

La Compagnie Entre chiens et loups

présente

LA PRINCESSE MALEINE

Maurice Maeterlinck

Allez une nuit dans le bois du parc, près du jet d'eau ; et vous remarquerez que c'est à certains moments seulement, et lorsqu'on les regarde, que les choses se tiennent tranquilles comme des enfants sages et ne semblent pas étranges et bizarres ; mais dès qu'on leur tourne le dos, elles vous font des grimaces et vous jouent des mauvais tours.

Maeterlinck, *La princesse Maleine*.

Dans une Hollande imaginaire, la guerre sépare la princesse Maleine du prince Hjalmar le jour de leurs fiançailles. Enfermée dans une tour, elle s'échappe et rejoint le prince au grand dam de la reine Anne.

Les mauvais présages alors s'accumulent...

MISE EN SCENE

Jasmina Douieb

DISTRIBUTION

Roi Hjalmar
Marcellus
Prince Hjalmar
Angus
Stefano
Reine Anne
Godelive
Maleine
Uglyane
La nourrice

Itsik Elbaz
Stéphane Fenocchi
Philippe Allard
Sébastien Kempnaers
Jean-François Rossion
Sandrine Bonjean
Cathy Grosjean
Anne-Pascale Clairembourg
Cécile Van Grieken
Perrine Delers

ASSISTANAT

Flore Vanhulst et Ana Rodriguez

TRAINING ET MOUVEMENT

Fanny Roy

SCENOGRAPHIE

Xavier Rijs

MUSIQUE

Pascal Charpentier

LUMIERE

Laurent Kaye

COSTUMES

Anne Guilleray et Natacha Cadonici

1. DOSSIER ARTISTIQUE

I. POURQUOI CE SPECTACLE ICI ET MAINTENANT ?

« Le silence du roi ou de l'esclave, en face de la mort, de la douleur ou de l'amour, a le même visage, et cache sous son manteau impénétrable des trésors identiques »

Maeterlinck, *Le trésor des humbles*

Maeterlinck au ZUT

C'est à partir d'une proposition de mon camarade du Conservatoire et partenaire de travail depuis quelques années, **Georges Lini**, de mettre en scène un Maeterlinck dans son nouveau lieu, le **Zone Urbaine Théâtre** qu'a enfin pu poindre l'occasion de réaliser un vieux rêve... Nous avons souvent parlé, Georges et moi, sur les bancs du Conservatoire de nos rêves respectifs et, souvent est revenu sur mes lèvres le nom fiévreux de Maeterlinck, comme un songe inaccessible et lointain, une projection irréaliste de ce que je rêverais un jour de monter...

Depuis mes études universitaires à l'ULB, cet auteur n'a cessé de hanter mes travaux, de mes deux mémoires à ma démarche théâtrale.

Le ZUT, ancien espace industriel (une âtrerie), deviendra, en septembre 2004, en un **nouveau lieu de théâtre** dans une zone en pleine métamorphose et réaffectation en tant que pôle de vie aussi bien que comme axe culturel. Le ZUT est situé au **81, rue Ransfort, à Molenbeek**, en plein cœur d'un Bruxelles qui demande à sortir du ghetto de « l'autre-côté-du-canal »...

Ce projet magnifique au niveau humain et urbanistique a fait immédiatement vibrer mes cordes les plus sensibles à l'intégration du théâtre auprès des gens, dans des zones abandonnées culturellement et... politiquement.

La programmation du ZUT, pour sa première saison, fleurira sous l'égide de cette sentence : « **Enragez-vous !** ». Et, en effet, les thématiques des différentes pièces qui y seront jouées se rejoignent ; toutes traitent du combat que mène l'homme dans un monde moribond, de sa lutte pour la survie.

Par ailleurs, cet espace destiné à la jeune création, « point de rencontre où l'on puisse aborder les sujets qui nous touchent et qui nous enragent », est mis à la disposition d'une recherche nouvelle et permettra ainsi à la toute jeune metteur en scène que je suis de m'attaquer à un monstre, au **compatriote le plus fascinant que notre terre ait porté !** Quel plus beau cadeau que celui d'un espace neuf et ouvert à toutes les audaces? !

Aujourd'hui, à moins d'un formidable coup du destin, il est difficile pour un jeune metteur en scène avide d'entamer des projets alternatifs et indépendants, de s'atteler à autre chose qu'à du café-théâtre. Et si pourtant c'est un théâtre qui continue de me passionner, je n'en demeure pas moins certaine qu'il est peut-être temps pour moi d'oser aborder la tâche plus ardue et audacieuse d'explorer un monstre sacré de notre répertoire. C'est dans cette idée-là qu'a été créée la *Compagnie Entre chiens et loups*.

Maeterlinck aujourd'hui

L'approche éminemment moderne et la véritable révolution que le travail de Maeterlinck a provoqué n'ont pas fini d'être soulignés. La **crise du théâtre de la parole** prend sa source chez lui, nous le verrons plus loin.

Mais ce n'est pas tout : avec lui se ré-ouvre la possibilité du doute, de la non-maîtrise et du manque.

