire et relire *Les Caprices de Marianne*, que je considère comme la plus belle pièce de Musset, m'a beaucoup aidé ; mais il est évident que cela n'a que des rapports bien lointains. »

De cette sombre comédie romantique il reste cependant un prénom (Octave), un couple d'amis en contraste (l'idéaliste et le dandy) et surtout le ressort dramatique final. Coelio est amoureux de la froide Marianne, mariée au jaloux Claudio. Octave, ami de Coelio se fait son avocat auprès d'elle : sans succès. En fait, c'est le charme d'Octave qui l'émeut. Celui-ci résiste à la tentation et, au lieu de se rendre à un rendez-vous nocturne que lui a fixé la jeune femme, donne à Coelio l'écharpe qui permettra à celui-ci de se faire passer pour celui-là. Mais Claudio a posté des spadassins, Marianne veut prévenir celui qu'elle prend pour Octave, et Coelio, se croyant trahi, s'offre à la mort. Où l'on retrouve :

- la scénographie nocturne ;
- un échange d'identité (soit du théâtre dans le théâtre) qui tourne mal ;
- le thème romantique de la trahison ;
- et, en dénouement, « l'accident » qui est le prix du jeu...

Domenica Brassel, Joël Magny,
recueilli dans *La Règle du jeu*, La Bibliothèque Gallimard
© Éditions Gallimard

PETITE HISTOIRE DE L'IMAGE FILMÉE AU THÉÂTRE

Rapidement, dès qu'il quitte son statut d'attraction foraine pour devenir un art à part entière (un art intrinsèquement lié aux progrès techniques de l'aube du XX^e siècle), **le cinéma révèle des aspects esthétiques et dramaturgiques qui passionnent le monde du théâtre d'avant-garde.** Ils occupent une place cruciale dans les réflexions et les expérimentations menées par les deux grands réformateurs du théâtre et de la mise en scène que furent, dans les années 1920, Vsévolod Meyerhold (1874 – 1940) en Russie puis en Union soviétique et Erwin Piscator (1893 – 1966) dans l'Allemagne de la République de Weimar.

En 1915, Meyerhold tourne pour le cinéma son adaptation du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde. En ces années où le théâtre de pantomime rayonne aussi bien en Europe qu'en Russie – soutenu et renforcé par les techniques de jeu liées au cinéma muet – le metteur en scène vise un objectif : prouver que le cinéma peut intégrer un jeu silencieux fondé sur un savoir-faire – celui qu'il développe dans sa théorie de la biomécanique – plutôt que sur des techniques utilitaires et reproductrices de la réalité généralement alors en usage dans le 7^e art. **Prouver, en somme, que le cinéma, comme le théâtre, récuse le jeu psychologique, que de vraies larmes y sont moins efficaces qu'un jeu construit.** Aucune copie de ce film n'a été conservée, hormis quelques intertitres parmi lesquels cette phrase prononcée par l'actrice Sybil Vane dans le roman de Wilde, qui résume le programme de Meyerhold : « Peut-être pourrais-je jouer une passion dont j'ignorerais les troubles, mais je ne puis jouer celle qui me brûle de tous ses feux. »¹

Sans chercher à en faire un enregistrement de théâtre, Meyerhold applique à son film certaines des techniques théâtrales qu'il a développées : des éclairages très contrastés – sur le mode du clair-obscur – d'une part, et d'autre part « la précision ornementale du dessin formel dans le mouvement des acteurs, la stylisation de la pose et du geste, la dynamique des jeux de scène et la précision du temps musical. »² Il découvre ainsi dans le cinéma un allié dans sa lutte contre le théâtre naturaliste.

Mais si *Le Portrait de Dorian Gray* exerce une influence considérable sur toute la première génération des cinéastes soviétiques, Meyerhold n'estimait pour autant que le duel opposant le théâtre au cinéma se solderait par la victoire du second. Car ce que la plupart des cinéastes de la Russie des années 1920 doivent à Meyerhold – et Sergeï Eisenstein n'est pas le moindre d'entre eux – c'est d'avoir été ses élèves ou ses assistants au théâtre, et d'avoir étudié sa méthode de mise en scène. Toute sa vie, Meyerhold s'est méfié du 7^e art, tant il avait « besoin de travailler, de pétrir presque, une matière complexe et concrète, de sentir une relation

directe avec le public, ce “quatrième créateur” qui transforme un spectacle jamais définitivement achevé. »³ Il n'en a pas moins perçu l'énorme potentiel, et a développé sa méthode (en particulier, son travail sur l'image scénique, la composition formelle des lignes, des couleurs et des masses) en y intégrant des caractéristiques propres au cinéma.

En 1926, sa mise en scène du *Révizor* de Nicolai Gogol constitue une sorte de bilan de la « cinéficatation » du théâtre qu'il a entreprise⁴. De son expérience du cinéma, Meyerhold avait retenu la « sensibilité extrême de la caméra. » Il cherche, avec son *Révizor*, à créer un espace scénique « doté d'une sensibilité au moins égale : espace verticalisé, construit, à plusieurs niveaux, cinétique, réduit, variable, sonore, où plus rien n'est neutre [...] utilisation d'un ou plusieurs écrans, projections d'intertitres, de photographies, de textes, de slogans. »⁵ En 1927, dans sa mise en scène d'*Une fenêtre sur la campagne*, de R. Akul'sin, il va plus loin en utilisant des extraits d'actualité ou des films tournés spécialement pour le spectacle, procédant à ce que Béatrice Picon-Vallin appelle une « cinéficatation extérieure »⁶. À Berlin, pour son théâtre politique, Erwin Piscator explore lui aussi ce procédé, mais de façon plus radicale encore.

Cette cinéficatation de la scène implique que l'acteur meyerholdien se retrouve confronté à de nouvelles tâches ; il doit accroître sa maîtrise du mouvement, aidé par une organisation spatio-temporelle très précise, œuvre combinée du metteur en scène, du décorateur, du technicien de la scène et du musicien.⁷ Les techniques dont il dispose émanent bien entendu de la théorie de la biomécanique. D'une façon plus générale, pour que son théâtre réponde aux défis techniques lancés par le cinéma, Meyerhold invente dans ses mises en scène toute une série de techniques compensatoires : utilisation de cercles concentriques mobiles ou de praticables sur rails pour figurer les mouvements de caméra ou les travellings, réduction de la surface de jeu pour créer des effets de gros plans, effets d'inversion de perspective produits par la pente du plateau, ou encore effets de « plans américains » en plaçant ses personnages derrière de grandes tables pour ne cadrer que leurs bustes. Ces épisodes concentrés peuvent être suivis, dans ses mises en scène, de « plans élargis », où un praticable est agrandi par une utilisation maximale de la surface, voire déborde du cadre. **On le voit, Meyerhold ne pense pas uniquement le rapport du théâtre au cinéma en termes d'intégration d'écrans (et d'images projetées) sur la scène ; pour lui, le théâtre moderne doit plutôt offrir au spectateur du cinéma en trois dimensions, et non naturaliste.**

¹ Cité par Béatrice Picon-Vallin dans son article « Le cinéma, rival, partenaire ou instrument du théâtre meyerholdien », in *Théâtre et cinéma années 20, tome 1 : une quête de la modernité*, éditions l'Âge d'homme, Lausanne, 1975

² Ibid.

³ Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Les voies de la création théâtrale* n°17, éditions du CNRS, Paris, 1990, p.298

⁴ Ibid.

⁵ Ibid, page 299.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

PETITE HISTOIRE DE L'IMAGE FILMÉE AU THÉÂTRE

C'est la lutte contre le naturalisme qui anime également, à Berlin, le travail théâtral d'Erwin Piscator. Sa démarche, dans l'Allemagne de la République de Weimar, est d'ordre révolutionnaire, dans la droite ligne du théâtre prolétarien qu'il a fondé en 1918. Travaillant activement à l'avènement d'une société sans classes, il s'appuie sur l'expérience de l'expressionnisme et du dadaïsme pour faire exploser le cadre du drame naturaliste qui use, selon lui – et il rejoint en cela les positions de Meyerhold – de ressorts dramatiques pétrifiés au service d'une vision du monde inventée par la bourgeoisie et au service de celle-ci : psychologisation des personnages, séparation stricte de l'espace de la scène et de l'espace des spectateurs tout en exploitant des procédés d'identification du public aux personnages de la pièce qui ne permettent pas de penser d'autres types de rapports sociaux. **C'est à partir de cette critique en actes du théâtre « bourgeois » que Piscator expérimente et développe son théâtre « épique »** – que Brecht théoriserait dans les années 1930. **La forme épique, pour Piscator, répond aux enjeux historiques et sociaux de l'époque : elle tient compte des nouveaux moyens techniques dont dispose le théâtre pour faire déborder l'action scénique hors du cadre de l'intrigue (et du cadre de la scène), et se propose** – par un procédé de distanciation que Brecht prendra à son compte dans son théâtre dès la fin des années 1920 – **de révéler au spectateur ce qu'il y a « au-delà du drame »**⁸ ; le contexte politique d'une intrigue, ses conditions historiques et sociologiques, tout cela pour rendre le spectateur conscient de la « réalité du monde qui l'entoure ». Bien entendu, le cinéma figure au premier plan de ces nouveaux moyens. « Du *Schauspiel* (terme difficile à

