

nos serments

la colline

théâtre national

par la compagnie L'In-Quarto

texte

Guy-Patrick de Sainderichin et Julie Duclos

très librement inspiré par le film

La Maman et la Putain de **Jean Eustache**

mise en scène **Julie Duclos**

du 7 au 22 avril 2016

Petit Théâtre

nos serments

Le projet de mise en scène

Introduction : "Tout ce qu'on s'était promis !" par Julie Duclos	3
1) Le travail de l'acteur	
Genèse par Julie Duclos	3
Le monologue intérieur chez Krystian Lupa	4
Dé-théâtraliser le jeu chez Philippe Garrel	6
L'acteur au centre par Joëlle Gayot	6
2) Entre théâtre et cinéma	
a) L'écriture	
Comment c'est écrit par Guy-Patrick Sainderichin	8
La théâtralité dans <i>La Maman et la Putain</i>	9
b) Questionnement sur la représentation par Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti	10
c) L'espace : entre intérieur et extérieur par Julie Duclos	11

Aimer autrement

Introduction : Les répétitions / l'histoire / les inspirations par Julie Duclos	12
1) Le point de départ : <i>La Maman et la Putain</i> de Jean Eustache	
<i>La Maman et la Putain</i> , extrait	13
"On a essayé de nous faire croire que tout était possible. C'est faux", réflexion sur le contexte d'écriture du film	14
2) Le temps amoureux	
Une éducation sentimentale : <i>Fragments d'un discours amoureux</i> de Roland Barthes Que faire ?	15
3) "On s'aime imparfaitement et terrestrement"	
<i>La Dispute</i> de Marivaux, extrait	17
<i>Nos serments</i> , extrait	20
<i>Scène de la vie conjugale</i> d'Ingmar Bergman, extrait	23

Annexes

Entretien avec Jean Eustache	25
Biographies de l'équipe artistique	28

Nos Serments

par la compagnie **L’In-quarto**

texte **Guy-Patrick Sanderichin et Julie Duclos**

très librement inspiré par le film *La Maman et la Putain* de Jean Eustache

mise en scène **Julie Duclos**

assistanat à la mise en scène **Calypto Baquey**

scénographie **Paquita Milville**

lumières **Jérémy Papin**

vidéo **Émilie Noblet**

son **Pascal Ribier**

costumes **Lucie Ben bâta** et **Marie-Cécile Viault**

construction mobilier en collaboration avec **Patrick Poyard**

avec

Maëlia Gentil Mathilde

David Houry François

Yohan Lopez Gilles

Magdalena Malina Oliwia

Alix Riemer Esther

et la participation de **Vanessa Larré**

production déléguée CDN Besançon Franche-Comté,

coproduction La Colline – théâtre national, CDN Orléans/Loiret/Centre, Le Mail – Scène culturelle de Soissons,

MA scène nationale – Pays de Montbéliard, Les Célestins – théâtre de Lyon, Théâtre Le Poche – Genève,

Compagnie L’In-quarto.

avec l’aide à la production de la DRAC Île-de-France.

avec la participation artistique du Jeune Théâtre National.

du 7 au 22 avril 2016

Petit Théâtre

du mercredi au samedi à 20h, le mardi à 19h et le dimanche à 16h

équipe de tournage

chef opératrice **Émilie Noblet** assistant caméra **Manuel Bolanos** ingénieur du son **Pascal Ribier**

assistant son **Cédric Berger** monteuse **Clémence Carré** assistant monteur **Pierre Benesteau**

régie générale **Mathilde Chamoux** production **Laure Duqué**

La chanson “Le rêveur” est écrite et interprétée par **Tom Harari**.

Le décor a été réalisé par les ateliers du CDN Besançon Franche-Comté.

durée: 2h45 avec entracte

Rencontre avec l’équipe artistique
mardi 19 avril à l’issue de la représentation

billetterie La Colline

01 44 62 52 52

du lundi au samedi de 11h à 18h30 (excepté le mardi à partir de 13h)

tarifs

en abonnement de 9 à 14€ la place

hors abonnement

de 14 à 29€ selon la catégorie

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr

Myriam Giffard 01 44 62 52 82 – m.giffard@colline.fr

Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr

Quentin Robert 01 44 62 52 27 – q.robert@colline.fr

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

Le projet de mise en scène

Introduction : “Tout ce qu’on s’était promis !” par Julie Duclos

Le texte de *Nos Serments* – ou scénario – s’est écrit au fur et à mesure des répétitions, dans un va-et-vient entre écriture de plateau, née d’improvisations avec les acteurs ; et écriture dramaturgique aux côtés de Guy-Patrick Sainderichin, scénariste de cinéma appartenant à une génération qui n’est pas la nôtre. Cet écart générationnel m’intéresse, il est même nécessaire, tant il est au cœur des enjeux d’écriture. Parmi plusieurs sources d’inspiration, le souvenir ou la trace d’un film a servi d’impulsion : *La Maman et la Putain* de Jean Eustache. Nos personnages et situations, avant de se déployer librement, à leur façon, ont été initialement convoqués par ceux du film. Ils seront, en somme, comme les enfants d’une autre époque, au sens où l’entend Michel Butel : “Nos enfants s’en souviendront. Un jour les gestes que nous faisons, ils les feront, d’une autre ou d’une même façon. Un jour les actes que nous décidons, ils les connaîtront, une lumière ancienne éclairera la pièce où ils comprendront. Un jour nous serons morts, ils seront vivants, enfin nous parlerons.”

I. Le travail de l’acteur

“L’honnêteté, c’est-à-dire à la fois le désir et la dignité. On est ferme dans son désir, on tient à sa dignité. On est honnête.”

François, scène 1, *Nos Serments*

Genèse

“On va tourner dehors. Sortir de l’école c’est très important, pour dé-théâtraliser le jeu”, nous disait Philippe Garrel. En 2008, au Conservatoire national supérieur d’art dramatique où je suis élève, Philippe Garrel est professeur de “jeu devant la caméra”. Le scénario du film *La Maman et la Putain* est notre matériau d’apprentissage, nous tournons des scènes du film à chaque cours, en dehors de l’école : à l’hôtel, dans la rue, au café. Situations qui composent au fil de l’année une grammaire de la vie amoureuse, dans lesquelles on se reconnaît, d’autant plus qu’elles sont incarnées par une bande de copains, filmée l’air de rien au Café du Conservatoire. Garrel propose un regard nouveau sur l’acteur, une nouvelle façon de jouer.

Le but est de lui donner des armes afin que son jeu soit vrai, et actuel.

“Quand ça tourne, il faut laisser faire le documentaire sur soi. Ta vie continue même si tu dis des choses imaginaires. Il faut mélanger les dialogues aux pensées de ta vie réelle. C’est comme ça qu’on obtient de la présence”, disait-il. À la fin de l’année nous aurons presque traversé tout le film, par bribes. Ou plutôt, le film aura traversé tous les corps, toutes les voix, les visages.

“L’idée de la Nouvelle Vague c’était de filmer des hommes et des femmes dans le monde réel et qui, voyant le film, sont étonnés d’être eux-mêmes et dans le monde”, dit Godard.

Il me faut évoquer une autre rencontre, en ce qu’elle m’a également ouvert des horizons, et donné des outils pour travailler : Krystian Lupa. Au cours de deux stages effectués avec lui en tant qu’actrice, j’ai rencontré cette même passion pour le jeu d’acteur : Qu’est-ce qui crée sa présence ? Quel est son mystère ? Comment le provoquer ?

Une grande partie de son travail consiste à inventer de nouveaux processus pour que l'acteur se mette en jeu autrement, et touche à une présence réelle. Le moteur de l'acteur naît de l'écriture de monologues intérieurs : écrire de façon sauvage, spontanée, tel quel, le flot de pensées d'un personnage, en fonction d'une situation. Toute la part invisible déployée en soi, avec ses monologues, crée les conditions justes pour monter sur le plateau. Et une fois sur le plateau, ce travail se dépose, l'acteur a de la présence parce qu'il porte en lui un monde, inconnu du spectateur. On voit ce qu'il dit, ce qu'il fait, mais on perçoit aussi une toute autre dimension : ce qu'il cache, ce qu'il ne dira pas, ce qu'il porte en lui, ce qu'il pense profondément. Par ce biais, l'acteur rejoint un état de vérité. Il est dans un processus réel où, comme dans la vie, on n'est pas toujours entièrement à ce qu'on dit ou ce qu'on fait, il y a des couches de pensées. Cette façon de travailler m'apparaît être un outil merveilleux pour aborder *Nos Serments*.

Julie Duclos

Le monologue intérieur chez Krystian Lupa

Extraits d'un entretien avec Krystian Lupa

Monologue intérieur

Le monologue intérieur est une méthode que nous utilisons dans la première phase de notre confrontation avec le personnage, lorsque ce dernier est en train de se créer avec son imaginaire, à travers tout ce qui apparaît lors de notre contact avec le texte, tout ce qui est difficile à percevoir et à exprimer. Lorsqu'on a un premier contact avec le personnage décrit par un auteur, ce qui est essentiel, c'est ce qui n'est pas exprimé. L'acteur ressent un personnage comme un corps, comme un songe, parfois il le ressent sous la forme d'une musique, d'un rire, parfois il éveille un événement de son passé, parfois il ressent ce personnage comme quelqu'un qu'il connaît, un ami, mais en aucun cas, il ne va se mouvoir comme cet ami. Lorsque je perçois le texte de cette façon, c'est comme si je comprenais mieux cet ami de mon passé à travers le théâtre, comme si je ressentais sa présence en moi, son énergie et tout ce dont je ne me suis pas forcément rendu compte lorsque j'étais en contact avec lui. Les premières improvisations, celles à travers lesquelles nous cherchons les personnages et le sens de l'événement, peuvent concerner la scène que nous devons travailler, ou bien quelque chose à côté de la scène qui se passe simultanément dans un autre espace, ou bien qui s'est passé la veille. Quelque chose doit éveiller notre contact avec la matière scénique. Chaque acteur écrit un ou plusieurs monologues intérieurs, et nous pouvons considérer l'ensemble de ces monologues, comme un torrent d'événements psychiques.