En effet, en cette fin de siècle que vivait l'auteur belge commençait à poindre une certaine défiance par rapport à une connaissance rationnelle et holistique de la Vie. Et aujourd'hui encore, et peut-être plus que jamais, il apparaît essentiel d'accepter la part de mystère qui nous habite et que nous ne parvenons à lever. Nous ne cessons depuis un siècle d'osciller entre optimisme et méfiance, et plus la science fait du chemin, plus le progrès s'accélère de manière vertigineuse, plus devient pressante aussi l'approche du monde et des êtres par d'autres médias, tels le songe, la traduction artistique et onirique, l'évocation poétique et musicale. Je ne ferais que surligner des poncifs en évoquant le tourbillon du « progrès » ; il me semble cependant nécessaire de rappeler à nous la conscience de **cette autre vitesse qui traverse nos vies et nos âmes, celle de l'incompréhensible mystère de l'existence.**

En cela Maeterlinck nous questionne encore aujourd'hui avec une insolence enfantine sur le sens de ce qui nous entoure.

Mais plus que tout, ce qui m'a envoûtée, c'est une fascination vertigineuse pour des **œuvres irréductibles et ouvertes à des interprétations infinies**, dont les mystères, les contradictions et les zones d'ombres ne sont jamais tout à fait résolues. Cette certitude de ne jamais arriver au bout du texte et de le porter en soi pour toujours comme une impression ou une sensation, une odeur, un son qu'on ne comprendra jamais tout à fait, qui restera pour toujours comme un enfant énigmatique, les yeux écarquillés sur l'incompréhensible, cette certitude-là loin de m'effrayer me transporte d'une joie primitive et enfantine. Toucher du doigt, ou plutôt effleurer de l'âme l'informulé de l'œuvre, humer l'invisible, l'inconscient même de ce texte, voilà qui m'émeut jusqu'au rire.

Un projet théâtral peut se différencier de ce que le spectateur est amené à rencontrer dans son quotidien, au cinéma ou à la télévision ; il ouvre au phantasme et à l'inconscient, permet d'approcher **un au-delà du réel où les références éclatent** et où on entre dans le rêve.

En conclusion, au-delà d'une esthétique (tant dans l'écriture, son rythme et ses trouées silencieuses, que dans l'art pictural de cet univers), ce sont aussi **des thèmes et des préoccupations éternelles** : le sens ou le non-sens de la destinée, la **quête du secret de l'univers**, la certitude qu'il existe des correspondances entre le monde spirituel et le monde matériel,... Bref, cette pièce touche aux questions fondamentales et obsessionnelles de l'humanité puisqu'elle en interroge le sens et tente, par la suggestion poétique, d'en interpréter l'ineffable énigme.

Cette souffrance de rester silencieux face au mystère, d'accepter l'absence de solution univoque, d'explication définitive, demeure universelle et intemporelle. Et, surtout, ce doute, cette porte gardée douloureusement ouverte, c'est tout ce qui nous reste pour demeurer éveillé.

J'ajouterais enfin, que cet espace nouveau, au sein d'un quartier dit difficile, permet d'insérer dans sa programmation un texte d'un auteur belge incontournable qu'il est important de faire (re)découvrir à un public moins habitué au théâtre, et ce grâce aussi à une démarche non réaliste qui fait voyager sans bagage, dans le double sens du terme.

Le ZUT se propose d'inviter des spectateurs du quartier pour les trois avant-premières et ce sera l'occasion de tester sur ce public-là un **théâtre qui se voulait populaire** par Maeterlinck. Car n'oublions pas à quel point le mouvement symboliste belge était lié à la naissance du Parti Ouvrier Belge (1885) et au souci de faire de l'art une occasion de communiquer : un art populaire, social, adressé au peuple, **un art pour tous, partagé par tous** !¹ Un **théâtre renouant avec la tradition du conte et des mythes populaires**.

¹ Rappelons à ce propos que la **Maison du Peuple** date de cette époque et que ce lieu, repère des symbolistes, témoigne du désir de s'adresser au peuple. De plus, la revue créée par **Albert Mockel**, *La Wallonie*, (1886), deviendra la tribune du symbolisme et sympathisera avec l'idéologie en rupture du POB. Ces deux avant-gardes se réunissent pour rompre avec l'esthétique de l'art pour l'art et inaugurent une forme d'engagement intellectuel en rapport avec le concret.

« (Maeterlinck) fut l'un des premiers inscrits parmi les membres du Cercle des étudiants et anciens étudiants socialistes. C'était le temps où il écrivait *les Serres Chaudes*, *La Princesse Maleine*, *L'Intruse*, *Les Aveugles*. Sa notoriété parmi les bourgeois était très médiocre [...]. Son antibourgeoisisme eût rendu des points à Flaubert. Indigné du béotisme d'un gouvernement, il ne perdait pas une occasion de se répandre en invectives contre les maîtres de l'heure, qui barraient la route au suffrage universel. »²

II. DEMARCHE DRAMATURGIQUE

« Mon cœur pleure d'autrefois »³

La musicalité du langage 'maeterlinckien':

La singularité du langage de Maeterlinck tient sans doute en partie du fait qu'il **n'écrivait ni ne parlait la langue de sa région** (dans laquelle il était pourtant profondément enraciné). Cette langue concrète et simple **révèle** pourtant **l'étrange** qui se love au fond de notre quotidien.