traduire, qui désigne communément une pièce de théâtre, mais qui signifie, littéralement, "jeu destiné à être regardé") naquit le *Lehrstück* (pièce didactique) », raconte Piscator, avant de poursuivre, à propos de sa mise en scène de *Fahnen* (*Drapeaux*) en 1924 : « Il en découla tout naturellement l'utilisation de nouveaux moyens et de nouveaux espaces scéniques jusque-là étrangers au théâtre. (...) Je fis ériger de part et d'autre de la scène de grands murs de projection. Dès le prologue, qui présentait en les caractérisant les différents personnages de l'action, d'immenses photographies de ces personnages y étaient projetées. J'utilisai ensuite ces murs pour lier, au fil de la pièce, les scènes entre elles par des projections de textes. **C'était, à ma connaissance, la première fois que l'on utilisait des projections d'image de cette manière au théâtre.** » Piscator ne s'en tient pas à cette première expérience. Ses mises en scène suivantes, comme par exemple *Hopplà, nous vivons* d'Ernst Toller en 1927 ou encore *Le Marchand de Berlin* de Walter Mehring en 1929 ont recours au même procédé de projection d'images, mais il s'agit cette fois-ci de films, de plus en plus intégrés à la scénographie. **Dans un premier temps puisées dans les archives** (du Reich puis de la République de Weimar), **ces images, souvent d'actualité, vont progressivement laisser une place de plus en plus grande à des images spécialement tournées pour les spectacles.** Piscator entreprend donc lui aussi une « cinéfication extérieure » du théâtre, selon le terme de Béatrice Picon-Vallin, et poussera ce procédé plus loin que Meyerhold.

Dans ses écrits sur le théâtre politique, Piscator distingue trois catégories de films projetés pendant ses spectacles,

⁸ Tous les passages entre guillemets du paragraphe sur Piscator sont tirés de l'ouvrage *Zeittheater : das politische Theater und andere Schriften* (*Théâtre documentaire : le théâtre politique et autres écrits*) d'Erwin Piscator, paru en 1986 chez Rowohlt, et sont traduits de l'allemand par mes soins.



PETITE HISTOIRE DE L'IMAGE FILMÉE AU THÉÂTRE

correspondant à trois fonctions dramaturgiques différentes :

Le film didactique, qui livre des faits objectifs, aussi bien actuels qu'historiques, et dont le rôle est d'informer le spectateur sur le sujet de la pièce, de l'élargir aussi bien d'un point de vue spatial que temporel. C'est ainsi que le spectacle de Piscator *Raspoutine, les Romanov, la Guerre et le peuple qui se souleva contre eux*, de 1927 débute, avant le lever du rideau, par la projection d'un film sur la révolution d'Octobre censé mettre les spectateurs dans l'ambiance historique de la pièce.

Le film dramatique, qui entrecoupe l'évolution de l'action et se substitue à certaines scènes. Piscator estimait que lorsque, sur scène, on « perdait du temps » en explications, en dialogues ou en articulations de certains processus, le cinéma permettait, en quelques images, d'éclairer efficacement la situation en cours dans la pièce.

Le film-commentaire, qui accompagne l'action à la manière d'un chœur. Ces images s'adressent directement au spectateur, attirant son attention sur les moments-clés de l'action. Le film-commentaire critique, accuse, contribue à souligner des éléments particulièrement importants en superposant du texte à certaines images enregistrées. Ce texte agit alors comme un « verbe optique » il peut renforcer ou démasquer certaines images, revêtant soit une fonction pathétique, soit une fonction satirique.

Si Meyerhold fut fasciné par les films burlesques américains de l'époque du muet – ceux de Chaplin et de Buster Keaton – Bertolt Brecht (1898-1956) ne le fut pas moins, tout en étant un fervent admirateur du cinéma soviétique des années 1920. C'est de sa réflexion sur l'art comme instrument

de critique sociale et d'une intense activité d'expérimentation au théâtre comme au cinéma que naît sa théorie du théâtre épique qu'il commencera à formuler vers le début des années 1930, dans la foulée des travaux de Piscator. Conscient de la faillite qui menace le théâtre, **Brecht cherche la forme esthétique que doit revêtir un théâtre nouveau**, moins éloigné de la réalité que l'expressionnisme et davantage au service d'une émancipation politique. Patricia-Laure Thivat décrit bien cette démarche dans une étude sur la forme épique chez Brecht⁹ : « le cinéma représente [pour Brecht] un catalyseur dans l'élaboration d'une écriture d'un récit rompant avec la linéarité du récit traditionnel ; le nouveau rapport « espace/temps » créé par la séquence filmée renvoie [...] à la définition brechtienne du terme « épique » qui, refusant l'idée d'une œuvre d'art organique, renouvelle la notion de fable et s'affirme dès le départ comme liée à une pratique artistique en contact direct avec la réalité sociale [...] **S'il veut exister, le nouveau théâtre doit tenir compte des récentes découvertes de la technique et s'inscrire dans le paysage esthétique en train de naître : un paysage qui fait face au réel, visage chaotique, fragmentaire et bouleversé d'une société en mutation.** »

Parmi les caractéristiques de ce nouveau théâtre figure le recours, dans l'écriture et sur scène, à la technique du collage et à celle du montage, le choc des lignes et des perspectives suggérées par l'image cinématographique (lieux, intrigues, actions) deviennent de plus en plus séquencés, multipliant les points de vue des spectateurs, et ce fractionnement de la perception, aiguisant la compréhension des processus en jeu dans la fable, dans l'intrigue, favorise à son tour l'effet de distanciation visé par Brecht.

⁹ Patricia-Laure Thivat, *Bertolt Brecht, la forme épique au théâtre et au cinéma*, in *Théâtre et cinéma années 20 : une quête de la modernité*, pages 203 sq, éditions l'Âge d'homme, Lausanne, 1975



On le voit, les premières expérimentations du rapport entre théâtre et cinéma sont l'œuvre d'artistes répondant de façon radicale aux crises sociales, politiques et idéologiques qui ont agité le premier tiers du XX^e siècle. Ce n'est sans doute pas un hasard si de telles périodes sont celles où les artistes intègrent les progrès techniques de leur temps et explorent plus intensément les frontières entre les arts, et leur degré de porosité, afin que leurs créations soient le plus possible ancrées dans la réalité multiple de la vie humaine et des nouveaux enjeux politiques de leur temps. **Au théâtre, des avant-gardistes comme Meyerhold et Piscator ne se contentent pas d'intégrer des images filmées à leurs plateaux. Ils interrogent d'emblée la fonction de l'image, évaluent en quoi elle apporte « quelque chose en plus » à la dramaturgie de leurs spectacles, à leur projet émancipateur, et construisent leurs mises en scène en tenant compte des techniques narratives développées par le 7^e art.**

L'évolution des moyens technologiques, dans les années 1960 et surtout à partir des années 1980, avec l'arrivée sur la marché de la vidéo, va permettre à de nombreux artistes de pousser plus loin l'expérimentation de « l'intermédialité » du théâtre et du cinéma. Les travaux de Josef Svoboda au sein du théâtre non-verbal Laterna Magika, à Prague, dès la fin des années 1950, mais aussi ceux d'artistes liés aux mouvements d'avant-garde américains dans les années 1960, tels que Carlyn Brown, Robert Whitman ou encore Robert Blossom, vont ouvrir la voie à de nouveaux usages des techniques liées à l'image filmée sur scène, tout en continuant de s'inscrire dans les cadres théoriques (mais pas forcément idéologiques) énoncés par les avant-gardistes des années 1920. Au fur et à mesure que meurent les utopies révolutionnaires du XX^e siècle et les bouleversements artistiques qui les accompagnent, et que le monde des arts s'inscrit dans l'ère du post-modernisme, les artistes relativisent ou abandonnent leurs velléités révolutionnaires et s'intéressent aux nouvelles techniques – notamment celle du numérique – pour explorer de nouvelles relations de l'acteur à l'espace scénique et de nouvelles perceptions du spectateur de ce même espace, lui-même soumis à de nouveaux jeux d'illusions et ouvrant d'autres espaces imaginaires ou hyper-réels.