Écrire un monologue, c'est expérimenter à la fois un chemin et une technique de l'inspiration, c'est comme entrer dans un jardin et décrire ce que nous voyons. Écrire le monologue est aussi un entraînement pour le corps du personnage. Un acteur sait qu'il ne pourra pas écrire un bon monologue et s'identifier corporellement à son personnage, s'il ne se met pas à le tâter à l'intérieur de lui-même, s'il ne se met pas à arpenter la pièce avec les pas du personnage.

p. 59 à 61

Danse avec le personnage

Je pense [...] que l'acteur se prépare mieux pour la répétition en ne dormant pas la nuit, en vivant cette danse avec le personnage que lui impose son corps. Depuis peu, j'essaie de faire prendre conscience aux acteurs qu'il faut développer la danse avec

le personnage bien avant les dernières répétitions. C'est une sorte de folie, de contact intime avec le personnage, je dirais que c'est un murissement du corps pour pouvoir représenter le personnage.

p. 38

Paysage

Le monologue intérieur est un chemin tandis que les paysages sont des moments-clés de ce chemin lorsque nous devons changer la trajectoire de notre personne. Le paysage sert alors à nous frapper. Prenons un exemple de paysage : "Nom de Dieu, ce qu'elle vient de dire est vexant pour moi, c'est scandaleux, impossible, je ne peux pas l'accepter et le laisser passer". Voilà un paysage que je dois visualiser et ressentir, alors ma trajectoire change. Le paysage est un motif actif sur le chemin du monologue. [...] Dans le monologue intérieur de l'acteur se retrouvent aussi bien les motifs venant du personnage que les motifs concernant la situation de sa relation avec ses partenaires.

p. 65

Krystian Lupa

Krystian Lupa, entretiens avec Jean-Pierre Thibaudat, avec la collaboration de Béatrice Picon-Vallin, Ewa Pawlikowska, Michel Lisowski, Actes-Sud Papiers, collection "Mettre en scène", 2004

Dé-théâtraliser le jeu

Extraits d'entretiens avec Philippe Garrel

Le travail avec les acteurs

J'ai le sentiment que lorsque la littérature donne vie à des personnages, ce sont les vrais personnages. Au cinéma, c'est interprété par des acteurs, c'est re-vécu, ça devient un calque de la vie. Ce truc-là, les critiques l'appellent le naturalisme, c'est-à-dire de la copie, de l'imitation de la vie. Moi, je n'échappe pas toujours à ce factice. Godard a résolu ça très tôt en tournant au présent. Il crée le plan sur le plateau, avant il n'y a rien, et du coup il n'existe pas un seul plan de Godard qui soit naturaliste. [...]

Votre méthode, consistant à ne tourner le plus souvent qu'une prise par plan, permet-elle d'éviter ce factice, ce sentiment de re-vécu que vous redoutez ?

Est-ce une façon de ne pas laisser les choses se figer, de rester sur un surgissement ?

Non, ça n'évite pas ça mais ça permet aux acteurs d'être justes. Parce que c'est la première fois qu'ils jouent la scène pendant que ça tourne et qu'ils sont du coup un peu comme dans l'existence : ils ne savent pas très bien ce qui va leur arriver ensuite. Cette appréhension de la première fois correspond à notre appréhension de la vie. Le naturalisme que je redoute, c'est plutôt celui de la mise en scène. Même si les acteurs sont justes, quelque chose s'installe dans la façon de filmer les choses qui est le contraire de la vie. Pour aller contre ça, chacun a sa méthode.

Philippe Garrel

à l'occasion de la sortie de *La Frontière de l'aube*, extrait du dossier de presse, consultable à l'adresse suivante : <http://www.cinemotions.com/interview/31751>

Il faut envisager le cinéma récent de Garrel comme la résolution de deux élans à priori contradictoires : une filiation réaffirmée au versant le plus expérimental de la Nouvelle Vague ; une lisibilité de récit accrue par une complexification du travail d'écriture en amont. Fidélité à une méthode – tournage en continuité et principe de la prise unique – assénée avec la même conviction depuis les premiers films. Garrel croit en la vérité de la prise : surgissement d'une étincelle renoirienne dans le jeu de l'acteur, d'une fêlure dans le montage du film. [...]

Au départ dans les récits de Garrel, il y a toujours un couple. Qu'il soit légitime ou illégitime, couple d'amants ou paire d'amis, importe peu. Ne comptent que les fils qui le tissent, ou pour reprendre les mots du personnage de Léaud, "les années que j'empilerai dessus".

<http://www.cahiersducinema.com/PHILIPPE-GARREL,169.html>

L'acteur au centre par Joëlle Gayot

La journaliste Joëlle Gayot dans son article de 2012 "La Ouf Génération" tente de tracer les contours d'une nouvelle génération de metteurs en scène.

Loin de tourner le dos aux impératifs et aux classiques de la mise en scène, loin de prêcher la parole expérimentale, loin de se perdre dans la rhétorique et de se battre contre ce qui a été, ils vont de l'avant, ils font, agissent, et, ce faisant, ils pillent les idées toutes faites du théâtre pour en réinventer les us et les coutumes. Leur théâtre parle pour eux et ce théâtre énonce de lui-même son principal fondement. Axiome numéro un, pour chacun de ces artistes : l'acteur. Il est au centre. Entendue dans un spectacle d'Yves-Noël Genod, (*Hamlet*), cette phrase approximativement

citée de Martha Graham *"Tu dois marcher sur le plateau comme si ton cœur était accroché au mur"* peut servir de cheval de Troie aux tentatives de compréhension. Il y a dans le jeu de l'acteur une sorte d'absolu impérieux qui fait de lui le pivot de la représentation. Chacune des propositions se pense autour de lui, il est le garant de la théâtralité. Autour, finalement, ce n'est qu'organisation de l'espace, de la durée et des signes, selon les désirs et les esthétiques des uns ou des autres avec une tendance nette à signaler, assez systématiquement, les hors-champs du plateau et du jeu, les coulisses et les rouages de la représentation. Quelques restes brechtiens, sans doute doublés d'un goût du second degré, d'une capacité à la dérision appréciable. Si certains parmi cette "Ouf Génération" se constituent et se revendiquent en tant qu'auteurs-metteurs en scène, la majorité délaisse cet aspect-là et préfère se lancer dans la réinterprétation de classiques ou l'écriture collective. Le rapport au texte est décomplexé. Antoine Vitez tient sa réponse : de Shakespeare au récit purement littéraire en passant par l'impro, pour la "Ouf Génération", oui, *tout fait théâtre*. De ces désirs et de ces esthétiques, on peut dresser une approximative cartographie. Regard panoramique sur ceux qui forment l'émergence théâtrale française avec l'esquisse de quelques pôles de convergence arbitraires.

Les hyper-réalistes

Une zone très nette se dessine immédiatement qui constitue une quasi première famille. Elle en appelle à un théâtre hyper-réaliste, où le collectif joue à fond, produisant un texte coécrit autour de représentations physiques dont l'improvisation, feinte ou assumée, est la règle de base.

[...]

Nous sommes face à des spectacles qui frôlent le réel à un point vertigineux. On y parle de l'humain, abordé sous les angles de la famille, de l'amour, du social. On y est proche des "gens". Il n'existe sur papier pas de trace des textes, ils sont le résultat du travail au plateau, le fruit des improvisations. Ce théâtre concret, très au présent, maîtrise – c'est aussi sa marque de fabrique – les flux et les reflux d'une émotion partagée que les situations jouées provoquent aux moments clefs. Il ne tourne pour autant pas le dos à des échappées belles vers la poésie, le délire, la rêverie, l'imaginaire comme autant de soupapes à une narration brutalement réaliste. Sans décor autre que des chaises ou des tables, sans effet technologique sophistiqué, sans recours à la vidéo, cette forme de représentation à mains nues s'impose au premier rang des pistes à suivre de près tant, sans rien céder à l'exigence éthique et esthétique, sans concéder une once de terrain à la facilité, elle reconquiert littéralement le cœur du spectateur en le plaçant dans une enceinte où intelligence et passion cohabitent sans se méfier nécessairement l'une de l'autre.

Joëlle Gayot

in Ubu, Scènes d'Europe, Émergence(s) dans le théâtre européen, revue théâtrale européenne, n°48/49, 2010, p. 75-76

2) Entre théâtre et cinéma

a) L'écriture

Comment c'est écrit par Guy-Patrick Sainderichin

Comment c'est écrit

On n'écrit jamais seul. On a toujours autour de soi une armée d'ombres attentives : ce sont les absents et les morts. La rumeur continuelle des absents et des morts. Ils étaient là, bien sûr, pendant l'écriture de *Nos Serments*. Ils ne nous quittent pas. Quelques-uns sont évidents, nous les avons nommés, nous les avons évoqués, nous avons parlé d'eux, entre nous et aux autres. L'un au moins, Jean Eustache, est presque officiel. D'autres sont plus secrets, et le resteront.

Mais, pour une fois, quelques vivants bien vivants, et très présents, s'étaient joints à tous ceux-là. Une troupe. Une compagnie.

La fabrication du texte s'est faite dans la chaleur particulière de ce cercle.

Il y a eu des improvisations, des recherches. Pendant des mois.

Tout un immense matériau de mots et de gestes, de sentiments et d'émotions. Non pas un fatras, non pas un amas, mais une floraison, un milieu de vie dont Julie Duclos fut l'ordonnatrice. L'écriture prend place avant, pendant et après cet énorme travail. Avant et pendant, par l'invention avec Julie de synopsis, de prétextes, d'arguments, de morceaux d'intrigues destinés à nourrir les improvisations, à les orienter (à les désorienter). Par des commentaires, des interventions, des textes incomplets à caractère plus ou moins drolatique ou programmatique.

Et après.

Après, il a bien fallu que j'écrive.

Cela passait, comme toujours quand on écrit, et pas seulement quand on écrit, par des refus. Le premier de ces refus est celui de parvenir à un texte homogène.