Dès lors, posons-nous la question en même temps que le dramaturge belge : « qu'est-ce que le poète a ajouté à la vie pour qu'elle nous paraisse si étrange, si profonde et si inquiétante sous sa puérilité extérieure ? »⁴...

Ainsi, les **répétitions obsédantes** de certaines répliques renvoient la parole à son propre vide, de même que les nombreuses **exclamations** et répliques monosyllabiques nous transportent dans univers singulièrement musical.

² Comme le rapporte P. Gorceix, citant R. Husch et *l'Art symbolique*, dans *Les affinités allemandes dans l'œuvre de M. Maeterlinck*, Paris, PUF, 1975, p.164. Extrait cité par Jeannine Paque, *Le symbolisme belge*, éditions Labor, Bruxelles, 1989.

³ Titre d'un tableau de F. Khnopff qui renvoie à la **notion , chez Maeterlinck, de réminiscence des âmes qui ont l'intuition d'une connaissance antérieure.**

⁴ C'est ce que Maeterlinck écrit lui-même à propos de *Solness* d'Ibsen, IN « le tragique quotidien », *Le trésor des humbles*, Editions Labor, Bruxelles, 1986, p. 109. Or, notons à quel point cette observation s'applique admirablement à son œuvre à lui... !

De la même manière, la **forme chorale des paroles de groupe**, qui sont très peu individualisées et quasi anonymes, donne aux scènes de foule un ton presque litanique et irréel.

Les **suspensions**, quant à elles, si elles sont autant de pauses marquant l'inachèvement ou le cheminement muet de la pensée, reflètent surtout le **trouble des âmes**, l'intrusion de l'étrange et de l'inexplicable.

Car, « c'est au moment où la phrase s'arrête et où les mots se cachent, que notre regard inquiet rencontre tout à coup un autre regard qui l'attendait patiemment sur le chemin de Dieu »⁵... Et cet autre regard peut être aussi celui du spectateur à qui l'on chuchotera l'imperceptible « **double dialogue** », ce dialogue muet, par-delà l'ordinaire, « plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée »⁶.

Enfin, le **silence**, part essentielle du drame, composante primordiale de la matière dramatique, permet de donner du sens aux paroles prononcées. Le silence est **de nature presque fantastique** car extra-dialogique : il est importé dans le dialogue depuis l'univers extérieur ; il entoure et enveloppe les personnages ⁷.

Le **silence** est un véritable **moteur dramaturgique**, parallèle au dialogue et fonctionnant sur un tout autre mode. Il est rupture mais aussi outil d'ouverture sur l'inconnu, le mystère et l'indicible. Ce thème-là demeure la pierre de touche de ma fascination pour le théâtre et il se situera au centre de mes préoccupations.

La **dé fiance** de Maeterlinck **vis-à-vis du langage** est caractéristique de son théâtre. Le dialogue, désacralisé, s'appauvrit, se démantèle et devient l'expression nostalgique d'un manque.

⁵ Op. cit., p. 92.

⁶ Op. cit., p. 101.

⁷ Voir **Arnaud Rykner**, *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, José Corti, Paris, 1996.

« La parole », écrit-il dans *Le trésor des humbles*, « est trop souvent l'art d'étouffer et de suspendre la pensée, en sorte qu'il n'en reste plus à cacher »⁸. L'étrangeté du dialogue, le décalage et l'intrusion du silence provoquent alors un réflexe interprétatif chez le spectateur. Cette participation est d'ailleurs constamment sollicitée par l'esthétique autant que par les ruptures narratives (nombreuses ellipses) ; l'imaginaire de chacun est sans cesse appelé.

« Dès que nous exprimons quelque chose, nous le diminuons étrangement », continue-t-il. Le langage en effet demeure totalement incapable de dire le monde, il ne parviendra jamais à le saisir directement. La pensée fige la vie intérieure et donne une forme arbitraire aux « mouvements invisibles des royaumes intérieurs » (Op. cit. p. 45) et il restera toujours une vérité qui n'est pas dite.

La **dislocation des dialogues** par leur discontinuité, par les répétitions ou encore par la juxtaposition de répliques qui ne se répondent pas toujours, tout cela contribue à rendre l'atmosphère de malaise propice à faire entendre le fameux « **personnage sublime** » dont parlait Maeterlinck, ce personnage énigmatique et invisible qui traverse l'œuvre et « qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente mais forte et convaincue que le poète se fait de l'univers »⁹.

'Drame shakespearien pour fantoches' ou pour un théâtre anti-théâtral :

« Comment la plume pourrait-elle rivaliser avec la pantomime ? » s'exclamait déjà Baudelaire. « La pantomime est l'épuration de la comédie ; c'en est la quintessence ; c'est l'élément comique pur, dégagé et concentré »¹⁰.

⁸ Op. cit., IN « le silence », *Le trésor des humbles*, p.15.

⁹ Maeterlinck, dans la préface aux trois volumes de *Théâtre*, Paul Lacomblez, Bruxelles, 1901, p.XVI.

¹⁰ « De l'essence du rire », dans *Œuvres complètes*, t. II : *Curiosités esthétiques*, Paris, Calman Lévy, 1885, p. 381.