Le développement de la vidéo a d'abord remplacé l'utilisation des images dans le champ de l'expérimentation et, ce faisant, dans celui de la performance. Les spectacles de groupes tels que Gob Squad, collectif de performers germano-britanniques célèbre en Europe depuis le milieu des années 1990, dépassent souvent le cadre de la scène en projetant sur le plateau des images filmées en direct et en extérieur, exploitant une interdisciplinarité intrinsèquement liée à

la multimédialité. Comme le souligne Béatrice Picon-Vallin, « les moniteurs vidéos, dans de tels cas, n'introduisent pas seulement une ouverture sur le monde extérieur, un commentaire élargissant à un contexte l'action jouée sur le plateau. Ils sont davantage liés à une logique de fragmentation, d'atomisation »¹⁰. Dans le domaine du théâtre, G.B. Corsetti explique par exemple que l'utilisation de la vidéo pour sa mise en scène du *Faust* de Goethe, en 1995, devait souligner « la vision très moderne du monde que contient cette œuvre... un monde explosé en milles morceaux, comme un miroir brisé. Les téléviseurs, dans ce spectacle, étaient comme les morceaux de ce miroir brisé. »¹¹ **La vidéo peut aussi avoir d'autres fonctions, toutes, si l'on y réfléchit bien, liées au principe de distanciation théorisé par Brecht ; montrer ce qui n'est pas montrable sur un plateau (des objets ou des organismes vivants minuscules, l'intérieur d'un corps, des actes pornographiques, les pensées des personnages¹², voire les processus nerveux en action dans leurs cerveaux¹³), démultiplier les personnages à l'infini, ou encore montrer ce qui se passe, en direct, dans des endroits cachés du décor, dans les coulisses, ou plus généralement hors plateau – des opérateurs vidéos suivent alors, caméra à l'épaule, les acteurs en coulisse. Ce procédé a été abondamment utilisé par Frank Castorf dans la plupart de ses mises en scène à la Volksbühne depuis le début des années 1990; Christiane Jatahy a elle aussi recours à des procédés de ce type. À l'instar d'Ivo van Hove, (lorsqu'il projette une scène de massacre de SA sur un écran géant du plateau de la Salle Richelieu, dans sa mise en scène des *Damnés* d'après Visconti) **Christiane Jatahy utilise parfois des images en faux-direct; ces procédés placent le spectateur dans une sorte de perception multiple de l'action; perception de ce qu'il choisit de voir sur scène, en même temps que perception de ce que l'œil de la caméra lui impose (un gros plan, un détail, un mouvement); perception du temps présent, mais aussi du temps « capturé » par l'image projetée, en direct ou non. C'est sans doute là l'un des effets de tensions les plus intéressants dans l'utilisation moderne de la vidéo sur scène. Le recours à la caméra y provoque un effet d'augmentation, voire d'extension du réel, de surabondance des points de vue visant à aiguillonner les sens du spectateur et sa capacité d'analyse. Le regard du metteur en scène, via le vidéaste, se substitue donc en partie, en même temps qu'il se superpose à celui du spectateur. Ce faisant, il interroge directement le rapport ambigu et passionnant que la fiction entretient avec la réalité.****

Cela dit, les artistes qui ont recours aux images filmées dans un spectacle vivant créent des équivalents du type de perception produit par les écrans. Cela révèle parfois l'ambivalence de leur relation à la culture médiatique,

¹⁰ *Les écrans et la scène* ouvrage collectif sous la direction de Béatrice Picon Vallin, l'Âge d'homme, Lausanne, 1998, pages 21 sq, cité par Emilie Chehilita dans sa conférence « L'articulation entre écrans et performance », S&R n° 31, avril 2011.

¹¹ G.B. Corsetti, « Ouvrir une fenêtre sur le monde », entretien avec Chantal Boiron, Ubu n°6, avril 1995, page 35

¹² La mise en scène de la *Danse de Mort* de Strindberg par Matthias Langhoff à la Comédie-Française en 1996 en offre de beaux exemples.

¹³ Comme on peut le voir dans certains spectacles de Roméo Castelluci. Selon l'historienne du théâtre Brunella Eruli l'introduction d'images procède chez lui d'une démarche d'hybridation de la forme ; dans un spectacle tel que *Voyage au bout de la nuit*, les composantes visuelles, sonores, vocales et textuelles se relaient pour faire entrevoir les aspects invisibles ou indicibles de la réalité présentée sur scène, et font ressortir les structures rythmiques et syntaxiques du roman, plutôt que son contenu idéologique. Voir *La Scène et les images*, in *Les voies de la création théâtrales* n° 21, éditions du CNRS, Paris, 2004, pages 297 sq.

PETITE HISTOIRE DE L'IMAGE FILMÉE AU THÉÂTRE

au-delà de leur volonté d'interroger ou de critiquer le côté spectaculaire de la production d'images à des fins de manipulation des affects, tel que le pratiquent les *blockbusters* ou le monde de la publicité par exemple. Ce n'est pas le moindre danger de l'époque post-moderne que sa capacité à digérer et à neutraliser dans son mode de fonctionnement et de représentation les charges critiques à son égard.

Ce que les images se doivent de questionner au théâtre aujourd'hui, c'est leur « degré de vérité », au-delà de leur force de persuasion. Dégagée de sa fonction purement communicationnelle, l'image, aussi étrange et sophistiqué que soit son traitement sur scène, peut ainsi se révéler être l'endroit d'un véritable discours critique.

Laurent Muhleisen,
conseiller littéraire de la Comédie-Française



LA MISE EN ABYME AU THÉÂTRE

LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE : UNE FIGURE CLASSIQUE QUI INTERROGE LA PLACE DU SPECTATEUR

Souvent, l'œuvre d'art se réfère à son propre processus de création et à ses codes : autoportraits dans les arts visuels, effets de citations en musique ou enchâssements dans les œuvres narratives. Le théâtre se plaît particulièrement à « se représenter » sous des formes variées. D'un point de vue formel, le théâtre dans le théâtre, en brisant la fiction, rompt l'illusion. Diderot y voit un procédé nuisible au plaisir du public (*De la poésie dramatique*), Brecht, à l'inverse, la possibilité d'une distanciation salutaire pour éveiller la conscience politique des spectateurs (*Petit organon pour le théâtre*). En se mettant lui-même en scène, le théâtre peut aussi substituer au pacte d'illusion un pacte de connivence, en particulier dans des maisons où se tissent au fil du temps un rapport de compagnonnage avec le public.

UNE RÉFLEXION PHILOSOPHIQUE SUR LE THÉÂTRE

Le procédé du « théâtre dans le théâtre », redoublant les apparences, peut laisser penser qu'on s'éloigne de la vérité – recopiée deux fois et donc doublement « dégradée » telle que Platon la dénonce dans *La République* (livre X). Mais de nombreux dramaturges y voient au contraire un moyen d'approcher le réel : en démontant les ressorts du spectacle et de l'illusion, l'auteur ou le metteur en scène peut avoir pour ambition d'atteindre une vérité qui sera d'autant plus forte qu'elle transcendera les faux-semblants. Porteur d'une réflexion sur les liens entre réalité et fiction au théâtre, entre scène réelle et scène jouée, le procédé dresse, suivant la métaphore du *theatrum mundi*, un parallèle entre vie et représentation. Gigantesque enchâssement qui, jusqu'au dénouement, vise à tromper à la fois personnages et spectateurs, *L'illusion comique* en est l'illustration parfaite, s'achevant en apologie du théâtre comme « révélateur » de la vérité.

DE LA DÉFENSE DU THÉÂTRE AUX QUERELLES THÉÂTRALES

Dans des sociétés qui portent parfois atteinte à la liberté de créer, parler du théâtre dans les pièces est aussi un moyen d'en justifier le caractère nécessaire. *La Critique de l'École des femmes*, réponse polémique de Molière à ses détracteurs, est une magnifique plaidoirie pour son art. Pièce consacrée à une autre pièce, elle inaugure toute une tradition. En réponse à ce coup de maître, ses adversaires s'emparent des mêmes armes : la cabale se mue en querelle donnant lieu à une série de pièces de circonstances se répondant les unes aux autres, dispute que Molière parviendra à clôturer avec *L'Impromptu de Versailles* qui montre sa troupe au travail.

Cette invention sera reprise par d'autres auteurs au XVIII^e siècle (Regnard – *La Critique du Légataire universel*, Nivelles de La Chaussée – *La Critique de la Fausse Antipathie*, Destouches – *L'Envieux ou la Critique du Philosophe marié*), sur le mode de la « Critique » ou plus précisément de la « défense » de leurs œuvres. Le caractère polémique

de ce genre dramatique se double parfois d'une satire de la vie théâtrale : le spectateur assiste aux conflits entre les troupes, peut en rire, être engagé à prendre parti devenant ainsi témoin, complice, et même acteur des démêlés du microcosme. *Les Funérailles de la Foire* (1718), *La Querelle des Théâtres* (1718), *Rappel de la Foire à la vie* (1721), *Le Réveil de l'Opéra comique* (1732)... autant de titres donnés au théâtre de la Foire qui en disent long sur les conflits incessants qui l'opposent, au début du XVIII^e siècle, à l'Opéra et à la Comédie-Française. Cette dernière voit le répertoire de ce type de pièces alimenté par Dancourt, comédien-auteur qui joue d'ailleurs parfois son propre rôle comme dans *L'Opérateur Barry* et *La Comédie des comédiens ou l'Amour charlatan*.

Les querelles théâtrales et la satire s'illustrent tant dans la veine allégorique que parodique : certaines pièces représentent les conflits en opposant Melpomène et Thalie, muses de la tragédie et de la comédie, avec leurs partisans respectifs, d'autres préférant parodier le répertoire adverse et singer les troupes concurrentes.