Le projet, dès sa conception, est composite. Il est nourri d'allers et retours entre théâtre et cinéma. Il s'appuie sur "l'écriture de plateau" dont, étranger au milieu, je découvre à la fois l'existence et les vertus. Il circule entre les époques et les générations. Il agrège au "noyau dur" de la Compagnie que sont les camarades de Conservatoire de Julie des éléments venus d'ailleurs, et même de Pologne. (etc.) Impossible de faire de tout cela quelque chose de fermé et de lisse.

Il y aura donc divers degrés de mise en forme du matériau issu des improvisations, des interviews, des écrits des comédiens. Cela ira d'une presque transcription littérale à des reconstructions radicales et à des interprétations nettement abusives. Organisant, durcissant, gauchissant, toute une entreprise de condensation et de dispersion, de déplacement, de clarification, d'obscurcissement et d'épaississement. Et, à côté de ces mises en forme, en complément, en supplément, en opposition, la pure et simple adjonction d'éléments imprévus, de propositions dépourvues d'antécédents, un mot, une phrase, une scène, que n'auront précédé ni demande ni commande, fruits, si l'on veut, de ma seule fantaisie, tout autant que produits de mon apprentissage personnel au cours de ce long chemin.

Pour respecter cette hétérogénéité, cette multiplicité, pour en rendre compte, et aussi par goût, je me suis dans la rédaction constamment appliqué à la différence des niveaux de langage, des registres, des humeurs, aux variations de ton, aux ruptures de construction, aux phrases bancales, au suspens des échanges entre personnages ; plus généralement, j'ai tenté de faire place aux surprises qu'ils pouvaient me ménager dans leurs façons d'être et de s'exprimer.

Retrouvant ainsi ce dont peut-être parle la pièce (si pièce il y a), et que l'on pourrait appeler : des affections désaccordées.

La théâtralité dans *La Maman et la Putain*

La Maman et la Putain opte pour un texte-fleuve, d'une beauté littéraire incontestable, et qui plus est on ne peut plus courageuse à une époque où le "nouveau naturel" et ses dialogues décontractés, voulant singer la nature, commençaient à faire les ravages que l'on sait. Suivons Barthes : quelle serait cette "forme très archaïque" susceptible de "recueillir l'événement" ? Sans aucun doute : le théâtre. *La Maman et la Putain* témoigne d'un goût prononcé pour la scène (de séduction ou de ménage, tout aussi bien) et pour la théâtralité. Ce n'est pas le moindre paradoxe, ni la moindre beauté du film, que de revendiquer une approche réaliste des comportements humains "*La Maman et la Putain* est le récit de certains faits d'apparence anodine (...), la description du cours normal des événements sans le raccourci schématique de la dramatisation cinématographique" (Jean Eustache, dans le texte de présentation du film), que d'affronter ce qu'on évite en général au cinéma (les temps morts, selon une expression impropre), que de filmer certaines séquences en durée réelle, et, en même temps, de soumettre faits, comportements et discours à une théâtralisation qui porte moins sur la scénographie – la problématique de Jean Eustache n'est pas celle d'un Syberberg ou d'un De Oliveira – que sur le texte et sur la direction d'acteurs. Le texte du film fut donc largement respecté, une place étant cependant laissée à d'éventuels aléas de tournage. Lors de la séquence où Alexandre et son ami fomentent un petit complot à l'occasion du premier rendez-vous entre Alexandre et Veronika, l'ami déclare à Alexandre : "Je veux bien faire ce que tu veux, mais il faut que tout soit bien préparé. Ne rien faire à la légère. Alors décide si je dois m'asseoir, rester debout, parler ou ne rien dire. Il n'est pas question d'improviser. Si tu veux que je parle, tu me dis ce que j'ai à dire. Je dis ce que tu veux, ce qui t'arrange. Je récite. N'attends pas de moi autre chose".

Véritable manifeste esthétique, ce "je récite", appliqué aux comédiens, fut l'un des arguments des détracteurs du film, qui n'avaient pas su voir là l'une de ses plus belles réussites, l'admirable conciliation de la contrainte de la lettre d'un texte et du respect absolu, de l'écoute aiguë et bienveillante du corps et de la voix des acteurs, tous les trois admirables.

L'option superbe de *La Maman et la Putain* consiste à prendre le contrepied systématique de ce que le projet pouvait impliquer, à savoir la "tranche de vie", la diction supposée "naturelle" (selon l'expression consacrée et généralement peu pertinente), éventuellement l'improvisation. D'un côté le film respecte la réalité, de l'autre il refuse le naturalisme (la "vraie" vie représentée, selon l'expression de Benoît Jacquot). Plus Jean Eustache semble se retrancher derrière ce qui pourrait apparaître comme une sorte de neutralité de l'expression filmique, plus en fait il élabore, travaille, met en scène : le cinéma de Jean Eustache relève de tout, sauf d'une esthétique de la transparence.

Alain Philippon

Jean Eustache, Cahiers du cinéma, collection "Auteurs", 1986, rééd. 2005, p. 29-42

b) Questionnement sur la représentation par Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti

Pour Stein et Artaud, le cinéma a permis de repenser le théâtre ; pour Bresson, Godard ou Rivette, le théâtre, qu'il s'agisse de le montrer ou de le rejeter est un révélateur du cinéma. S'intéresser aux échanges entre ces deux arts, ce n'est donc pas seulement s'arrêter sur un motif, réfléchir à la récurrence de certains thèmes ou dispositifs – le rideau ou le jeu de théâtre au cinéma, la caméra ou l'écran au théâtre par exemple –, mais c'est aussi contribuer à une histoire des recherches et expérimentations artistiques menées au xx^e siècle dans le domaine des arts du spectacle : chacun a en effet utilisé l'autre pour se définir – par analogie ou différenciation –, théoriser ses pratiques, mais aussi en expérimenter et dépasser les limites pour explorer les possibilités d'un renouvellement formel.

Avant même que Walter Benjamin ne théorise dans un texte fondateur le caractère irréductible du spectacle vivant et de l'image enregistrée¹, les praticiens du théâtre et du cinéma commencent à explorer les effets produits par la rencontre de moyens d'enregistrement audiovisuels et de la présence vivante, pour dépasser la différence ontologique entre les deux arts. Beaucoup d'œuvres questionnent ainsi les idées reçues : par exemple le caractère supposé proprement cinématographique du montage ou la réduction de la théâtralité au cinéma à un jeu de conventions, ou bien encore les accusations de facticité que se sont parfois renvoyés théâtre et cinéma pour mieux défendre et revendiquer un rapport privilégié à la "réalité". La confrontation entre cinéma et théâtre a ainsi été le lieu d'expériences et de mutations des pratiques tout au long de l'existence commune des deux arts, dans des jeux dialectiques d'imitations et de différenciations. Que les démarches consistent en des réappropriations parfois presque vampiriques, destinées à absorber les qualités et les propriétés de l'"autre art", en des emprunts apparents visant en fait à réaffirmer la spécificité du médium d'origine, ou encore en l'exploration d'une véritable hybridité, d'un espace nouveau qui serait précisément "entre" théâtre et cinéma, il s'agit pour beaucoup de cinéastes et de metteurs en scène d'éprouver leurs propres limites, d'échapper aux modèles convenus, aux méthodes héritées, pour trouver la forme adaptée à leur vision.

[...]

On voit apparaître au fil de ces œuvres un travail sur les brouillages de la représentation, nourris par la confrontation à des utopies : celle de l'imitation parfaite entre les deux arts, ou celle d'un spectacle qui ne serait ni théâtre ni cinéma. C'est la notion même de représentation qui se trouve souvent mise en cause, tant dans sa dimension visuelle que sonore, à travers des œuvres offrant surtout une approche sensorielle. La plupart des films et des spectacles proposent ainsi au spectateur des jeux sur l'illusion [...] qui vont jusqu'à l'hésitation réelle et au doute sur le statut de l'image et du son (François Tanguy, Ludovic Lagarde, Resnais, Cassavetes, Denis Marleau). Le questionnement du spectateur, dont la place est sans cesse redéfinie au fil de ces expériences, naît aussi de ces "impressions" et "effets" de théâtre ou de cinéma dont il n'identifie pas toujours la cause et qui sont notamment liées aux différences fondamentales de temporalité entre théâtre et cinéma (toujours chez François Tanguy, Gertrude Stein, Jacques Martineau). Derrière les échanges croisés, ces expériences théâtrales et cinématographiques révèlent une démarche commune : l'interrogation sur les conventions et la tentation de déplacer les limites de la représentation.

Marguerite Chabrol, Tiphaine Karsenti

"Introduction" in *Théâtre/Public, Entre théâtre et cinéma : recherches, inventions, expérimentations*, n° 204, avril-juin 2012, Éditions Théâtrales, p. 5,6

¹ Walter Benjamin, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique", 1936, in *Écrits français*, Gallimard, Folio/Essais, 1991.

c) L'espace : entre intérieur et extérieur par Julie Duclos

La question de l'espace me semble fondamentale. Dans les films le rapport intérieur/extérieur est très fort. Le cinéma permet cela. On ne se pose pas la question du réel : on met la caméra au café, on filme les acteurs, et puis c'est tout, c'est vrai, le réel est là devant nous ; puis d'un coup par le biais du montage on est au lit dans l'appartement. Or je ne peux pas faire cela au théâtre. Il ne peut y avoir de scénographie habile permettant de passer de la chambre au café en un jeu de lumière, je ne veux pas m'appuyer sur des moyens artificiels, là où ma recherche va vers une forme de vérité, pas seulement de l'acteur, mais aussi dans la perception de l'espace. Il ne s'agit pas pour moi de faire croire au spectateur qu'il est dans un appartement, bien sûr il sait bien qu'il est au théâtre. Ce serait plutôt faire croire que, dans ce théâtre, il y a un endroit aménagé en appartement où il se passe quelque chose de très important entre des gens, qui semblent vivre là, et ces gens acceptent visiblement que nous les regardions, ils continuent à vivre devant nous. Ils jouent ? C'est étrange, ils acceptent notre présence mais ils ne semblent pas jouer pour nous... Une sensation comme ça.