Maeterlinck fait apparaître des **personnages presque interchangeable**, issus du néant, sans origines. Ils ne se distinguent les uns des autres que par leur degré d'intuition.

Il **réduit l'action au minimum** car il substitue à l'action visible l'action souterraine, la dynamique intérieure qui se déroule à l'insu des personnages.

Dans cette **esthétique du détail et de l'inachevé**, le dénouement paraît brutal, sans solution car les questions restent insolubles.

Enfin, le dialogue appauvri cherche à faire entendre la voix de l'inconscient et de l'informulé. Le personnage est le foyer de forces qui lui échappent et qui excèdent le simple déroulement du dialogue.

Le défi est donc très osé : celui de jouer ce **texte à la frontière du théâtral, flirtant avec l'art pictural** (goût pour l'immobilité, scène fonctionnant en tableaux, importance des tons, ...), **le conte, la légende médiévale, le chant ou la pantomime**.

D'ailleurs, l'hybridation saute aux yeux si l'on observe le jeu de citations que l'auteur fait à toutes sortes de sources :

- le conte de Grimm *La dame Maleine* ;
- Poe, ses poèmes, son récit *La Chute de la maison Usher* ;
- Les littératures germaniques ;
- La dramaturgie élizabéthaine et en particulier Shakespeare (*Hamlet, Lear, Macbeth*,...) mais aussi Middelton, Thomas Dekker ou John Ford... bref, toute une poésie dramatique qui stimule l'imagination.

Notre travail s'orientera donc, nous le verrons plus loin sur la mixité des genres et sur **l'hybridation des formes** : marionnettes et masques mêlés aux acteurs, acteurs 'marionnettisés', ombres chinoises, chants tirés de poèmes de l'auteur lui-même (essentiellement tirés du recueil des *Serres chaudes*).

La première création de la *Compagnie Entre chiens et loups* sera un jeu de funambule, entre ombres et lumières, surface et profondeur, voguant du voilé au dévoilé, du dedans au dehors, ...

III. PROJET DE MISE EN SCENE

«Il faudrait peut-être **écarter entièrement l'être vivant de la scène**. Il n'est pas dit que l'on ne retournerait pas ainsi vers un art de siècles très anciens, dont les masques des tragiques grecs portent peut-être les dernières traces. Sera-ce un jour l'emploi de la sculpture, au sujet de laquelle on commence à se poser d'assez étranges questions ? L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? Je ne sais ; mais **l'absence de l'homme me semble indispensable**. Lorsque l'homme entre dans un poème, l'immense poème de sa présence éteint tout autour de lui. L'homme ne peut parler qu'au nom de lui-même ; et n'a pas le droit de parler au nom d'une multitude de morts. Un poème que je vois réciter est toujours un mensonge (...). Il semble que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires ; et il n'est pas dit que ces puissances ne soient pas exactement de la même nature que celles auxquelles le poème fait appel. »

M. Maeterlinck, dans un article de septembre 1890 paru dans *La Jeune Belgique*
(c'est nous qui soulignons).

Ce texte fait éminemment réfléchir bien entendu à la mise en vie de *La princesse Maleine*, et si je ne renonce pas aux acteurs en chair et en os, c'est que je reste persuadée que l'artifice et le factice peuvent s'égrener sur notre chemin de beaucoup d'autres façons¹¹.

¹¹ L'auteur lui-même n'a pas écrit que pour marionnettes, et, si le sous-titre de départ était *drame en cinq actes pour fantoches*, dès la 1^{ère} édition, cette référence au théâtre de marionnettes disparaît.

Ma première démarche dès que m'a été confiée l'excitante mission de monter *Maleine*, fut de me rendre au Palais des Beaux Arts où se donnaient encore les expositions sur Fernand Khnopff et sur le symbolisme.

Les points de vues adoptés pour les études des peintres et des photographes m'ont d'emblée interpellée par leurs cadrages étranges (utilisation du bord des cadres, focalisation sur un détail, par exemple des bras tendus qui prennent tout l'espace du tableau,...), ou encore les formats inhabituels explorant des oppositions géométriques (médaillon en haut d'un cadre rectangulaire).

Ce premier constat m'a amenée à **envisager l'espace théâtral de manière picturale et géométrique** : centrer l'action sur une petite portion de scène, sur une partie de corps, sur un objet, de façon à donner à voir « l'invu » dont parlait Maeterlinck. Notons d'ailleurs à ce propos l'étrange usage que fait Maeterlinck de la **bipartition de l'espace scénique** : toute une série de choses et de scènes sont décrites par des personnages spectateurs de ce que le réel spectateur ne verra pas. Cet « invu » rendu par un personnage, traduit par sa perception permet de suggérer sur la scène une réalité autre¹².

L'exposition sur le symbolisme, et plus précisément sur la découverte de la photographie comme outil de travail pour la peinture, me fut hautement instructive quant à l'artifice. Les photos posées sont surréalistes de fausseté et d'irréalité par rapport aux tableaux qui en ont été tirés. La théâtralité des poses, l'expressivité des visages et des corps des modèles, par l'opposition même entre la réalité du modèle vivant, dans l'atmosphère indigente de l'atelier, et l'artifice immobile de la pose, ce paradoxe sautait au visage. Le geste théâtralisé à l'extrême par un être vivant mais arrêté lui donnait l'air moribond.