DU VEDETTARIAT À L'HAGIOGRAPHIE THÉÂTRALE

Quand ce ne sont pas les querelles de troupes que l'on illustre, on se moque volontiers des travers des comédiens. Une nouvelle fois, la connivence du public est requise. En se livrant à la caricature du métier, les auteurs exploitent le potentiel de fascination des acteurs, du lieu, de la vie théâtrale et de son fonctionnement. Ainsi, le prologue de *L'Île de la raison* de Marivaux (1727) se déroule-t-il au foyer du Théâtre-Français quand celui du *Comédien-poète* de Montfleury (1673) expose les circonstances de la réception de la pièce. *L'Impresario de Smyrne* de Goldoni, présente une troupe de jeunes artistes venant comiquement tenter leur chance à Venise. Dans bien des cas, les comédiens jouent eux-mêmes leurs propres rôles, comme lorsque Laffichard et Panard les font dialoguer avec la Ville de Paris (*Les Acteurs déplacés ou l'Amant comédien* 1735). Le vedettariat théâtral bénéficie de plusieurs vecteurs de diffusion dont le théâtre lui-même, à la Comédie-Française comme sur d'autres scènes. Les frasques d'Arnal, acteur du Palais-Royal, que le public a pu suivre dans la presse, inspirent à Labiche *La Dame aux jambes d'azur* en 1857.

Mais la figuration de la vie des comédiens peut aussi virer au pathétique comme dans *Le Chant du cygne* où Tchekhov peint les grandeurs et les petitesesses de la vie d'une vedette déçue, appelant alors à la compassion du public. À l'autre bout du spectre, Shakespeare, à travers la scène des artisans-acteurs amateurs du *Songe d'une nuit d'été*, évoque combien la relation des acteurs au public est fragile et repose sur la bienveillance des spectateurs.

L'évocation de la vie théâtrale dans les pièces elles-mêmes est aussi le prétexte pour se livrer à l'hagiographie des grandes figures du théâtre quand vient le temps de leur rendre hommage – à commencer par Molière qu'une multitude de pièces de circonstances, prologues et avant-propos mettent en scène, mêlant parfois l'hommage à la parodie comme le feront Cocteau en 1963 avec *L'Impromptu*

LA MISE EN ABYME AU THÉÂTRE

du Palais-Royal et Jean Poiret en 1974 avec *L'Impromptu de Marigny*, tous deux inspirés par *L'Impromptu de Versailles*. Mais l'honneur peut également être fait aux comédiens : les fantômes des acteurs Lekain et Lecouvreur interviennent dans *Le Journaliste des ombres ou Momus aux Champs-Élysées* de Joseph Aude (1790), Lekain, Mme Menjaud et Mme Gaussin dans *Voltaire et Mme de Pompadour* de Lafitte et Desnoyer (1832), Floridor dans *Les Comédiens* de Casimir Delavigne (1820) ou encore Montfleury dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand (1897). En 2012, Christophe Barbier livre *Une histoire de la Comédie-Française* mise en scène par Muriel Mayette-Holtz où il fait revivre les personnalités marquantes de Rachel, Mlle Mars, Voltaire...

Alors que *Le Véritable Saint-Genest* de Rotrou (1644) narre l'histoire de ce comédien martyr, à Rome au II^e siècle sous le règne de Dioclétien, l'acteur atteint parfois une dimension mythique en devenant lui-même héros de fiction. La figure d'Adrienne Lecouvreur est à ce titre exemplaire : Armand-Jean Charlemagne s'en empare en 1817, Scribe et Legouvé en 1849, l'héroïne étant alors interprétée par l'étoile du moment, Rachel, dont l'opéra et le cinéma ne tarderont pas à faire une légende.

METTRE EN SCÈNE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

Objet de pièces qui relatent les événements contemporains la concernant ou utilisation du lieu à visée scénographique, la Comédie-Française est une héroïne théâtrale à part entière.

À l'occasion du centenaire de la mort de Molière, Lebeau-de-Schosne écrit *L'Assemblée*. Le public y découvre celle des Comédiens-Français, présentée comme un spectacle qui s'achève sur l'apothéose de Molière. En 1782, l'ouverture de la nouvelle salle du Faubourg Saint-Germain (Odéon)

est le prétexte pour Barthélémy Imbert à composer *L'Inauguration du Théâtre-Français* où il fait intervenir les protagonistes du monde théâtral sous forme allégorique (la cabale, la critique, le génie de Molière, etc.), venus admirer la nouvelle salle. La théâtralisation d'une actualité marquante se retrouve aussi à l'œuvre dans *Voltaire au foyer* où Amédée Rolland (1864) décrit l'installation de la statue en pied de Voltaire par Houdon au foyer du théâtre. De manière générale, l'histoire de la Maison est une source d'inspiration pour les auteurs dramatiques qui remettent en lumière des événements parfois oubliés. Avec *Thermidor* Victorien Sardou revient en 1891 sur l'affaire Labussière, un employé du Comité de Salut public qui, sous la Révolution, a sauvé de la guillotine les Comédiens-Français. La pièce est interdite, accusée de porter atteinte au mythe de Robespierre et l'histoire de la Comédie-Française gommée, dans le débat, au profit de la dimension politique.

Pièces de circonstance ou empruntant à l'histoire, on compte alors sur un public familier des lieux, connaissant parfaitement les codes de l'institution et avide d'en observer les coulisses quand il ne les fréquente pas déjà.

Metteurs en scène et scénographes jouent du même ressort en utilisant les bâtiments de la Comédie-Française comme décors : le spectateur est invité à franchir le quatrième mur pour pénétrer l'univers fantasmagique des coulisses ou, à l'inverse, il peut contempler sur scène un miroir de la salle qui renvoie le spectateur à sa propre réalité.

Fidèle à son goût de la mise en abyme, Roberto Plate en use par deux fois dans la Maison, d'abord pour *Ivanov*, mis en scène par Claude Régy en 1984, où il propose la cage de scène nue, pour tout décor. Contraint par l'alternance il devra refaire une cage de scène à l'identique, insérée dans celle de Richelieu. Pour *Les Oiseaux* d'Aristophane (2010),



LA MISE EN ABYME AU THÉÂTRE

librement interprétés par Alfredo Arias, il prend la place Colette comme cadre de la pièce transposée du monde des oiseaux au monde du théâtre. Anne Kessler et Jacques Gabel reproduisent pour *La Double Inconstance* (2014) le foyer des artistes du théâtre, métaphore du « double », quand de nombreux décors célèbrent la machinerie de la Salle Richelieu en manipulant à grande échelle les possibilités de la cage de scène (notamment dans *Psyché*, mise en scène de Véronique Vella, scénographie de Dominique Schmitt, 2013). En 2012, le metteur en scène Matthias Langhoff et sa décoratrice Catherine Rankl (2002) sortent eux des murs du bâtiment pour insérer dans le décor de *Lenz, Léonce et Léna* de Büchner les colonnes de Buren toutes proches. Pour *Le Système Ribadier* de Feydeau au Théâtre du Vieux-Colombier le décorateur Jean-Marc Stéhlé reproduit quant à lui l'entrée du théâtre présentée aux spectateurs en préambule, avant de pénétrer dans le salon qui sert de cadre à la pièce.

L'utilisation de la vidéo au théâtre renforce considérablement le procédé de la mise en abyme : le *Cyrano* de Denis Podalydès dans les décors d'Éric Ruf filme les abords du théâtre, tandis que *Les Damnés* offrent un double regard à la scène représentée en l'amplifiant et en la détournant sur écran, le metteur en scène Ivo van Hove usant du contrechamp et de l'ambiguïté séquences enregistrées / séquences en direct pour perdre le spectateur entre l'image vue et sa vérité au plateau.

Pour la création de *La Règle du jeu*, Christiane Jatahy convoque la mise en abyme sur trois niveaux différents : elle évoque l'histoire du Théâtre-Français, où furent créés *Les Caprices de Marianne* qui inspirent le film de Jean Renoir, elle réalise pour le spectacle un moyen-métrage qui s'inscrit à la fois dans les espaces publics et privés de la Salle Richelieu comme à l'extérieur, et utilise enfin sur scène des éléments de décors d'autres spectacle en jeu dans l'alternance. En cela, elle s'inscrit parfaitement tant dans la lignée du répertoire autoréflexif sur la pratique théâtrale, que dans la perspective du cinéma de Renoir dont l'œuvre exploite inlassablement l'idée que le monde est un théâtre, dans *La Règle du jeu* bien sûr qui s'inspire de la pièce de Musset et représente des scènes de théâtre, mais aussi dans son *Petit théâtre*, dans *La Chienne* ou encore *Le Carrosse d'Or* dont l'intrigue est entièrement enchâssée dans le cadre d'un plateau de théâtre, sur lequel on pénètre pour entrer dans la fiction. La mise en scène de Christiane Jatahy va, dans le foisonnement des propositions textuelles et visuelles, permettre au spectateur d'opérer lui-même son propre cadrage, synthétisant sa fiction au sein d'une réalité scénique multiple.

Agathe Sanjuan,
Conservatrice-archiviste de la Comédie-Française



BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

CHRISTIANE JATAHY

Version scénique, mise en scène, scénographie



Christiane Jatahy est auteure, metteuse en scène et cinéaste. Elle a suivi une formation supérieure en théâtre, journalisme et philosophie.

Depuis 2002 ses œuvres dialoguent avec différents domaines artistiques. *Conjugado*, *A Falta que nos move*, *Todas as histórias são ficção* et *Corte Seco*: ses spectacles jouent sur les limites entre réalité et

fiction, acteur et personnage, théâtre et audiovisuel. Elle réalise le long-métrage *A Falta que nos move*, en tournant en continu durant treize heures avec trois caméras. Le film, présenté dans divers festivals nationaux et internationaux, reste douze semaines à l'affiche dans des salles de cinéma au Brésil. Le matériau brut du film fait l'objet d'une performance cinématographique présentée dans le centre culturel du Parque Lage à Rio.