Je vois donc pour seul espace un appartement, celui de François et Esther. À partir de là, comment raconter le dehors ? Toutes ces circulations, les amitiés, la rue, le café. Le spectacle ne peut être un huis clos dans un appartement, il faut la vie qui circule là-dedans, car c'est ce dehors-là qui fait circuler le désir : le copain avec qui on discute, l'ex-amie qu'on recroise par hasard, la fille qu'on rencontre au café. C'est le dehors qui menace un couple, le questionne, ou le bouleverse. L'extérieur agit sur l'intérieur, et ce mouvement m'intéresse.

Aimer autrement

Introduction

Les répétitions / l'histoire / les inspirations par Julie Duclos

Au commencement de *Nos Serments* il y a des improvisations avec les acteurs, prenant pour point de départ le film *La Maman et la Putain* de Jean Eustache qui, encore aujourd'hui résonnait très fort en nous. Les modes de vie des personnages, les situations, nous stimulaient, en ce qu'elles avaient quelque chose de provocant, une manière d'être, de vivre en couple qui surprend, qui dérange, qui questionne.

Le film a agi comme une impulsion le temps des répétitions, il nous a permis de développer à la fois des situations proches du film d'autres pas du tout, d'autres encore qu'on pouvait imaginer, par exemple tout ce qui se passerait hors champ. Partir du film, comme on part : pour le quitter.

Les acteurs ont créé des personnages d'aujourd'hui pris dans un certain type de rapport (au monde, au couple), dans certains désirs, à contre-courant. On a beaucoup parlé d'utopies privées :

Comment moi j'ai envie de vivre avec toi et comment ça se confronte avec tes désirs, qu'est-ce que toi tu veux de moi, que fait-on de nos idéaux.

Nous avons peu à peu déplié une histoire et le spectateur assiste à un temps de vie de ces personnages inventés. Un jeune homme vit avec une jeune femme, en rencontre une autre, il y a aussi son amour d'avant, et puis il y a le meilleur ami, le confident privilégié de ses amours désordonnées. Tout part de là : je vis avec quelqu'un et je rencontre quelqu'un d'autre. Une histoire absolument basique, archaïque même, faite et redite au cinéma comme au théâtre. Avec cette singularité que dans notre histoire à nous, ils refusent les schémas, notamment celui du fameux trio amoureux : moi/ma femme/ma maîtresse. Ils tentent de vivre cette rencontre d'une manière différente, de créer un autre type de rapport, pacifique plutôt qu'hystérique "Pas de cris, pas de jalousie" dit-on à un moment dans le texte.

Le Bonheur d'Agnès Varda nous a également accompagné, en ce qu'il pose la théorie : "Et si le bonheur s'additionnait au bonheur".

C'est aussi le récit d'un homme qui vit avec une femme tout en s'autorisant à vivre une histoire avec une autre. Et – comme dans le film d'Eustache – nous regardons comment tout ça se vit en pratique. "Mais enfin, on ne peut tout de même pas tuer les gens qu'on rencontre !" dit Varda dans une interview. Observer ces contradictions, voir comment elles se répercutent dans le corps des uns et des autres, ne peut se faire qu'à partir d'improvisation. Les scènes du spectacle n'ont pu s'écrire "à froid". Il a fallu la rêverie puissante des acteurs pour donner corps à ces situations". On a également évoqué Beauvoir et Sartre. Ils pensaient qu'on pouvait et qu'on devait tout se dire. C'est peut-être ça, le serment que se font nos personnages. Entre eux, et à eux-mêmes.

Pas de personnage principal dans *Nos Serments* : On fait le portrait de tous ; le portrait de chaque personnage ; et aussi de chacun des acteurs. François vit avec Esther, rencontre Olivia, en tombe amoureux. Nous le regardons vivre ça. Mais aussi, et peut-être surtout, nous les regardons elles, toutes les deux. Eux tous.

Une phrase de Spinoza me vient : "Il ne faut pas juger les actions humaines, ne pas les craindre, ne pas en rire, mais les comprendre."

Et les années soixante-dix ? Pour nous, qui n'étions pas nés, nous sommes frappés par cette agitation, cette frénésie d'expériences, ces utopies privées lancées dans le concret de la vie, ce radicalisme, où nos aînés (nos parents) se sont brûlés, se sont fait parfois très mal. Des tentatives, déjà présentes dans *La Dispute* de Marivaux ! *Nos Serments*, ce sont des gens qui à leur tour (sans le secours du Prince, sans celui

de la Révolution) s'autorisent à vivre en dehors des carcans, pour voir si c'est encore possible, si c'est vivable, vérifier à nouveau, inlassablement, que l'on peut échapper, que l'on peut r chapper. Comme dit l'écrivain Mark Twain : "Ils ne savaient pas que c'était impossible, alors ils l'ont fait".

Julie Duclos

1) Le point de départ: *La Maman et la Putain* de Jean Eustache

La Maman et la Putain, extrait

"Je me sens aimée par vous deux"

V ronika.- Vous avez de la chance Alexandre d'avoir deux nanas qui vous aiment et qui ont une histoire entre elles. Quand vous serez vieux, sur un fauteuil roulant, gardé par une super n nette qui vous filera des gouttes dans le nez ou autre part, souvenez-vous de  a. Vous avez eu une super-chance d'avoir deux nanas qui vous aiment et qui s'aiment bien.

[...]

Alexandre caresse les seins de V ronika. Elle écarte ses mains.

... Non, pas de caresses vaguasses, Alexandre. Qu'est-ce que vous croyez, qu'en tripotant les seins d'une femme ou son sexe...

Mais qu'est-ce que vous croyez ? Enfin en ce qui me concerne, c'est pas ça.

Et je vous aime. Et je le dis devant Marie.

[...]

Comprenez tous les deux une fois pour toutes que pour moi les histoires de cul n'ont absolument aucune importance.

Et que je suis tellement heureuse avec vous deux. Et que vous vous baisiez, j'en ai rien   foutre.

Comprenez-le au moins une fois pour toutes que j'en ai rien   foutre. Que je vous aime. Regardez, je commence   être saoule et je b gaie et c'est absolument horrible, parce que ce que je dis je le pense réellement. Et je pourrais rester tout le temps avec vous tellement je suis heureuse. Je me sens aimée par vous deux.

[...]

Pourquoi est-ce que vous accordez autant d'importance aux histoires de cul ?

Le sexe...

Tu me baises bien. Ah ! comme je t'aime.

Il n'y a que toi pour me baiser comme ça. Comme les gens peuvent se leurrer. Comme ils peuvent croire. Il n'y a qu'un toi, il n'y a qu'un moi. Il n'y a que toi pour me baiser comme ça. Il n'y a que moi pour être bais e comme ça par toi.

Elle ricane.

... Quelle chose amusante. Quelle chose horrible et sordide. Mais putain, quelle chose horrible et sordide.

Si vous saviez comme je peux vous aimer tous les deux. Et comme ça peut être indépendant d'une histoire de cul.

Jean Eustache

La Maman et la Putain, scénario, Cahiers du cinéma, 1986, p. 117-120

“On a essayé de nous faire croire que tout était possible. C’est faux.”
réflexion sur le contexte d’écriture du film

La Maman et la Putain raconte la plus vieille histoire du monde, celle d’un homme amoureux de deux femmes, mais dans un contexte social et affectif précis, celui de l’après-68. On est déjà, lors du tournage, c’est-à-dire en 1972, dans la retombée de Mai 68, dans le déclin des utopies, sous le règne de la Nouvelle Société chère à Jacques Chaban-Delmas (cité dans le film). Jean Eustache a su saisir avec acuité ce moment de retombée, le début de cette longue période de grisaille (politique et artistique) qu’allaient être les années soixante-dix, un peu comme Godard avait pressenti dès 1967 les événements de 68 avec *La Chinoise* (pour la théorie) et *Week-end* (pour la pratique). De tels artistes sont rares. On les dit d’avant-garde ; ils sont en fait synchrones avec leur présent, dont ils sont comme les récepteurs-émetteurs ultra-sensibles. C’est dans cette mesure que *La Maman et la Putain* est le film d’une époque et d’une génération, et que, sans le moindre forcing sociologique, il en touche le vif. Si le film capte l’air du temps, ce n’est pas seulement parce qu’il y est fait allusion, au détour d’une conversation, à Jacques Duclos, au PCF ou à Jean-Paul Sartre, au MLF ou aux fictions de gauche italiennes (que Jean Eustache épingle au passage). C’est, plus largement, parce que le film dresse un impitoyable état des mœurs affectives et sexuelles de l’époque. En 1972, les restes de l’idéologie issue du mouvement de Mai 68 règnent encore. On a tenté de réinventer le couple et les rapports amoureux, la “libération sexuelle” est devenue une tarte à la crème médiatique (elle donnera, de surcroît, quelques-uns des pires films français de la décennie). Deux figures parmi d’autres tiennent lieu de modèles dans les esprits : le couple moderne, la femme “libérée” – selon l’expression plutôt abjecte que l’on employait alors. Toute révolution, si généreuse, si euphorique soit-elle (et ce fut le cas du mouvement de Mai 68), a son envers répressif : le foisonnement de l’imagination peut aboutir à des schémas normatifs. La doxa de l’après-68, c’est : “Jouissez !”. L’erreur fut de croire que des mots d’ordre pouvaient régler le désordre des sentiments. Le film de Jean Eustache témoigne avec une rare lucidité de cette idéologie de la liberté sexuelle, feint d’épouser la doxa amoureuse pour mieux en dévoiler le caractère injonctif, répressif, pour en révéler les zones cachées, celles que l’aveuglement produit par les mots d’ordre interdisait de voir : le tourment, la souffrance. *La Maman et la Putain* installe ses personnages et son propos sur un territoire – celui du “Tout est possible” ou du “Pourquoi pas ?” – pour reprendre le titre d’un mauvais film des années soixante-dix, à l’opposé esthétique et moral de celui de Jean Eustache – dont la carte va s’avérer terrifiante. Derrière les apparences trompeuses d’un tissu social réparé, réconcilié, Eustache désigne les aspérités du socius, les accrocs du lien amoureux. Le propos du film pourrait se résumer ainsi : “On a essayé de nous faire croire que tout était possible. C’est faux. On nous a trompés”. *La Maman et la Putain* apparaît ainsi comme un film de rééquilibrage. “Quand on soulève les jupes de la Ville, on voit son sexe”, disait Jean-Luc Godard en 1966 dans *Deux ou trois choses que je sais d’elle*. Jean Eustache, quant à lui, soulève le voile de la libéralisation des mœurs, dont la vérité se donne à voir. La vérité du film ne se trouve pas plus dans les propos de ses trois principaux personnages que dans le discours ambiant que le film recueille par instants. Elle circule entre les discours, parfois même à l’intérieur d’un même discours.