¹² Je tiens ici à souligner l'importance des **personnages médiateurs** dans le théâtre de Maeterlinck, **les avertis**, comme il les appelait. Ce sont toujours des personnages en marge de la société bourgeoise. Gardiens des issues, des seuils, ils sont les seuls à relier les deux mondes : ce sont les pauvres, les enfants, les femmes, les vieillards, les aveugles, ...

Ce paradoxe sur le réel rendu plus réel par une transposition artistique (ici la peinture, mais pour nous aujourd'hui sans doute le cinéma par rapport au théâtre, cinéma par définition plus loin du réel, par le temps, le montage, les trucages connus de tous et oubliés sitôt la salle éteinte), me renvoie à l'artifice trouvé dans l'exploration du vrai. Le théâtre fait de chair apparaît plus factice que le cinéma ou la télévision, et c'est ce factice de la représentation et de la présence réelle de tous en un lieu qui permettra la bizarrerie.

Ainsi, peut-être pouvons-nous chercher à rendre le faux révélateur d'un autre degré de réalité par un travail visant à souligner le côté artificiel de notre présence en chair et en os sur un plateau. **De vrais acteurs rendus marionnettes** par le jeu théâtral, par le décalage entre le geste et leur parole, par la musicalité de leurs discours, silencieux ou parlés.

Comme le soulignait **Meyerhold** dans ses *Ecrits sur le théâtre*, « toute œuvre dramatique comprend deux dialogues, l'un 'extérieurement nécessaire'- ce sont les paroles qui accompagnent et expliquent l'action-, l'autre, 'intérieur'- et c'est celui-là que le spectateur doit surprendre non pas dans les paroles, mais dans les pauses, non pas dans les cris, mais dans les silences, non pas dans les monologues, mais dans la musique des mouvements plastiques »... Il nous incombera de faire entendre et voir tout cet impalpable silencieux et plastique, qui chante à proprement parler à côté de la fable et ouvre les significations.

S'il m'apparaît de plus en plus clair que ce spectacle doit être habité de **marionnettes**, de **personnages masqués**, d'**ombres chinoises** et même de simples **voix** venant de plusieurs endroits différents, je crois aussi que certains moments du jeu de personnages de chair doivent être « relativisés », « dénaturés » par une manipulation extérieure.

Par exemple :

- certains acteurs auront une gestuelle démultipliée par d'autres intervenants les mimant, comme des miroirs ou des ombres d'eux-mêmes, vidant ainsi cette gestuelle, et la parole qui y est liée, de son sens littéral ;
- ou encore des comédiens verront leurs mouvements « téléguidés » par un autre, sorte de marionnettiste qui manipule pourtant des êtres vivants. Ce paradoxe pourra être souligné par la possibilité d'une inversion du rapport, la marionnette devenant marionnettiste ;
- le jeu physique aura aussi son importance car il sera par moments à la limite du dansé, procédé amenant à sublimer le geste quotidien. Cela concernera en particulier les personnages de Maleine et du Prince mais également les mouvements de 'foule'. Ces derniers seront évoqués plus que joués en tablant sur le petit : je pense à des marionnettes à doigts ou à des petites figurines en ombres chinoises. L'étroitesse du lieu rend le rapport au spectateur extrêmement intime et le plus judicieux me semble d'aller dans le sens de cette proximité ;
- enfin, certains éléments de décor seront incarnés par les comédiens ; je pense au jet d'eau qui pourrait être une jarre que l'on fait couler dans une bassine, aux arbres, au vent et même – pourquoi pas ? – aux portes. La problématique des portes est centrale dans cet univers et surtout dans la dialectique intérieur-extérieur. On passe d'un côté à l'autre sans transition, l'auteur se souciant peu de nous dire comment le traduire scéniquement ! C'est pour cette raison que j'imaginai pour certains cas, notamment durant l'acte III autour de la chambre de Maleine, un « simple » jeu de retournement d'acteurs dos à dos pour signifier que l'on passe du corridor à l'intérieur de la chambre.

L'effet de **distance** et d'étrangeté sera provoqué aussi par les **interventions chantées** qui emmèneront le spectateur dans un monde fantastique mais qui auront par la même occasion une vocation chorale. Ces

interventions visent à souligner l'effet de fable racontée, et ce collectivement, par des acteurs.

Nous veillerons à faire voyager constamment le spectateur entre l'oubli de ce monde, l'oubli de soi dans la fable d'une part, et le rappel à la réalité de l'*hic et nunc* de la représentation d'autre part.

IV. SCENOGRAPHIE

« N'importe où hors du monde »

Edgar Allan Poe

Cet univers de **reflets**, d'**ombres** et de **miroirs** se fait l'écho d'une conscience en mal d'unité, éclatée en une mosaïque angoissante.

La scénographie ne pourra en aucun cas être envisagée dissociée du travail de lumière. C'est pour cette raison que **Xavier Rijs** et **Laurent Kaye**, qui se connaissent à présent depuis quelques années puisqu'ils ont collaboré de nombreuses fois pour les spectacles du Karreveld, travailleront constamment en écho l'un de l'autre.