À Londres, elle dirige en 2012 le projet *In the Comfort of your Home*, une installation vidéo comprenant les performances de trente artistes brésiliens tournées dans des maisons anglaises.

Mêlant théâtre et cinéma, *Julia*, d'après *Mademoiselle Julie* de Strindberg est présenté dans de grands festivals de théâtre en Europe ainsi qu'au Centquatre-Paris, en 2012, et est actuellement en tournée. Pour ce travail, elle remporte le prix Shell de la mise en scène.

En 2013, elle développe le projet d'installation documentaire *Utopia.doc* à Paris, Francfort et São Paulo.

En 2014, elle présente *Se elas fossem para Moscou (What if they went to Moscow?)*, d'après *Les Trois sœurs* de Tchekhov au SESC de Rio, une pièce de théâtre doublée d'un film tourné et monté en direct, simultanément dans deux espaces différents. Ce travail remporte les prix Shell, Questão de Crítica et APTR au Brésil, et est joué dans des festivals en Europe et aux États-Unis ainsi qu'au Théâtre de la Colline durant la saison 2015-2016.

Achevant la trilogie inaugurée avec *Julia*, Christiane Jatahy crée *A Floresta que anda (La Forêt qui marche)*, libre adaptation de *Macbeth*, qui mêle documentaire, performance et film en direct. Elle est artiste associée à l'Odéon-Théâtre de l'Europe et au Centquatre-Paris.

MARCELO LIPIANI

Scénographie



Note d'intention : La scénographie est entrée dans ma vie grâce à ma rencontre avec Christiane, avec qui j'ai eu le plaisir de collaborer sur plusieurs projets dans un partenariat artistique qui dure depuis des années. J'ai une formation en architecture et en design, et les propositions intelligentes de Christiane m'ont encouragé à explorer le métier de décorateur de théâtre. Nous

partageons la croyance en ce que je considère constituer une des prémices fondamentales de la création, à savoir, "less is more".

Architecte et designer, Marcelo Lipiani débute sa carrière de scénographe en 1997 en collaboration avec la metteuse en scène Christiane Jatahy, misant sur des conceptions scénographiques non-conventionnelles. Au cours de sa carrière, il a reçu plus d'une vingtaine de prix et distinctions et a participé à la Quadriennale de scénographie de Prague ainsi qu'à la Biennale de Venise en 2015.

PASCALE PAUME

Costumes



Note d'intention : Le travail de transposition du film de Jean Renoir pour Christiane Jatahy est une approche contemporaine où interfèrent intimement cinéma et théâtre.

Dans le décor architectural de la Comédie-Française utilisée comme la réelle maison des hôtes et des comédiens, cette mixité profite des circonstances.

Pour la partie cinéma, Christiane m'incite à la sobriété et au réalisme pour une lecture accessible des personnages, elle tient à ce que le costume «s'efface» pour mettre à profit le comédien lui-même, le propos, l'instantané.

Sur scène, c'est la fête théâtrale, les comédiens ouvrent les placards de la Maison, et remettent en jeu des éléments de costumes d'anciens spectacles de la Comédie-Française.

Christiane Jatahy compose dans l'action, provoque des changements, tire parti de la vulnérabilité pour exprimer le très contemporain désordre social.

Née en 1960 dans la vallée du Rhône, formée en couture sur-mesure femme au lycée Choiseul de Tours, elle débute à Paris dans les ateliers de costumes parisiens, nombreux dans les années 1980.

Chef d'atelier, puis assistante pour le cinéma et l'opéra, particulièrement appréciée pour ses recherches textiles, elle seconde entre autres les créatrices de costumes Madeline Fontaine, Pascaline Chavanne et Caroline de

BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

Vivaise. Elle contribue ainsi aux créations de nombreux films – *Huit femmes* de François Ozon, *Un long dimanche de fiançailles* de Jean-Pierre Jeunet, *Astérix aux Jeux olympiques* de Thomas Langmann et Frédéric Forestier, *Renoir* de Gilles Bourdos, *Les Biens-Aimés* de Christophe Honoré – ainsi qu'à plusieurs opéras mis en scène par Patrice Chéreau: *Così fan tutte*, *De la maison des morts*, *Elektra*. Pascale Paume a enseigné aux sections du Diplôme de Métiers d'art de Lyon.

MARIE-CHRISTINE SOMA

Lumières



Après des études de philosophie et de lettres classiques, Marie-Christine Soma se tourne vers le métier de la lumière notamment grâce à la rencontre d'Henri Alekan qu'elle assiste sur *Question de géographie* de John Berger. À partir de 1985 elle se consacre entièrement à la création lumière.

Au fil des années, elle collabore avec Marie Vayssière, François

Rancillac, Alain Milianti, Jean-Paul Delore, Michel Cerda, Éric Vigner, Arthur Nauzyciel, Catherine Diverrès, Marie-Louise Bischofberger, Jean-Claude Gallotta, Jacques Vincey, Frédéric Fisbach, Niels Arestrup, Éléonore Weber, Alain Ollivier, Laurent Gutmann, Daniel Larrieu, Alain Béhar, Jérôme Deschamps...

En 2001 débute sa collaboration artistique avec Daniel Jeanneteau: *Iphigénie* de Racine, *La Sonate des spectres* de Strindberg en 2003, *Anéantis* de Sarah Kane en 2005, *Adam et Ève* de Boulgakov en 2007.

À partir de 2008, ils signent ensemble la mise en scène de *L'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche avec le Groupe 37 de l'École du TNS, puis *Feux* d'August Stramm, au Festival d'Avignon et, en 2009, *Ciseaux, papier, caillou* de Daniel Keene au Théâtre de la Colline.

En 2010 elle adapte et met en scène *Les Vagues* de Virginia Woolf d'abord au Studio-Théâtre de Vitry puis, en 2011, au Théâtre de la Colline, où elle est artiste associée.

En 2014, elle y met en scène avec Daniel Jeanneteau *Trafic* de Yohann Thommerel.

En 2013 elle crée les lumières de la pièce d'Ibsen *Les Revenants*, mise en scène par Thomas Ostermeier au Théâtre Vidy-Lausanne. Elle retrouve le metteur en scène en 2015 à Berlin pour la création de *Bella Figura* de Yasmina Reza et en 2016 pour la création de *La Mouette*, à Vidy.

En 2015, elle crée les lumières d'*Innocence* de Dea Loher à la Comédie-Française sous la direction de Denis Marleau et Stéphanie Jasmin, ainsi que celles d'*Andreas*, adaptation du *Chemin de Damas* de Strindberg mis en scène par Jonathan Châtel, et de *Trilogie du revoir* de Botho Strauss dans la mise en scène de Benjamin Porée, pour le Festival d'Avignon.

Marie-Christine Soma est également intervenante à

l'École nationale supérieure des Arts décoratifs en section scénographie de 1998 à 2007 et à l'ENSATT depuis 2004. De 2008 à 2012, elle dirige le Comité de lecture du Studio-Théâtre de Vitry.

PAULO CAMACHO

Direction de la photographie



Note d'intention : On a peu souvent l'opportunité de développer un partenariat créatif qui s'approfondit de façon équilibrée dans le domaine respectif et dans les passions de chaque partenaire, nourrissant réciproquement recherches et découvertes artistiques. C'est un plaisir de repenser la fonction du film, de l'image et de la caméra à chaque nouveau projet, et

une joie de trouver, ainsi, de nouveaux chemins narratifs. C'est avec bonheur que je poursuis ma collaboration avec Christiane Jatahy.

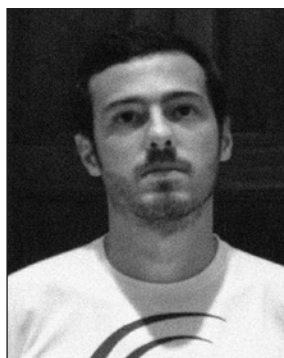
Formé à l'UNESA (Universidade Estácio de Sá à Rio de Janeiro) Paulo Camacho est réalisateur de cinéma, monteur et directeur de la photographie. Il réalise quatorze court-métrages, notamment *Ensaio*, *Trava-contas*, *A luz é uma fada* et *Beijo francês*. Monteur, il travaille sur dix-sept films, courts et longs-métrages de Carvi Borges et Gustavo Pizzi.

De 2002 à 2006, il fait partie d'un groupe de rock et explore les possibilités scéniques et narratives d'un concert rock. Il collabore pour la première fois avec Christiane Jatahy en 2011 sur la création de *Julia*, et, après avoir participé au projet d'occupation artistique *Rio Occupation London*, il se plonge dans la réalisation d'*Utopia.doc*, projet de vidéo-installation s'inscrivant dans la création de *What if they went to Moscow?*. Cette collaboration perdure sur *Fidelio* au Théâtre municipal de Rio de Janeiro et plus récemment pour *A Foresta que anda*. Parmi la vingtaine de réalisations qu'il a signées en tant que directeur de la photographie, on peut citer *Velha História*, court-métrage de Claudia Jouvin (prix ABC de la cinématographie étudiante), les courts-métrages *Sete minutos* et *Engano* de Cavi Borges, le long-métrage *Riscado* de Gustavo Pizzi, le programme télévisé en vingt-huit épisodes *Oncotô* réalisé par Daniel Tandler ainsi que les séries *Meus dias de rock* et *Ferrugem*.

BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

JÚLIO PARENTE

Système vidéo



Note d'intention : Depuis le début de ma carrière de programmateur et artiste visuel, mon travail fait un mouvement pendulaire entre les arts plastiques et les arts scéniques. Pour moi, la technologie est devenue un interstice entre la forme et la substance artistique de ces deux champs et le travail de Christiane Jatahy incarne parfaitement cette médiation.

C'est un plaisir immense de collaborer avec elle depuis cinq ans. Et j'ai hâte de commencer d'autres projets!

Pratiquant les arts numériques, Júlio Parente s'initie très tôt aux arts visuels ainsi qu'à l'architecture, à la technologie et à la musique. Producteur de COMUNA, groupe transdisciplinaire de gestion et de production culturelle dans le champ de l'économie créative à Rio de Janeiro, il réalise l'installation *COTA 10* en partenariat avec Pedro Varella (premier prix d'architecture de l'Institut Tomie Ohtake de São Paulo, 2015). Son travail est également sélectionné pour les expositions *Visualismo*, *Multiplicidade*, *Live Cinema* et *Cinerama* en 2015 et 2016. Il participe aux résidences « School of Visual Arts » (New York, 2013) « Red Bull Station » (São Paulo, 2015) et « Hobra » (Rio de Janeiro, 2016). Enfin, Júlio Parente est responsable des systèmes de vidéo interactive des projets de la metteuse en scène Christiane Jatahy.

HENRIQUE MARIANO

Collaboration artistique



Henrique Mariano travaille depuis 22 ans avec de grandes compagnies de théâtre au Brésil, notamment la Companhia Vértice, la Companhia dos Atores, le Coletivo Improviso, Opovoempé, ou encore le Teatro da Vertigem. Il a collaboré avec des metteurs en scène tels que Christiane Jatahy, Enrique Diaz, Antônio Araujo, Cibele Forjaz, Cristiane Zuan Esteves, Marcelo

Lazaratto, Hector Babenco, José Celso Martinez Corrêa et Ariela Goldmann. Depuis 2004, il effectue des tournées internationales avec des artistes brésiliens, notamment en Europe. Il a produit plusieurs artistes internationaux au Brésil, comme l'Américaine Meredith Monk, le Turc Ziya Azazi, le collectif allemand Rimini Protokoll et les Danois du groupe hello!earth et du Teater Kunst.

MARCUS BORJA

Assistanat à la mise en scène et piano



Docteur en Études théâtrales et doctorant metteur en scène SACRe (ENS/CNSAD), il enseigne à l'École du Nord, à l'École supérieure d'Art dramatique de Paris, au Cours Florent, et dirige le chœur du Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Il enseigne également à l'Institut d'Études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle et donne

des stages de techniques théâtrales en France comme à l'étranger. Après une formation d'acteur au Brésil et un diplôme de lettres modernes à l'Université de Brasilia, il s'est formé en France à l'École Jacques Lecoq, à l'ESAD et au CNSAD (mise en scène). Il est également diplômé en Histoire de l'Art et muséologie de l'École du Louvre. Il se produit aussi bien en tant que comédien et metteur en scène qu'en tant que chanteur et musicien et a travaillé notamment avec Jean-Louis Hourdin, Jacques Rebotier, Sophie Loucachevsky, Fausto Paravidino, Éric Ruf, Yoshi Oida, Meredith Monk, Antônio Araújo, Nada Strancar. Ses dernières créations sont *Le Chant des signes*, « solo pour voix, tripes, piano et accordéon » d'après des poèmes inédits de Sony Labou Tansi, commandée pour l'édition 2015 du festival les Francophonies en Limousin ; *THEATRE*, spectacle sonore choral pour cinquante acteurs en trente-cinq langues présenté aux festivals JT16 et Impatience 2016 et repris en avril 2017 au Théâtre de la Cité internationale à Paris ; et *Intranquillité*, pièce pour vingt-cinq interprètes autour du *Livre de l'Intranquillité* de Fernando Pessoa.

Il coorganise en novembre 2015, au Théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis, le colloque international Pratiques de la voix sur scène : de l'apprentissage à la performance vocale. Il a publié plusieurs articles et essais, notamment « Du collectif au collaboratif : tendances et évolutions de l'écriture scénique au pluriel » (2014), « L'Écoute active et le silence parlant : la musicalité comme base pour la direction d'acteurs » (2015), et « Présences audibles et écoute en présence : pour une poétique sonore du théâtre » (2016).

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS



ÉRIC GÉNOVÈSE
Marceau

Entré à la Comédie-Française le 1^{er} décembre 1993, Éric Génovèse en devient le 499^e sociétaire le 1^{er} janvier 1998. Il a interprété récemment Wolf von Aschenbach dans *Les Damnés* d'après Luchino Visconti, Nicola Badalucco et Enrico Medioli mis en scène par Ivo van Hove pour la Comédie-Française au Festival d'Avignon et Salle Richelieu (rôle qu'il tient jusqu'au 13 janvier Salle Richelieu), le Pasteur dans *La Mer* d'Edward Bond mise en scène par Alain Françon, Jeppo Liveretto dans *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo mise en scène par Denis Podalydès, il a chanté dans *Cabaret Georges Brassens* dirigé par Thierry Hancisse, interprété Trivelin dans *La Double Inconstance* de Marivaux mise en scène par Anne Kessler, Philinte dans *Le Misanthrope* de Molière mis en scène par Clément Hervieu-Léger, Nat Goldberg dans *L'Anniversaire* de Harold Pinter mis en scène par Claude Mourieras, Thérémène dans *Phèdre* de Racine mise en scène par Michael Marmarinos, Nikolai Lvovitch Touzenbach dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov mises en scène par Alain Françon, Cléandre dans *La Place Royale* de Corneille mise en scène par Anne-Laure Liégeois, le Prêtre, un troll, un villageois, un singe dans *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen mis en scène par Éric Ruf, l'Instituteur dans *La Pluie d'été* de Marguerite Duras mise en scène par Emmanuel Daumas, Mariano d'Albino dans *La Grande Magie* d'Eduardo De Filippo mise en scène par Dan Jemmett, Le Bret dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand mis en scène par Denis Podalydès, Golz dans *Les Naufragés* de Guy Zilberstein mis en scène par Anne Kessler, Tartuffe dans l'œuvre homonyme de Molière mise en scène par Marcel Bozonnet, Eugène Jr. dans *Embrasser les ombres* de Lars Norén mis en scène par Joël Jouanneau, Cyrille dans *Une visite inopportune* de Copi mis en scène par Lukas Hemleb, *Fables* de Jean de La Fontaine mis en scène par Robert Wilson, La Nuit dans *Amphitryon* de Molière mis en scène par Anatoli Vassiliev. Il a mis en scène en 2004 au Studio-Théâtre un montage de textes du poète et auteur portugais Fernando Pessoa, intitulé *Le Privilège des chemins* et, en 2012, *Erzuli Dahomey, déesse de l'amour* de Jean-René Lemoine, au Théâtre du Vieux-Colombier.



JÉRÔME POULY
Octave

Entré à la Comédie-Française le 20 juin 1998, Jérôme Pouly est nommé 510^e sociétaire le 1^{er} janvier 2004. Cette saison, il reprend en alternance le rôle du comte Pâris dans *Roméo et Juliette* mis en scène par Éric Ruf, et interprète le Chien dans *Le Cerf et le Chien* de Marcel Aymé, mis en scène par Véronique Vella (jusqu'au 8 janvier 2017 au Studio-Théâtre). Il a interprété dernièrement l'Amant dans *La Dame aux jambes d'azur* d'Eugène Labiche, mise en scène par Jean-Pierre Vincent, le rôle titre dans *George Dandin* de Molière, mis en scène par Hervé Pierre, Cassio dans *Othello* de Shakespeare, mis en scène par Léonie Simaga, Laërte dans *La Tragédie d'Hamlet* de Shakespeare, mise en scène par Dan Jemmett, le rôle-titre dans *Amphitryon* de Molière, mis en scène par Jacques Vincey, Don Carlos dans *Hernani* de Victor Hugo, mis en scène de Nicolas Lormeau, Zéphire et chœurs dans *Psyché* de Molière, mise en scène par Véronique Vella, Beauperruis dans *Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche et Marc-Michel, mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti, Cecco dans *La Trilogie de la villégiature* de Carlo Goldoni, mise en scène par Alain Françon, Matthias, Mendiant dans *L'Opéra de quat'sous* de Brecht mis en scène par Laurent Pelly, Jean dans *Un fil à la patte* de Feydeau, mis en scène par Jérôme Deschamps, Brid'oison dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, mis en scène par Christophe Rauck, Maître Jacques dans *L'Avare* de Molière, mis en scène par Catherine Hiegel, Gervasio Penna et Gregorio Di Spelta, frère de Calogero Di Spelta dans *La Grande Magie* d'Eduardo De Filippo mise en scène par Dan Jemmett, le Père dans *Le Loup* de Marcel Aymé mis en scène par Véronique Vella, Carbon de Castel-Jaloux, Jodelet, Précieux dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, mis en scène par Denis Podalydès, Geronimo dans *Le Mariage forcé* de Molière, mis en scène par Pierre Pradinas, Grumio dans *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare, mise en scène par Oskaras Koršunovas.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS



ELSA LEPOIVRE
Geneviève

Entrée à la Comédie-Française le 1^{er} juillet 2003, Elsa Lepoivre en devient la 516^e sociétaire le 1^{er} janvier 2007. Elle interprète actuellement la Baronne Sophie von Essenbeck dans *Les Damnés* d'après Luchino Visconti, Nicola Badalucco et Enrico Medioli mis en scène par Ivo van Hove pour la Comédie-Française au Festival d'Avignon et Salle Richelieu (rôle qu'elle tient jusqu'au 13 janvier Salle Richelieu), et Marinette dans *Le Cerf et le Chien* de Marcel Aymé mis en scène par Véronique Vella (jusqu'au 8 janvier au Studio-Théâtre). À partir du 22 février, elle interprétera pour la première fois le rôle-titre de *Lucrece Borgia* dans la mise en scène de Denis Podalydès (du 22 février au 28 mai 2017 Salle Richelieu). Elle a également interprété Jessica Talehouse dans *La Mer* de Bond mise en scène par Alain Françon, Poncia dans *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca mise en scène par Lilo Baur, Marguerite dans *Dancefloor Memories* de Lucie Depauw mis en scène par Hervé Van der Meulen, Elmire dans *Tartuffe* de Molière mis en scène par Galin Stoev, Desdémone dans *Othello* de Shakespeare mis en scène par Léonie Simaga, la Reine dans *La Princesse au petit pois* d'Andersen mise en scène par Édouard Signolet, le rôle-titre dans *Phèdre* de Racine mise en scène par Michael Marmarinos, Phylis dans *La Place Royale* de Corneille mise en scène par Anne-Laure Liégeois, Climène dans *La Critique de l'École des femmes* de Molière mise en scène par Clément Hervieu-Léger, le dix-neuvième siècle dans *Une histoire de la Comédie-Française* textes de Christophe Barbier mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, Brigida dans *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni mise en scène par Alain Françon, La Comtesse dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais mis en scène par Christophe Rauck, Clytemnestre dans *Agamemnon* de Sénèque mis en scène par Denis Marleau, Macha dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov mises en scène par Alain Françon, Cléone dans *Andromaque* de Racine mise en scène par Muriel Mayette-Holtz, Marinette dans *Le Loup* de Marcel Aymé mis en scène par Véronique Vella, Catherine, la femme d'Antoine dans *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce mis en scène par Michel Raskine.



JULIE SICARD
Lisette

Entrée à la Comédie-Française le 14 juin 2001, Julie Sicard en devient la 518^e sociétaire le 1^{er} janvier 2009. Cette saison, elle interprète la Grisette dans *La Ronde* d'Arthur Schnitzler mise en scène par Anne Kessler (au Vieux-Colombier jusqu'au 8 janvier). Elle a dernièrement interprété Eléna Ivanovna Popovala dans *Le Chant du Cygne / L'Ours* d'Anton Tchekhov mis en scène par Maëlle Poésy et chanté dans le *Cabaret Léo Ferré* dirigé par Claude Mathieu. Elle a joué les rôles de Duègne, une sœur dans *Cyrano de Bergerac* de Rostand mis en scène par Denis Podalydès (reprise Salle Richelieu en alternance du 7 juin au 27 juillet 2017), Aline Duval dans *La Dame aux jambes d'azur* de Labiche par Jean-Pierre Vincent, Hippolyta dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare par Muriel Mayette-Holtz, Anaïs dans *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche par Giorgio Barberio Corsetti et Charlotte dans *Dom Juan* de Molière par Jean-Pierre Vincent. Elle a également chanté dans les cabarets *Georges Brassens* dirigé par Thierry Hancisse et *Quatre femmes et un piano* par Sylvia Bergé. Julie Sicard a interprété Angèle dans *Le Système Ribadier* de Feydeau mis en scène par Zabou Breitman, Mou'mina et Almâssa dans *Rituel pour une métamorphose* de Saadallah Wannous par Sulayman Al-Bassam, joué dans *Candide* de Voltaire mis en scène par Emmanuel Daumas, interprété un petit cochon dans *Les Trois Petits Cochons* par Thomas Quillardet, Morse dans *Une puce, épargnez-la* de Naomi Wallace par Anne-Laure Liégeois, Électre dans *Agamemnon* de Sénèque par Denis Marleau, Agafia Agafonovna dans *Le Mariage* de Gogol par Lilo Baur, Toinette et Angélique dans *Le Malade imaginaire* de Molière par Claude Stratz. Elle a chanté dans *Nos plus belles chansons* et dans *Chansons des jours avec et chansons des jours sans*, cabarets dirigés par Philippe Meyer

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS



**SERGE
BAGDASSARIAN**
Dick

Entré à la Comédie-Française en 2007, Serge Bagdassarian en devient le 521^e sociétaire le 1^{er} janvier 2011. Cette saison, il a conçu, mis en scène et interprété *L'Interlope* (cabaret) au Studio-Théâtre. Le *Cabaret Boris Vian* qu'il a mis en scène et interprété au Studio-Théâtre en 2013 a été adapté pour France Télévisions/France 3 dans une réalisation de Stéphane Metge, et sera diffusé au printemps 2017. Il a participé la saison dernière à deux créations présentées Salle Richelieu, *Roméo et Juliette* de Shakespeare mis en scène par Éric Ruf où il joue Frère Laurent (reprise en alternance Salle Richelieu jusqu'au 1^{er} février 2017), et *La Mer* d'Edward Bond mise en scène par Alain Françon où il interprète Carter. Il a également mis en scène les élèves de l'Académie de la Comédie-Française dans *Rhapsodies* de Sylvain Levey, chanté dans le *Cabaret Léo Ferré* dirigé par Claude Mathieu et Benoît Urbain au Studio-Théâtre, et joué dans deux reprises Salle Richelieu, le rôle d'Oronte dans *Le Misanthrope* de Molière mis en scène par Clément Hervieu-Léger (reprise en alternance Salle Richelieu jusqu'au 26 mars 2017) et celui de Fontanet dans *Un fil à la patte* de Georges Feydeau mis en scène par Jérôme Deschamps. Il a tourné dans *Dom Juan et Sganarelle*, film original de la Comédie-Française réalisé par Vincent Macaigne et diffusé sur ARTE, il y interprétait Sganarelle – rôle qu'il tenait également dans la mise en scène de *Dom Juan* de Molière par Jean-Pierre Vincent Salle Richelieu. Né à Dunkerque, Serge Bagdassarian pratique le théâtre en amateur dès l'enfance. Devenu professeur d'anglais, il réalise que le théâtre lui manque et décide de s'y consacrer. Il rejoint l'équipe du théâtre de La Licorne. Comédien et metteur en scène, il se forme à la technique du masque avec Mario Gonzalez, participant au spectacle de commedia dell'arte *Tréteaux*, créé en 1993. Il travaille pendant dix-huit ans avec Claire Dancoisne pour de nombreux spectacles dont *Macbeth* de Shakespeare, *Un monsieur très vieux avec des ailes immenses* d'après García Marquez, *Le Cirque de la licorne / Bestiaire forain* (dont il cosigne la mise en scène) et *Chère famille*. Il joue également dans plusieurs spectacles mis en scène par Vincent Goethals, *Le Chemin des passes dangereuses* de Michel Marc Bouchard, *Salina* de Laurent Gaudé, *Volpone* de Ben Johnson, et par Pierre Foviau *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès.



BAKARY SANGARÉ
Édouard Schumacher

Entré à la Comédie-Française le 1^{er} septembre 2002, Bakary Sangaré en devient le 523^e sociétaire le 1^{er} janvier 2013. Cette saison, il reprend le rôle de Frère Jean dans *Roméo et Juliette* de William Shakespeare mis en scène par Éric Ruf (reprise en alternance Salle Richelieu jusqu'au 1^{er} février 2017). Il a récemment interprété Fadoul dans *Innocence* de Dea Loher mis en scène par Denis Marleau, Tardiveau, dans *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti, le rôle-titre dans *Othello* de Shakespeare mis en scène par Léonie Simaga, Abdo et le Gouverneur dans *Rituel pour une métamorphose* de Saadallah Wannous mis en scène par Sulayman Al-Bassam, la mère et Claude dans *Les Trois Petits Cochons* mis en scène par Thomas Quillardet, Aslak, le Fellah, l'Enfant troll, le Gardien du harem, un marin dans *Peer Gynt* d'Ibsen mis en scène par Éric Ruf, Félicité dans *Erzuli Dahomey, déesse de l'amour* de Jean-René Lemoine mise en scène par Éric Génovèse, Steve Hubbell dans *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams mis en scène par Lee Breuer, l'Aubergiste dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare mises en scène par Andrés Lima, Titus dans *Bérénice* de Racine mise en scène par Faustin Linyekula, Carise dans *La Dispute* de Marivaux mise en scène par Muriel Mayette-Holtz, Diomède dans *Penthésilée* de Kleist mise en scène par Jean Liermier, Bartholo dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais mis en scène par Christophe Rauck, le Grand Parachutiste noir dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, le Lion dans *Fables de La Fontaine* mises en scène par Robert Wilson, Orgon dans *Tartuffe* de Molière mis en scène par Marcel Bozonnet, Papa dans *Papa doit manger* de Marie NDiaye mis en scène par André Engel, Antoine Vitez dans *Conversations avec Antoine Vitez* d'Émile Copfermann mis en scène par Daniel Soulier.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS



SULIANE BRAHIM
Christine

Entrée à la Comédie-Française le 7 mai 2009, Suliane Brahim en devient la 529^e sociétaire le 1^{er} janvier 2016. Elle a interprété dernièrement Juliette dans *Roméo et Juliette* mis en scène par Éric Ruf (reprise en alternance Salle Richelieu jusqu'au 1^{er} février 2017), Gennaro dans *Lucrece Borgia* de Victor Hugo mise en scène par Denis Podalydès, Hermia dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, Cléone dans *Andromaque* de Racine mise en scène par Muriel Mayette-Holtz. Elle a joué dans *La Maladie de la mort* de Duras mise en scène par Muriel Mayette-Holtz, Elvire dans *Dom Juan* de Molière mis en scène par Jean-Pierre Vincent, Solvejg, une fille du désert, un troll dans *Peer Gynt* d'Ibsen mis en scène par Éric Ruf, la rose, la fleur à trois pétales, l'écho dans *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry mis en scène par Aurélien Recoing, Lisette dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux mis en scène par Galin Stoev, Rosette dans *On ne badine pas avec l'amour* de Musset mis en scène par Yves Beaunesne, Maria dans *La Maladie de la famille M.* de Fausto Paravidino mise en scène par l'auteur, Élise dans *L'Avare* de Molière mis en scène par Catherine Hiegel, Isabelle dans *L'illusion comique* de Corneille mise en scène par Galin Stoev, Amelia Recchia et Rose Intrugli dans *La Grande Magie* d'Eduardo De Filippo mise en scène par Dan Jemmett, Élikia dans *Le bruit des os qui craquent* de Suzanne Lebeau et Violette dans *Burn baby burn* de Carine Lacroix mis en scène par Anne Laure Liégeois.



JÉRÉMY LOPEZ
Robert

Entré à la Comédie-Française le 26 octobre 2010, Jérémy Lopez en devient le 531^e sociétaire le 1^{er} janvier 2017. Il a interprété dernièrement Roméo dans *Roméo et Juliette* de William Shakespeare, mis en scène par Éric Ruf (reprise en alternance Salle Richelieu, jusqu'au 1^{er} février), Conseil dans *20 000 lieues sous les mers* d'après Jules Verne, adaptés et mis en scène par Christian Hecq et Valérie Lesort, Thommereux dans *Le Système Ribadier* de Georges Feydeau mis en scène par Zabou Breitman, le Prince dans *La Princesse au petit pois* d'après Hans Christian Andersen mise en scène par Édouard Signolet, Bottom dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, Arlequin dans *L'Île des esclaves* de Marivaux mise en scène par Benjamin Jungers, Stanley Webber dans *L'Anniversaire* de Pinter mis en scène par Claude Mourieras, Thersite dans *Troilus et Cressida* de Shakespeare mis en scène par Jean-Yves Ruf, Alexei Petrovitch Fedotik dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov mises en scène par Alain Françon, Pierrot et Don Alonso dans *Dom Juan* de Molière mis en scène par Jean-Pierre Vincent, Begriffenfeldt, un troll, un singe, un marin, un villageois dans *Peer Gynt* d'Ibsen mis en scène par Éric Ruf, Horace dans *L'École des femmes* de Molière mise en scène par Jacques Lassalle, Galopin dans *La Critique de l'École des femmes* de Molière mise en scène par Clément Hervieu-Léger, Ernesto dans *La Pluie d'été* de Duras mise en scène par Emmanuel Dumas, Jimmy et Flic dans *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht mis en scène par Laurent Pelly. Il a également chanté dans deux cabarets : *Georges Brassens* mis en scène par Thierry Hancisse et *Boris Vian* dirigé par Serge Bagdassarian, dont l'adaptation pour France Télévisions / France 3 réalisée par Stéphane Metge sera diffusée au printemps 2017.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS



LAURENT LAFITTE
André Jurieux

Entré à la Comédie-Française le 8 janvier 2012, Laurent Lafitte reprend cette saison en alternance le rôle de Benvolio dans *Roméo et Juliette* de William Shakespeare mis en scène par Éric Ruf, (en alternance Salle Richelieu jusqu'au 1^{er} février 2017). Il a interprété Ribadier dans *Le Système Ribadier* de Feydeau mis en scène par Zabou Breitman, Démétrius dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, Valorin dans *La Tête des autres* de Marcel Aymé mise en scène par Lilo Baur, Mamimine dans *Le Mariage* de Gogol mis en scène par Lilo Baur, et joué dans *Candide* de Voltaire mis en scène par Emmanuel Daumas.

Formé dans la classe libre du cours Florent, puis au Conservatoire national supérieur d'art dramatique avec pour professeurs notamment Muriel Mayette-Holtz et Philippe Adrien, Laurent Lafitte poursuit sa formation en Angleterre, à la Guildford School of Acting, où il se perfectionne en danse et en chant. En France, il joue dans *Un cheval* de Jean-Marie Besset mis en scène par Gilbert Desveaux, *Les Uns chez les autres* d'Alan Ayckbourn mis en scène par Gildas Bourdet, *Le Jour du destin* de Michel del Castillo mis en scène par Jean-Marie Besset, *Le Malade imaginaire* de Molière mis en scène par Gildas Bourdet, ou encore dans la pièce adaptée des documentaires de Raymond Depardon, *Des gens*, aux côtés de Zabou Breitman qui en signe l'adaptation et la mise en scène. En 2007, il signe sa première mise en scène avec une pièce de Mohamed Kacimi *Qu'elle aille au diable Meryl Streep!* interprétée par Mélanie Doutey et Arthur Igual. Il tourne également pour le cinéma et la télévision sous la direction, entre autres, de Mathieu Kassovitz, François Favrat, Claude Miller, Joyce Bunuel, Nina Companeez, Guillaume Canet, Alexandre Coffre, Stéphane Kazandjian, Brice Cauvin, David Charhon...



PAULINE CLÉMENT
Jacqueline

Pauline Clément intègre la troupe de la Comédie-Française le 8 décembre 2015. Elle y tient son premier rôle dans *Les Derniers Jours de l'humanité* de Karl Kraus mis en scène par David Lescot, et chante dans le *Cabaret Léo Ferré* dirigé par Claude Mathieu. Cette saison, elle interprète la Prostituée dans *La Ronde* d'Arthur Schnitzler mise en scène par Anne Kessler (au Théâtre du Vieux-Colombier jusqu'au 8 janvier 2017). Pauline Clément se forme au cours Florent, au Conservatoire du VIII^e arrondissement de Paris et à l'École du Studio d'Asnières. Elle intègre le Conservatoire national supérieur d'art dramatique en 2011, où elle travaille avec Gérard Desarthe, Laurent Natrella, Caroline Marcadé, Yvo Mentens... À sa sortie en 2014, elle joue dans *Berliner Mauer: vestiges*, une création collective mise en scène par Jade Herbulot et Julie Bertin et dans *Comme la lune*, seul en scène écrit et mis en scène par Bertrand Usclat. Elle joue également sous la direction de Louise Lévêque (*Pantagruel*, *le Banquet Spectacle* d'après Rabelais, *Les salamandres dansent* d'après des textes de Marina Tsvetaeva, *L'Urfaust* de Goethe), d'Eugénie de Bohent (*Les Quatre Filles du docteur Tchekhov*), de Sophie Engel (*Visages connus, sentiments mêlés* de Botho Strauss), de Frédéric Losseroy (*La Ballade de Jack et Jane*) et d'Élise Lhomeau (*Le Rêve d'un homme ridicule* de Dostoïevski).

INFORMATIONS PRATIQUES

SALLE RICHELIEU

Place Colette

Paris 1^{er}

EN ALTERNANCE

DU 4 FÉVRIER AU 15 JUIN 2017

matinée à 14h, soirée à 20h30

RÉSERVATIONS

du lundi au samedi 11h-18h

au guichet et par téléphone au 01 44 58 15 15

par Internet : www.comedie-francaise.fr

PRIX DES PLACES

de 5 € à 42 €

CONTACT PRESSE ET PARTENARIAT MÉDIA

Vanessa Fresney

01 44 58 15 44

vanessa.fresney@comedie-francaise.org

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 : illustrations, photos du tournage du film © Christophe Raynaud de Lage, coll. Comédie-Française ; p.10 et 18 : photos de répétitions © Henrique Mariano ; p.14, 16, 18 : photos de répétitions © Marcelo Lipiani; portraits des comédiens © Stéphane Lavoué; Christiane Jatahy © Marcelo Lipiani; Marcelo Lipiani © DR ; Pascale Paume © DR ; Marie-Christine Soma © PCStudio ; Paulo Camacho © Mauro m. Kury ; Julio Parente © Ticiana Flarys ; Henrique Mariano © DR ; Marcus Borja © DR ;