Alain Philippon

Jean Eustache, Cahiers du cinéma, collection “Auteurs”, 1986, rééd 2005, p. 29-42

2) Le temps amoureux

Une éducation sentimentale : *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes

Jean-Pierre Léaud porte à plusieurs reprises, dans le film, des lunettes noires qui, outre qu'elles ressemblent fort à celles que portait Jean Eustache à l'époque, ne peuvent pas ne pas évoquer ce qu'en écrira de façon superbe Roland Barthes, quelques années plus tard (en 1977) dans *Fragments d'un discours amoureux*.

"Cacher totalement une passion (ou même simplement son excès) est inconcevable : non parce que le sujet humain est trop faible, mais parce que la passion est, d'essence, faite pour être vue : il faut que cacher se voie : sachez que je suis en train de vous cacher quelque chose, tel est le paradoxe actif que je dois résoudre : il faut en même temps que ça se sache et que ça ne se sache pas : que l'on sache que je ne veux pas le montrer : voilà le message que j'adresse à l'autre. Larvatus pro-deo : je m'avance en montrant mon masque du doigt : je mets un masque sur ma passion, mais d'un doigt discret (et retors) je désigne ce masque".

Ces lunettes noires, donc, à la fois indice et masque de la souffrance, sont une métonymie possible du film, qui fonctionne tout entier sur le principe de l'oscillation et du double jeu : entre la sincérité et la simulation ("Regarde-le : un maximum de cinéma", dit Marie à Veronika à un moment où vraisemblablement Alexandre en fait un peu trop, en rajoute sur les signes extérieurs de sa souffrance) ; entre le discours et l'intonation ; entre l'intonation et l'expression du visage, ou, plus largement, entre l'énoncé et renonciation. Outre les mensonges stratégiques propres à toute situation amoureuse, outre les mensonges-provocation ou les mensonges par omission, on assistera donc à cette forme particulière du "mensonge" qu'est la dénégation, comme dans le long monologue, inoubliable, de Veronika (à la fin du film) qui joue totalement sur cet écart entre l'énoncé et les marques de renonciation. Non qu'il n'y ait, dans cette séquence, une réelle émotion (ce plan qui va jusqu'aux larmes est à lui seul un immense moment de cinéma), mais les dissonances entre le discours tenu par Veronika et l'expression de son visage et le son de sa voix en disent plus long sur le désarroi du personnage que je ne sais quel discours psychologisant qui aurait tenté de faire sentir les contradictions de Véronika.

On pourrait ne pas s'en tenir aux seules lunettes noires, et revoir *La Maman et la Putain* à la lumière des "figures" que dessinera plus tard Roland Barthes. (Revoir le film de Jean Eustache et relire *Fragments d'un discours amoureux* est une expérience passionnante, qui provoque des collisions, des co-lectures, plus que troublantes). De ces figures, contentons-nous de mentionner quelques-unes : Attente, Catastrophe, Que faire ?, Démons, Exubérance, L'écorché, Roman/Drame. Arrêtons ici une liste qui pourrait largement être plus longue, pour nous attarder sur ce qu'écrit Roland Barthes en épigraphe au fragment Roman/Drame. "Drame : le sujet amoureux ne peut écrire lui-même son roman d'amour, seule une forme très archaïque pourrait recueillir l'événement qu'il déclame sans pouvoir le raconter". C'est pourtant Jean Eustache qui écrit lui-même le roman d'amour qu'il vit et filme en même temps, et c'est bien d'écriture qu'il s'agit.

Alain Philippon

Jean Eustache, Cahiers du cinéma, collection "Auteurs", 1986, rééd 2005, p. 29-42

Que faire ?

CONDUITE. Figure délibérative : le sujet amoureux se pose avec angoisse des problèmes, le plus souvent futiles, de conduite : devant telle alternative, que faire ? Comment agir ?

1. Werther

Faut-il continuer ? Wilhelm, l'ami de Werther, est l'homme de la Morale, science sûre des conduites. Cette morale est en fait une logique : ou bien ceci, ou bien cela ; si je choisis (si je marque) ceci, alors, de nouveau, ceci ou cela : et ainsi de suite, jusqu'à ce que, de cette cascade d'alternatives, surgisse enfin un acte pur – pur de tout regret, de tout tremblement. Tu aimes Charlotte : *ou bien tu as quelque espoir, et alors tu agis ; ou bien tu n'en as aucun, et alors tu renonces*. Tel est le discours du sujet "sain" : *ou bien, ou bien*. Mais le sujet amoureux répond (c'est ce que fait Werther) : j'essaie de me glisser entre les deux membres de l'alternative : c'est-à-dire : *je n'ai aucun espoir, mais tout de même...* Ou encore : je choisis obstinément de ne pas choisir ; je choisis la dérive : *je continue*.

2. Mes angoisses de conduite sont futiles, sans cesse plus futiles, à l'infini. Si l'autre, incidemment ou négligemment, me donne le numéro de téléphone d'un lieu où je peux le trouver à telles heures, je m'affole aussitôt : dois-je ou ne dois-je pas lui téléphoner ? (Il ne servirait à rien de me dire que *je peux* lui téléphoner – c'est le sens objectif, raisonnable, du message –, car c'est précisément cette *permission* dont je ne sais que faire.)

Est futile ce qui apparemment n'a pas, n'aura pas de conséquence. Mais, pour moi, sujet amoureux, tout ce qui est nouveau, tout ce qui dérange, est reçu, non sous les espèces d'un fait, mais sous celles d'un signe qu'il faut interpréter. Du point de vue amoureux, le fait devient conséquent parce qu'il se transforme tout de suite en signe : c'est le signe, non le fait, qui est conséquent (par son retentissement). Si l'autre m'a donné ce nouveau numéro de téléphone, de quoi était-ce le signe ? Était-ce une invite à en user *tout de suite*, par plaisir, ou seulement *le cas échéant*, par nécessité ? Ma réponse sera elle-même un signe, que l'autre interprétera fatalement, déchaînant ainsi, entre lui et moi, un chassé-croisé tumultueux d'images. *Tout signifie* : par cette proposition, je me prends, je me lie dans le calcul, je m'empêche de jouir.

Parfois, à force de délibérer sur "rien" (à ce que dirait le monde), je m'épuise ; je tente alors, par sursaut, de revenir, tel un noyé qui frappe du talon le sol marin, à une décision *spontanée* (la spontanéité : grand rêve : paradis, puissance, jouissance) : *eh bien, téléphone-lui, puisque tu en as envie !* Mais le recours est vain : le temps amoureux ne permet pas d'aligner l'impulsion et l'acte, de les faire coïncider : je ne suis pas l'homme des petits "acting-out" ; ma folie est tempérée, elle ne se voit pas ; c'est *tout de suite* que j'ai peur des conséquences, de toute conséquence : c'est ma peur – ma délibération – qui est "spontanée".

Roland Barthes

"Que faire ?", in *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, collection "Tel Quel", 1977, p. 75-77

3) "On s'aime imparfaitement et terrestrement"

La Dispute de Marivaux, extrait

Scène XV

CARISE, ÉGLÉ

CARISE, *approche et regarde Églé qui rêve.*

À quoi rêvez-vous donc ?

Églé. – Je rêve que je ne suis pas de bonne humeur.

Carise. – Avez-vous du chagrin ?

Églé. – Ce n'est pas du chagrin non plus, c'est de l'embarras d'esprit.

Carise. – D'où vient-il ?

Églé. – Vous nous disiez tantôt qu'en fait d'amitié on ne sait ce qui peut arriver ?

Carise. – Il est vrai.

Églé. – Eh bien, je ne sais ce qui m'arrive.

Carise. – Mais, qu'avez-vous ?

Églé. – Il me semble que je suis fâchée contre moi, que je suis fâchée contre Azor, je ne sais à qui j'en ai.

Carise. – Pourquoi fâchée contre vous ?

Églé. – C'est que j'ai dessein d'aimer toujours Azor, et j'ai peur d'y manquer.

Carise. – Serait-il possible ?

Églé. – Oui, j'en veux à Azor, parce que ses manières en sont cause.

Carise. – Je soupçonne que vous lui cherchez querelle.

Églé. – Vous n'avez qu'à me répondre toujours de même, je serai bientôt fâchée contre vous aussi.

Carise. – Vous êtes en effet de bien mauvaise humeur ; mais que vous a fait Azor ?

Églé. – Ce qu'il m'a fait ? Nous convenons de nous séparer, il part, il revient sur-le-champ, il voudrait toujours être là ; à la fin, ce que vous lui avez prédit lui arrivera.

Carise. – Quoi ? Vous cesserez de l'aimer ?

Églé. – Sans doute ; si le plaisir de se voir s'en va quand on le prend trop souvent, est-ce ma faute à moi ?

Carise. – Vous nous avez soutenus que cela ne se pouvait pas.

Églé. – Ne me chicanez donc pas ; que savais-je ? Je l’ai soutenu par ignorance.

Carise. – Églé, ce ne peut pas être son trop d’empressement à vous voir qui lui nuit auprès de vous, il n’y a pas assez longtemps que vous le connaissez.

Églé. – Pas mal de temps ; nous avons déjà eu trois conversations ensemble, et apparemment que la longueur des entretiens est contraire.

Carise. – Vous ne dites pas son véritable tort, encore une fois.

Églé. – Oh ! Il en a encore un et même deux, il en a je ne sais combien ; premièrement, il m’a contrariée ; car mes mains sont à moi, je pense, elles m’appartiennent, et il défend qu’on les baise.