L'aspect cosmique et même mystique de l'univers maeterlinckien se trouve être en parfaite adéquation avec notre scénographe sculpteur. En effet, pour qui connaît son travail, l'exploration de l'âme de la nature demeure au centre de sa création, ainsi que la dimension cosmique de l'univers vue à travers les éléments naturels.

Nous envisageons tous les trois le travail comme suit : tablant sur un **espace petit** (de largeur mais aussi de plafond), nous orienterons notre démarche sur des **choses ténues**.

L'**éclairage** sera envisagé essentiellement comme **vecteur d'isolation de certains éléments de décor ou de personnages** : les grands pieds d'Uglyane, les mains de la nounou, une « petite porte », une clé, un filet d'eau ou des plumes de cygne.

C'est par le décalage d'une apparition soudaine, par le soulignement tout à coup d'un élément réaliste, par un **rapport d'échelle de grandeur décalé** que nous parviendrons à **rendre le quotidien et le concret étrange et angoissant**.

L'ambiance générale dans laquelle nous souhaitons faire voyager le spectateur, se décrirait comme un **no man's land de conte de fées** où ce qui compose notre monde familier prend, si on le regarde de plus près, des aspects déformés et inquiétants. Comme le remarque le prince Hjalmar :

« Allez une nuit dans le bois du parc, près du jet d'eau ; et vous remarquerez que c'est à certains moments seulement, et lorsqu'on les regarde, que les choses se tiennent tranquilles comme des enfants sages et ne semblent pas étranges et bizarres ; mais dès qu'on leur tourne le dos, elles vous font des grimaces et vous jouent des mauvais tours. »

Par ailleurs, l'univers des contes de Grimm se voit densifié par une esthétique 'poe-esque' dans laquelle la charge est moins figurative. Nous irons vers ce mélange où l'abstrait prendra sa place ; la scénographie glisse alors vers une dimension plus sculpturale que fonctionnelle.

Les deux premières scènes de l'acte I se joueront dans l'entrée (le bar) et ensuite les spectateurs se déplaceront vers la salle, passant ainsi du domaine du roi Marcellus (Harlingen) au château de Hjalmar (Ysselmonde).

Le plateau sera divisé en **deux 'niveaux'** - et l'éclairage viendra souligner l'isolement d'une scène – de manière à permettre **l'effet de simultanété** de certains passages qui sont concomitants mais distanciés spatialement.

Le dispositif scénique sera pourvu d'**ouvertures** par où pourront passer des têtes, des bras et des masques-marionnettes.

Notons enfin l'importance des gobelins, tissus qui, transparents dans un sens et opaques dans l'autre, feront apparaître d'autres réalités et permettront les jeux d'ombres chinoises.

L'**éclairage** viendra essentiellement **du plateau lui-même** et par toutes sortes de sources autres que des projecteurs classiques (lampes de poche, halogènes, bougies, néons,...) intégrées aux éléments du décor et/ou manipulées par les comédiens. L'avantage à la fois financier et pratique de ce procédé rendra également l'univers plus onirique, mouvant et démultiplié participant ainsi à une perte de repères architecturaux. L'espace scénique devient donc le reflet de l'univers mental et inconscient à la fois du spectateur et des personnages, et évite ainsi toute logique cartésienne et définissable.

V. COSTUMES ET DECOR SONORE

Les maquillages seront outrés et expressionnistes soulignant l'artifice (ainsi, par exemple, les cheveux blancs du roi seront clairement un postiche apposé sur ses vrais cheveux et dont on verra la trace). Ils donneront un aspect de **poupées de cire** aux acteurs.

Les costumes seront intemporels et **féeriques décadents**; un peu à la manière du Monsieur Jack de Tim Burton, les personnages donneront l'impression de sortir d'un conte mais d'un conte plutôt noir et morbide. Maleine aura d'ailleurs l'aspect d'une morte vivante, d'une Ophélie ressurgie des eaux pour un dernier tour fantomatique sur terre...

Je tiens à souligner dans les lignes des personnages le **rapport à la mort, au sang et au sexe**, au désir. En effet, ce qui frappe selon moi dans ce monde,

c'est l'aspect charnel de ses habitants ; la chair y est extrêmement présente, putride et désirante.

Le travail de costumes sera assuré par **Anne Guilleray**, scénographe et costumière de très grand talent à qui cet univers de conte horrifique et merveilleux convient parfaitement !

La musique quant à elle sera faite de **chants composés par Pascal Charpentier**. Nous partirons de textes de Maeterlinck tirés essentiellement du recueil de poèmes *Les Serres chaudes*. Leur musicalité verlainienne toute particulière permet une mise en musique assez 'naturelle'.

Certains chants sont directement indiqués par l'auteur (le chant de la tour par la nounou, les chants des béguinettes, en français et en latin), mais d'autres seront ajoutés de façon à provoquer **l'effet choral** dont nous parlions plus haut. Cet aspect choral très présent dans les scènes de foules se verra amplifié par un rapport collectif au chant. Tous les comédiens chanteront (avec accompagnement de certains instruments, entre autres le piano et l'accordéon).