Carise. – Et qui est-ce qui a voulu les baiser ?

Églé. – Un camarade qu’il a découvert tout nouvellement, et qui s’appelle homme.

Carise. – Et qui est aimable ?

Églé. – Oh ! Charmant, plus doux qu’Azor, et qui proposait aussi de demeurer pour me tenir compagnie ; et ce fantasque d’Azor ne lui a permis ni la main ni la compagnie, l’a querellé et l’a emmené brusquement sans consulter mon désir : ah ! Ah ! Je ne suis donc pas ma maîtresse, il ne se fie pas à moi, il a donc peur qu’on ne m’aime ?

Carise. – Non, mais il craint que son camarade ne vous plût.

Églé. – Eh bien, il n’a qu’à me plaire davantage, car à l’égard d’être aimée, je suis bien aise de l’être, je le déclare, et au lieu d’un camarade, en eût-il cent, je voudrais qu’ils m’aimassent tous, c’est mon plaisir ; il veut que ma beauté soit pour lui tout seul, et moi je prétends qu’elle soit pour tout le monde.

Carise. – Tenez, votre dégoût pour Azor ne vient pas du tout de ce que vous me dites là, mais de ce que vous aimez mieux à présent son camarade que lui.

Églé. – Croyez-vous ? Vous pourriez bien avoir raison.

Carise. – Eh ! Dites-moi, ne rougissez-vous pas un peu de votre inconstance ?

Églé. – Il me paraît que oui, mon accident me fait honte, j’ai encore cette ignorance-là.

Carise. – Ce n’en est pas une, vous aviez tant promis de l’aimer constamment.

Églé. – Attendez, quand je l’ai promis, il n’y avait que lui, il fallait donc qu’il restât seul, le camarade n’était pas de mon compte.

Carise. – Avouez que ces raisons-là ne sont point bonnes, vous les aviez tantôt réfutées d’avance.

Églé. – Il est vrai que je ne les estime pas beaucoup ; il y en a pourtant une excellente, c’est que le camarade vaut mieux qu’Azor.

Carise. – Vous vous méprenez encore là-dessus, ce n’est pas qu’il vaille mieux, c’est qu’il a l’avantage d’être nouveau venu.

Églé. – Mais cet avantage-là est considérable, n'est-ce rien que d'être nouveau venu ? N'est-ce rien que d'être un autre ? Cela est fort joli au moins, ce sont des perfections qu'Azor n'a pas.

Carise. – Ajoutez que ce nouveau venu vous aimera.

Églé. – Justement, il m'aimera, je l'espère, il a encore cette qualité-là.

Carise. – Au lieu qu'Azor n'en est pas à vous aimer.

Églé. – Eh non, car il m'aime déjà.

Carise. – Quels étranges motifs de changement ! Je gagerais bien que vous n'en êtes pas contente.

Églé. – Je ne suis contente de rien, d'un côté le changement me fait peine, de l'autre il me fait plaisir ; je ne puis pas plus empêcher l'un que l'autre ; ils sont tous deux de conséquence ; auquel des deux suis-je le plus obligée ? Faut-il me faire de la peine ? Faut-il me faire du plaisir ? Je vous défie de le dire.

Carise. – Consultez votre bon cœur, vous sentirez qu'il condamne votre inconstance.

Églé. – Vous n'écoutez donc pas ; mon bon cœur le condamne, mon bon cœur l'approuve, il dit oui, il dit non, il est de deux avis, il n'y a donc qu'à choisir le plus commode.

Carise. – Savez-vous le parti qu'il faut prendre ? C'est de fuir le camarade d'Azor ; allons, venez, vous n'aurez pas la peine de combattre.

ÉGLÉ, *voyant venir Mesrin.*

Oui, mais nous fuyons bien tard : voilà le combat qui vient, le camarade arrive.

Carise. – N'importe, efforcez-vous, courage ! Ne le regardez pas.

Marivaux

La Dispute, scène XV, GF Flammarion, 1991, p. 187-193

Nos Serments, extrait

François

Bon. Raconte.

Esther

Il n'y a rien à raconter.

François

Tu as passé trois heures avec ce... comment s'appelle-t-il ? – et il n'y a rien à raconter ?

Esther

Étienne.

François

Trois heures et il n'y a rien à raconter. Moi ces trois heures c'est ici que je les ai passées, dans cet appartement.

Esther

Tu n'es pas sorti ?

François

Je me suis enfermé. Dehors je risquais de tomber sur vous avec ton Étienne. (...)
Vous étiez où ?

Esther

Au café.

François

Trois heures, je me disais, c'est long. C'est considérable. *Donc* ça va être intéressant. Ça va être amusant. On ne consacre pas trois heures à une activité dont il n'y a rien à dire.

Esther

Je passe beaucoup plus de temps à la boutique, et il n'y a presque jamais rien à raconter.

François

Moi, je te raconte. Les gens que je vois, tu as envie de savoir qui ils sont, comment ils sont, ce qu'on fait. (...) Quelqu'un dont je ne pourrais rien te dire est incapable de m'intéresser. Une femme, par exemple, dont il n'y aurait rien à raconter. Je choisis mes fréquentations en pensant à toi, en artiste, pas de façon égoïste. Toi, tu passes trois heures avec un con. Vous avez fait quoi ?

Esther

On a bu un café.

François

Du café, ici, il y en a plein.

Esther

On a bavardé.

François

Ah !

Esther

On a parlé. (...) Il travaille dans la mode, tu te souviens. On a parlé de couleurs, de matériaux, de textile, on a parlé de Londres, de stylistes qu'on connaissait. Il y a plein de trucs qu'il m'a racontés.

François

Pendant deux heures vous avez parlé de mode ?

Esther

Trois heures.

François

Invraisemblable.

Esther

C'est peut-être futile pour toi, mais, bon, c'est mon travail.

François

Ce n'est pas un travail, c'est un gagne-pain.

Esther

C'est le truc qui me tient, c'est ma petite responsabilité qui m'empêche de déraper.

François

Ah, bon. Ce n'est même plus un travail, c'est une thérapie.

Esther

C'est avec toi que c'est du travail. C'est un travail de te supporter.

François

Tu travailles, tu as très peu de temps libre, ta liberté est limitée, elle se limite à ton temps libre, et tu en fais quoi ? Tu en fais ça ? Moi, mon temps est tout le temps libre, il n'y a pas une seconde où je ne suis pas totalement, réellement libre.

Esther

Tu peux me passer l'assiette qui est là ?

François

Si tu voyais quelqu'un d'extraordinaire, je comprends.

Esther

Ça m'a fait du bien de voir Étienne.

François

C'est un imbécile, tu l'as dit toi-même.

Esther

Je suis arrivée ici, j'avais le sourire, pourquoi est-ce qu'il faut toujours, ça ne peut pas durer un petit peu, s'il te plaît, juste un petit peu ? Ça m'a fait plaisir de boire un café avec Étienne. Ça m'a fait du bien.

François

Trois heures avec un imbécile. Moi j'appelle ça une perfusion. Il t'a imprégnée de sa connerie. Il t'a infusée.

Esther

Je souriais. Pendant que j'étais avec lui, je souriais.

François

On ne peut pas en même temps sourire et boire du café. C'est impossible, ça dégouline sur les côtés.

Esther

Nous deux, on ne sourit jamais. On rigole, oui, ça nous arrive, mais on ne sourit pas. Rigoler, sourire, ce n'est pas pareil.

François

Ça y est. Tu joues sur les mots.

Esther

C'est ce que tu fais tout le temps. Moi aussi j'ai le droit.

François

Imprégnée. Tu penses comme Etienne. C'est foudroyant. Trois heures à peine et contaminée. "J'ai le droit" !

Esther

Tu vois, j'étais contente de rentrer, et je ne le suis plus.

François

Moi j'aurais voulu que tu rentres et que tu t'excuses. Que tu rentres et tout de suite tu me dises je suis désolée, je te demande pardon.

Esther

Ah oui ?

François

Moi je t'aurais dit va te faire foutre et après j'aurais accepté.

Esther

"Va te faire foutre." Ça ne s'arrange pas. La langue se relâche. "Va te faire foutre".

François

avec majesté

Je t'aurais pardonné. Tu n'as pas vu mes clefs ?

Esther

Tu sors ?

François

Je sors.

Esther

Prends les miennes.

Elle lui donne ses clefs. Il sort.

Scène de la vie conjugale, extrait

Marianne

Johan ? Sommes-nous passés à côté de l'important ?

Johan

Tu veux dire tout le monde ?

Marianne

Non, nous deux.

Johan

C'est quoi l'important ?

Marianne

Parfois, je comprends ce que tu penses et ce que tu ressens. Je me sens envahie par une énorme tendresse. Je m'en oublie moi-même sans pour autant abdiquer ma personnalité. C'est quelque chose de tout à fait nouveau. Tu vois de quoi je parle ?

Johan

Oui, je vois de quoi tu parles.

Marianne

(Silence)

Johan... Il m'arrive de regretter de ne pas avoir su ce que c'était que d'aimer... Et aussi de ne pas avoir eu la chance d'être aimée. Mon cœur se serre quand je pense à tout ça.

Johan

Pourquoi est-ce que tu te mets dans un état pareil, chérie ?

Marianne

J'en sais rien.

Johan

Tout ce que je peux te dire, c'est que pour ma part, je t'aime d'une façon très imparfaite et sans doute très égoïste, mais c'est une façon d'aimer. Il me semble que de ton côté, toi aussi tu m'aimes aussi. Bien sûr, c'est un amour à ta manière, affairé et tourmenté.

(Marianne sourit)

Mais on s'aime, j'en suis sûr. On s'aime imparfaitement et terrestrement, c'est vrai, mais tant pis pour tes exigences.

Marianne

Oui, tu as raison.

Johan

Marianne, en cet instant, toi et moi nous sommes dans une maison sombre, au milieu de la nuit quelque part dans le monde, et tu es blottie frileusement dans mes bras. Nous sommes bien ainsi mais je ne pense pas que je ressente une sympathie cosmique pour autrui.

Marianne

Non, ce n'est pas ton genre.

Johan

C'est sans doute que je manque trop d'imagination.

Marianne

Oui, ce n'a jamais été ton fort.

Johan

Mon amour n'a aucune allure, il est pataud. Je serai embarrassé pour le décrire, et dans la vie de tous les jours c'est tout juste si on l'entend.

Marianne

Et tu es tout aussi convaincu que je t'aime aussi.

Johan

Oui, j'en suis convaincu, mais je voudrais qu'on cesse d'en parler. L'amour s'évanouit quand on l'évoque.

Ingmar Bergmann

Scénario de *Scènes de la vie conjugale*, Presses électroniques de France, L'Avant-Scène Cinéma, 2013, p. 165

Annexes

Entretien avec Jean Eustache

Entretien avec Jean Eustache réalisé par Sylvie Blum et Jérôme Prieur paru dans *Caméra/stylo* : "Scénario", septembre 1983

Jean Eustache : Pour les premiers courts-métrages que j'ai faits, j'avais dicté les plans et si je ne les avais pas écrits sur le papier, je les avais écrits dans la tête. Je savais toujours ce que j'allais faire, toujours. Par exemple, j'arrivais : ici la caméra, ici les acteurs... Tout était prêt et dès que le plan était fini, je disais : ici la caméra pour le plan suivant ou un autre plan dans le même décor. Pour *La Maman et la Putain*, le problème était que je ne savais jamais à l'avance comment j'allais filmer ; je ne m'étais pas posé le problème, ou mal posé... enfin, je ne me l'étais plutôt pas du tout posé...

Jérôme Prieur : Tu étais loin du scénario ?

J. E. : Oui, mais le film transforme nécessairement le scénario parce qu'entrent en jeu les acteurs, le décor, l'environnement. Cela n'a pas de sens de publier un scénario. Car il y a tellement d'éléments nouveaux dans un film, même si apparemment le scénario n'est pas différent du script final.

Je ne modifie pas mon scénario au fur et à mesure du tournage, mais un scénario précis ne veut pas dire que le film est fait. Tourner un film à partir de scénarios précis comme je les fais demande autant de travail qu'un type qui improvise. Ce travail est essentiellement le travail avec les acteurs.

On pourrait même dire que plus le scénario est précis, plus il y a un travail d'interprétation qui doit être fait au tournage. Cela n'est pas intéressant que l'acteur trouve lui-même une phrase plus juste (et modifie les dialogues du scénario) : le jeu de l'acteur consiste précisément à se trouver lui-même à l'intérieur d'une chose écrite.

Sylvie Blum : Et les indications techniques, elles sont précisées ?

J. E. : Il n'y a jamais aucune vraie indication d'action ou de plan. Pour *La Maman et la Putain*, lorsque je suis arrivé sur le tournage, je ne savais pas où devait être placée la caméra, où devaient être placés les acteurs. Et puis en quelques instants, avant le plan, je disais : "On va mettre la caméra ici et les gens là" ; mais je ne savais pas ce qu'il fallait faire pour le plan suivant. Je voyais si cela fonctionnait au cours des répétitions et également quand il fallait que le plan s'arrête. Le problème se reposait avant chaque plan pour la place de la caméra.

Or j'ai fait *La Maman et la Putain* en un temps minimum : quatre semaines de tournage pour un film de 3 heures 40, c'est-à-dire à peu près douze à quinze minutes utiles par jour. Mais je ne referais plus ça. Je veux maintenant un minimum de recours.

S. B. : En fait, le scénario est toujours indicatif, jamais plus.

J. E. : C'est seulement un outil de travail. Pour les producteurs, distributeurs, financiers (pour qu'il puisse être lu par eux), à l'usage des acteurs, à l'usage des techniciens qui ne sont pas de simples exécutants et qui doivent pouvoir se faire une idée avant le début du tournage de l'esprit du film.

S. B. : Tu modifies ou tu corriges ton scénario au cours du tournage ?

J. E. : On ne cherche pas à changer les grands textes ! Moi, mes textes, bons ou mauvais, je les donne à l'acteur en lui disant de se débrouiller avec. Il faut en fait que les textes soient pris en charge par les acteurs, qui sont prévenus dès le départ. Au cours du tournage, je n'ai jamais envie de modifier le scénario. Sans doute dans *Mes petites amoureuses*, où il y a peu de dialogues, surtout des dialogues utilitaires, j'ai dû modifier des choses, car au moment où j'écrivais ces textes je n'avais aucune idée des acteurs qui les joueraient. Tandis que dans *La Maman et la putain*, j'avais pensé au préalable aux acteurs.

J. P. : Et dans ce scénario-là, qu'est-ce qui était important ? Qu'est-ce qui était le plus vital dans le fait d'écrire ce scénario ?

J. E. : J'ai écrit ce scénario car j'aimais une femme qui m'avait quitté. Je voulais qu'elle joue dans un film que j'avais écrit. Jamais je n'avais eu l'occasion pendant les années que nous avons passées ensemble de la faire jouer dans mes films, car je ne faisais pas alors de films de fiction et je n'avais pas même l'idée qu'elle pouvait jouer. J'ai écrit ce film pour elle et Léaud ; s'ils avaient refusé de le jouer, je ne l'aurais pas écrit. Je pensais écrire le film en huit jours ; or, au bout de huit jours, je n'avais écrit que la première séquence, je ne connaissais pas encore la seconde. C'était la première fois que je ne me posais pas le problème du découpage : mettre la caméra là plutôt que là, savoir où je changeais les plans. Auparavant je faisais de vrais découpages. Ici, le problème ne s'était pas posé. J'ai oublié maintenant si j'avais pensé que je ferais ce travail plus tard sur le papier, mais il ne m'est pas venu du tout à l'esprit de le faire. Les premiers jours du tournage, j'arrivais le matin avec une inquiétude incroyable, je ne dormais pas, je réfléchissais toute la nuit – comment je vais tourner ça – et je n'arrivais pas à trouver de réponse. De la même façon, il n'y avait pas beaucoup de décors, mais je ne les connaissais pas. Il fallait tourner très vite, c'était la condition. Je connaissais quand même le scénario très bien, presque par cœur, et tous les matins je disais à Pierre Lhomme : "Bon, regarde ce qu'il y a à faire, comment crois-tu qu'on peut faire ?", mais il connaissait moins bien le scénario que moi, forcément, il avait besoin de se tremper un petit peu dans la lecture pour résoudre quelques problèmes. Moi, je connaissais trop le scénario pour les résoudre clairement. Alors je me jetais pratiquement à l'eau à chaque séquence. Je crois que pour ce film-là, j'ai pratiquement tourné neuf plans sur dix sans savoir où le plan finirait et où je raccorderais pour le suivant. Les premiers jours, ça m'a donné une inquiétude incroyable, et le tournage avançait quand même, on ne perdait pas de temps. On n'a pas perdu une heure, jamais. Au bout de quelques jours, je me suis moins inquiété, je ne savais pas comment j'allais faire le lendemain, mais je me débrouillais toujours.

On pourrait dire aussi que la transformation du scénario en film s'accomplit nécessairement, car dans le scénario, même précis, tout est encore approximatif. Par exemple, dans *La Maman et la putain*, la séquence 23 commence quand ils ont fini de faire l'amour. C'est ce qui est dit dans le scénario. Dans le film, cela est mis en scène : un lit, un pick-up, une bouteille de whisky et de coca, et Léaud qui se verse à boire, à moitié allongé.

S. B. : Mais tu te rappelles, là, comment ça s'est passé exactement ?

J. E. : Ce jour-là, c'était un tournage assez joyeux, parce qu'on a tourné quatorze minutes pour cette séquence, et on les a tournées dans la bonne humeur. Ce qui n'était pas toujours le cas, parce qu'il y avait une grande tension. Il y avait un tel effort à faire de la part des acteurs : tous les gens étaient très inquiets, comme je ne savais pas vraiment quoi faire. Je lisais ce que j'avais écrit en essayant de filmer ce que j'avais noté ligne par ligne, phrase par phrase. La dernière phrase de la séquence

précédente était : "On a l'impression qu'ils vont faire l'amour." Comment finir ce plan ? La caméra était derrière eux, à côté du même lit mais derrière, à la place de l'étoffe, et j'avais fait enlever sa chemise à Bernadette. Elle était au lit et elle dormait avec sa chemise, Léaud entrain et elle partait dans la salle de bains et puis elle enlevait sa chemise. J'avais espéré que ça suffirait pour filmer ce qui était écrit. L'image d'après cadrée sur la tête du lit, elle arrive, sert à boire et puis je me suis dit : on pensera ce qu'on voudra.

J. P. : Mais s'agissait-il de suivre à la lettre ce qui avait été écrit ?

J. E. : Pour ce que l'on disait, oui, parce que je n'avais pas envie de changer les dialogues. D'autant que le propos était davantage d'interroger totalement la parole avec tout ce qu'elle a de non dramatique. Dans La Maman et la putain, la parole ne sert pas l'intrigue, elle ne sert rien.

J. P. : Elle est l'intrigue.

J. E. : Oui, mais c'est très diffus. Ce n'était pas une intrigue captivante, peut-être même que cette phrase n'avait pas d'intérêt...

Effectivement : il y a mille manières de laisser comprendre finalement que des gens viennent de faire l'amour. J'ai choisi cette manière-là, et elle n'était pas inscrite dans le scénario, c'est-à-dire que le scénario était incomplet, parce que ce n'était pas un découpage, c'était uniquement le récit.

Là, je vois, il y a un plan, le plan commence par terre, sur les bouteilles et les verres. Une main prend une bouteille et sert deux verres, et en donne un à Françoise Lebrun. On la découvre dans le plan et elle parle assez longuement. C'est une séquence qui se passait entièrement de nuit. Elle parlait, elle racontait des aventures qu'elle avait eues et puis elle s'arrêtait de parler. Léaud mettait un disque de Fréhel, je crois. Donc elle avait parlé à peu près trois minutes et il mettait le disque, puis elle buvait un verre, on filmait l'électrophone qu'il mettait en marche.