VI. DISTRIBUTION

Itsik Elbaz, Roi Hjalmar

Sorti de l'IAD depuis 1999, il a joué quelques fois au Théâtre de la Vie avec Elvire Brison : *Kafka Circus*, *Ferdydurke*, *Les émigrés* (Mrozek) ou encore *La Tempête*. Il y a eu aussi *Les Misérables* à Villers (S. Shank), *Peep-show* (de L. Flamand mis en scène par Cédric Eekhout au Marni notamment). On a pu le voir cette année à la Samaritaine dans les *Sept jours de Simon* au Rideau de Bruxelles dans *Iles lointaines* (David Greig) par J. Fox et *Ilyade* (adaptation P. Emond mis en scène par J-H Marchand) ou encore au Théâtre de Poche avec *No man's land* (David Tanovic) par R. Mahauden.

Stéphane Fenocchi, Marcellus

Sorti du Conservatoire de Bruxelles en 1999, il a joué au Poche dans *Le lieutenant d'Inishmore* (Mac Donagh) par Goldby et dernièrement dans *No man's land*. On a pu le voir aussi sous l'égide de Dominique Serron dans *Le conte d'hiver*, dans la Compagnie des Mutants avec le spectacle *Les Contes d'Eugène*. Il y a eu aussi *La valse des météores* (R. Bizac) au Centre Culturel J. Franck, *Une envie de tuer sur le bout de la langue* (Durringer) par G. Lini, *Cyrano* au Théâtre du Parc...

Philippe Allard, Prince Hjalmar

Sorti du Conservatoire de Bruxelles il y a plus de quinze ans, son trajet n'est plus à présenter : *Hamlet* à Villers-la-Ville, plus de dix ans à Théâtre en Liberté avec notamment *Roméo et Juliette*, *Faust*, *Lulu*, *On ne badine pas avec L'amour*, ... Mais il a tourné aussi au Parc, aux Galeries, à la Compagnie Claude Volter (l'an dernier par exemple dans *Le Misanthrope*) explorant des auteurs comme Marivaux, Musset, au National, ou encore au Rideau : on l'avait vu dans *Preuve*, puis l'année passée dans *L'Ilyade*.

Sébastien Kempnaers, Angus

Ce marionnettiste au *Théâtre des cœurs de bois* a joué dans *Roméo et Juliette*, par G. Lini, dans *Les héros de mon enfance* (Tremblay), *Sa majesté des mouches* (W. Golding) par Goldby au Poche ou encore dans *Cyrano* au Parc.

Jean-François Rossion, Stefano

On a pu le voir dans *La reine Margot*, *Les Misérables* et *Macbeth* à Villers, ou dans *Le conte d'hiver* par Serron à Namur. Il a aussi exploré le théâtre pour enfants à la Montagne Magique : *L'oiseau vert* (S. de Braekeleek) ou *L'anniversaire d'Eva*. Enfin, on l'a vu l'année passée dans *No man's land* au Poche.

Sandrine Bonjean, Reine Anne

Sortie du Conservatoire de Bruxelles en 1993, elle s'est adonnée dernièrement au théâtre jeune public avec G. Damas, on a pu la voir à Villers dans *Macbeth* l'an passé, mis en scène par B. Bulté. Elle passe des Galeries au Parc (*Mort sur le Nil*, par B. Damien, *Les Troyennes* par J. Neefs,...), ainsi qu'au Théâtre National avec notamment J-M. Villégier : *Sophonisbe*, *L'illusion comique*, ou encore l'an dernier avec *Les deux trouvailles de Gallus*. On l'a vue aussi dans *Noce* de Canetti par Van Kessel ou dans *Comme il vous plaira* par Jacques Lassalle.

Cathy Grosjean, Godelive

Elle a à son effectif de nombreux spectacles de chant à la Soupape et à la Samaritaine, par exemple *Les petits riens*. Elle était de *Disco pigs* (Enda Walsh) au Théâtre de Poche, de *Temps de bonheur* (A. Eckborne) au Rideau par A. Brine, et encore de *La tête en bas* d'après le roman de N. Châtelet par D. D'heur (Théâtre de la Vie). On l'a vue aussi dans *Le conte d'hiver* par D. Serron à Namur, *Chroniques des jours entiers, des nuits entières* (Durringer) et *Roméo et Juliette* par G. Lini. Citons encore un long métrage, *Pleure pas Germaine* de Alain D'Halleux.

Anne-Pascale Clairembourg, Maleine

Elle a suivi des études de théâtre à l'IAD dont elle est sortie diplômée depuis 2000. Depuis, on a pu la voir dans une création collective mise en scène par de Staerke *Le Marchand de sable va passer*, dans *La très intéressante histoire de Mère(s) Ubu* par M. Youssef au Théâtre du Méridien où elle jouera aussi *Le ventriloque* (toujours par M. Youssef). Elle a travaillé avec Elvire Brison pour *La tempête* et avec D. Marleau pour *Le moine noir* de Tchekhov.

Cécile Van Grieken, Uglyane

Sortie de l'IAD en 2000, cette « **Fanfoireuse** » (elle y joue de l'accordéon) était de *La très intéressante histoire de Mère(s) Ubu* (M. Youssef) au Méridien et de *Chroniques des nuits entières, des jours entiers* (Durringer) par Georges Lini. Elle était en Allemagne, au Luxembourg et en France pour *Harmoniehof* (Carole Lorang), à Paris et au Danemark pour *Les Femmes que j'aime*. On l'a vue cette année dans *J'ai fondu dans mon bain* (création collective) et dans *Yvonne princesse de Bourgogne* (Gombrowicz) par P. Vauchel dans le Parc Royal.

Perrine Delers, La nourrice

Sortie depuis 2002 du Conservatoire de Bruxelles, elle chante divinement depuis longtemps et est finaliste cette année à la Biennale de la Chanson française. Elle a joué avec les Galeries (*Chapeau de paille d'Italie, Madame sans gêne*), ou encore dans la compagnie de Jean-Michel D'Hoop (*Cirk Icare* et *Opéra Panique*). Elle participait également à *Palace velours et décadence* de Ribes, mis en scène par B. Vandorslaer.

Flore Vanhulst, assistante

Sortie depuis seulement un an du Conservatoire de Bruxelles, cette metteur en scène en herbe est l'assistante de la Compagnie *Mossoux-Bonté* et a assuré dignement et efficacement l'assistanat de Philippe Vauchel sur *Yvonne Princesse de Bourgogne* cet été.

VII. PLAN DE DIFFUSION

Nous jouerons dans la ‘**grande**’ salle qui possède une **jauge de 85-90 places**, à raison de **quatre fois par semaine**.

Cette pièce vise le **tout public** puisqu’elle touche des préoccupations universelles et intemporelles. Néanmoins, nous souhaitons accompagner notre travail de diffusion et de promotion d’une démarche auprès des écoles, cet auteur entrant directement dans le programme des **étudiants**, en tant que dramaturge incontournable du XXème siècle et, de surcroît, de nationalité belge. Nous envisageons d’ouvrir le travail de fin de répétition aux étudiants qui le désireraient, et nous nous engageons à fournir un travail d’**animations** pour les préparer.

Ayant participé à de nombreuses animations pour des spectacles à Bruxelles (pour le Poche, la Montagne Magique) mais aussi à Namur (Théâtre de l’Escalier), je dispose de nombreux contacts avec le milieu scolaire. Le travail du ZUT s’oriente aussi dans le sens d’une rencontre avec les jeunes du quartier, leurs écoles et leurs maisons de jeunes. Une partie du projet s’appuiera sur un prolongement vers la cité et ses habitants.

VIII. HISTORIQUE DU PORTEUR DE PROJET

Comédienne depuis cinq ans maintenant, j’ai expérimenté diverses formes théâtrales qui m’ont permis de me forger une petite expérience d’interprète : du théâtre réaliste américain avec *Le Baiser de la Veuve* (Horovitz) mis en scène par Dominique Haumont ou français avec *Chaos debout* (Véronique Olmi) par Michel Bogen, à l’expressionnisme de Von Horvath (*Légendes de la forêt viennoise*), en passant par la commedia avec Carlo Boso (*Les jumeaux vénitiens* de Goldoni)...

Parallèlement à mon parcours de comédienne ‘employée’, j’ai depuis le départ eu très à cœur de mettre sur pied des projets personnels. Il me fallait tracer mon chemin propre et définir mes objectifs dans ce métier. Ainsi, dernièrement, avec la Compagnie Chéri-Chéri, nous avons monté *Yvonne, princesse de Bourgogne* dans le Parc Royal, travaillant sur ce projet pendant près d’un an pour le mener à terme avec succès...

L’éclectisme inhérent à mon travail d’interprète m’a donc amenée à explorer la notion de frontière qui m’est chère. De même ma formation universitaire mêlée à celle du Conservatoire, mes séjours en Espagne, tout cela a concouru à mon goût pour l’hybride, l’impur.

Entre chiens et loups, c’est la confrontation de l’appivoisé et du sauvage, du dressage socialisant, de l’éduqué et du pulsionnel. C’est cette **lisière entre deux mondes**, entre deux états (jour et nuit) que nous nous proposons de visiter : **un théâtre de frontière** où s’interpénètrent les genres littéraires et artistiques.

EN ANNEXE : DOSSIER FINANCIER

I. ARTICLES DE PRESSE CONCERNANT LE PORTEUR DE PROJET

II. PLANS ET ELEMENTS SCENOGRAPHIQUES

III. LETTRE D’ENGAGEMENT DU ZUT

IV. BUDGET

SCENOGRAPHIE

Les éléments de la scénographie évitent leur statut classique de décoration, fonctionnalité, figuration. Leur aspect sculptural ne convoque pas, il évoque. Il évoque la vraie « réalité » du monde, la vraie lumière du monde, la lumière non pas qui éclaire mais qui se voit, s'entraperçoit, la lumière qui est intérieure au monde, qui lui est « antérieure ».

Pour supprimer tout repère architectural, le spectateur entrera dans une boîte noire. Sur scène et devant ce fond noir de multiples jeux de verticales sont dressés et créent un univers tout en profondeur. Pour répondre à la charge onirique et mystérieuse des lieux, les éléments sculpturaux (effet de forêt et de palais) seront disposés sur différents plans. Tulle et écrans viendront encore structurer / déstructurer ces niveaux.

Voici, en annexe, esquissée, la structuration de l'espace en différents plans mobiles.

Xavier Rijs