Léaud se redressait et ils écoutaient tous les deux le disque. Il y avait alors un plan sur lui, assis sur le lit, et un plan sur elle, puis un plan sur lui. Ensuite un plan sur elle, et sur lui à nouveau. Leur dispute était finie et elle disait : "Moi aussi je connais des chansons de Paul Delmet." Ce qui était pratique, c'est que je ne les faisais pas bouger. Ils étaient dans le lit. Elle était supposée nue, assise. Et puis ni l'un ni l'autre n'avait envie de bouger beaucoup. Comme il n'y avait pas de nécessité, on a donc tourné ainsi, quand ils écoutent le disque. Ensuite on la voit chanter et pendant l'autre moitié de la chanson on le voit, lui. Il écoute, puis elle s'arrête de chanter en disant : "Vous me gênez." Ça, ce n'était pas dans le scénario, ça a été ajouté au tournage, et lui sa façon de l'écouter. Là, il s'aperçoit qu'il est cinq heures et quelque du matin et il dit : "Je crois qu'il y a un prédicateur du petit matin parce que le matin, vers cinq heures, il y a toujours des nouvelles à la radio."

Parmi tous les prédicateurs, il y en a un qui est assez extravagant. Il a un accent indéfinissable, peut-être canadien. Je l'avais entendu plusieurs fois et je l'avais enregistré sur mini-cassette. On avait pris un petit morceau qu'on n'avait peut-être pas choisi au mieux parce qu'on l'a choisi pendant le tournage. Pendant qu'on préparait le plan, j'ai essayé avec l'ingénieur du son de repiquer ces bandes. C'était difficile parce que j'en avais des heures, et il ne fallait en prendre qu'une minute ou deux (le plan était déjà très long).

Quand Léaud lui dit : "Je crois qu'il y a le prédicateur du petit matin", il prend le poste, il le met à côté de lui, l'allume, et la caméra reste durant à peu près trente secondes sur le poste qui parle. Puis passe directement du gros plan du transistor aux deux personnages qui l'écoutent. Ça dure entre une et deux minutes. Ils écoutent, et quand le prédicateur a fini de parler, Léaud coupe la radio, et là il retrouve

l'heure. Il parle de la nuit. C'est curieux parce que ma première idée lorsque j'ai fait le scénario était qu'il lui dise : "Allons dans un café où il se passe des choses très bien", un café qui ouvrait à cinq heures et demie le matin. Mais j'ai pensé que ça serait casser le rythme du film de filmer ce qui se passait autre part, et au lieu de tout cela, j'ai préféré le lui faire raconter. C'est apparu beaucoup plus juste que d'introduire un certain nombre d'actions. D'ailleurs, ça aurait été très difficile à filmer parce qu'il aurait fallu une certaine virtuosité qui aurait été en décalage avec tout le reste. Cette idée-là ne pouvait pas fonctionner, donc il fallait faire autrement et ça ne pouvait être que la solution de facilité, c'est-à-dire qu'il raconte ce qui se passe dans ce café qu'on ne voit pas et que tout soit retransmis par la parole d'un personnage.

Alain Philippon

Jean Eustache, Cahiers du cinéma, collection "Auteurs", 1986, rééd 2005.

Biographies de l'équipe artistique

Julie Duclos mise en scène

Formation au Conservatoire national supérieur d'art dramatique (promotion 2010), où elle a pour professeurs Dominique Valadié et Alain Françon, participe à l'atelier de Gérard Desarthe sur *Les Estivants* de Maxime Gorki et met en scène l'atelier *Fragments d'un discours amoureux* d'après Roland Barthes.

Au théâtre, elle joue dans *Le Labyrinthe*, mise en scène Serge Noyelle, *32 chaises pour une variation*, mise en scène Geneviève Schwoebel et *Tartuffe* de Molière : hommage à Vitez, mise en scène Dominique Valadié (Festival d'Avignon, 2008). Elle tourne au cinéma dans des courts et moyens métrages avec, entre autres, Justin Taurand, Héliel Cisterne et Émilie Noblet. En 2010-11, elle joue dans *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux, mise en scène Jean-Pierre Vincent (Théâtre Nanterre-Amandiers, tournée en France). Elle met en scène *Fragments d'un discours amoureux*, d'après Roland Barthes, au théâtre La Loge (Paris) en décembre 2011. En mars 2012, elle joue Henriette dans *Les Femmes savantes* de Molière, mise en scène Marc Paquien (TOP Boulogne, tournée en France). Son spectacle *Fragments d'un discours amoureux* est programmé au Festival MESS à Sarajevo en octobre 2012 et sa nouvelle création *Masculin/Féminin* au Théâtre de l'Opprimé, Théâtre 95, Théâtre de Vanves et Théâtre de la Girandole (Montreuil) pour la saison 2012-2013. Le spectacle *Masculin/Féminin* sera repris en mai 2014 aux Festivals *Prémices* (Lille) et *Théâtre en Mai* (Dijon). Elle joue dans *Balakot* de Delphine Hecquet présenté au CENTQUATRE – Paris dans le cadre du Festival Impatience 2015. Elle met en scène *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce avec des étudiants de l'ERAC en 2016. Elle donne également des cours de lecture à voix haute en milieu scolaire à Montrouge et participe dernièrement aux stages *Le Corps rêvant*, et *L'Élan intérieur* dirigés par Krystian Lupa, dans le cadre des Chantiers Nomades.

Guy-Patrick Sainderichin scénariste

Après des études de cinéma à l'IDHEC (28^e promotion, montage et réalisation), un film comme caméraman (*Genèse d'un repas*, Luc Moullet, 1978), deux films d'opéra comme assistant à la caméra (*Le Couronnement de Poppée*, Jean-Pierre Ponnelle, 1979, et *Falstaff*, Goetz Friedrich, 1979), quelques années de journalisme et de critique (comme rédacteur aux *Cahiers du Cinéma* et pigiste à *Libération*), se consacre presque exclusivement à l'écriture de scénarios, d'abord pour le cinéma (*L'Homme aux yeux d'argent*, Pierre Granier-Deferre, 1985, *Buisson ardent*, Laurent Perrin, 1987, prix

Jean-Vigo), puis pour la télévision, où il écrit divers téléfilms policiers (*La Bavure, Mort d'un gardien de la paix, Un flic pourri*), des épisodes de séries (*Maigret, Navarro, Avocat d'office, Alice Nevers, Section de Recherches*) ainsi que la première saison de la série *Engrenages* (Canal Plus). Librettiste de l'opéra de Marcel Landowski *Montségur* (d'après Lévis-Mirepoix), dramaturge pour les premières mises en scène de Nicolas Joel à l'opéra (*L'Anneau du Nibelung* à Lyon et Strasbourg, *La Cenerentola* au festival d'Aix-en-Provence). A également travaillé comme assistant de Jean-Luc Godard pour les finitions du film *Sauve qui peut (La Vie)*, au Théâtre des Amandiers (direction Patrice Chéreau et Catherine Tasca), à la direction de la fiction de La Cinq, et comme acteur dans le film de Mia Hansen-Løve *Un Amour de jeunesse*.

Calypso Baquey assistante à la mise en scène

A été assistante sur *Fragments d'un discours amoureux*, et comédienne dans *Masculin/Féminin* Calypso Baquey travaille en tant que comédienne, pédagogue et assistante à la mise en scène. Formée à l'ESAD, où elle travaille avec Laurent Gutmann, Sophie Loucachevsky et Jean-Claude Cotillard, elle termine sa formation en 2010, titulaire du DNSPC. Depuis de nombreuses années elle est interprète et assistante à la mise en scène avec les Compagnies Le Toucanlouche, L'In-quarto et No man's land. Ces expériences la font travailler dans le champ du théâtre de texte, du théâtre d'improvisation et de la danse-théâtre. Au cinéma, elle tourne sous la direction de plusieurs jeunes réalisateurs. Depuis cinq ans, elle dispense des cours de théâtre aux enfants, adolescents et adultes. En 2012-2013, elle joue dans *Hinterland* de Virginie Barreteau, mis en scène par Alain Batis (Théâtre de l'Épée de bois, tournée), *Manger des oursins* mis en scène par Sébastien Chassagne, *Les Poissons muets* et *L'Homme des bois* de Tchekhov, mises en scènes de Charlotte Fabre (Théâtre de l'Opprimé). En tant qu'assistante à la mise en scène, elle travaille dernièrement à la Scène nationale de Niort sur *À la limite* de Leïla Gaudin.

Jérémie Papin créateur lumière

Il se forme au métier d'éclairagiste au sein du DMA régie lumière de Nantes, et sort diplômé en 2008 de l'école du Théâtre national de Strasbourg. Il collabore comme éclairagiste avec Didier Galas entre 2008 et 2012 sur les créations *La Flèche et le Moineau, Les Pieds dans les étoiles, (H)arlequin Tengu* au festival de Shizuoka au Japon, *Trickster* et *Par la parole* au TNB et en tournée en Afrique de l'Ouest.

Il crée la lumière des spectacles de l'auteur/metteur en scène Lazare Herson-Macarel : *L'Enfant meurtrier* au Théâtre de l'Odéon, *Le Chat botté* et *Peau d'âne*. Il fait partie de la compagnie *Les Hommes Approximatifs* depuis 2008, au sein de laquelle il crée les lumières de *Macbeth, Violetta, le Bal d'Emma* au CDN de Valence avec la metteuse en scène Caroline Guiela Nguyen. À la Philharmonie du Luxembourg, il travaille comme vidéaste et éclairagiste sur le spectacle musical *Cordes* de Garth Knox en avril 2010. Entre 2010 et 2013, il crée les lumières de Nicolas Liautard pour *Le Misanthrope*, Éric Massé pour *Les Bonnes* de Jean Genet, Yves Beaunesne pour *L'Intervention* de Victor Hugo et *Roméo et Juliette* au Théâtre de la Place à Liège et de Maëlle Poésy pour *Purgatoire à Ingolstadt* de Marieluise Fleisser.

Pour l'opéra de Dijon, il réalise les lumières de *l'Opéra de la Lune* composé et dirigé par Brice Pauset et celle de *Actéon* dirigé par Emmanuelle Haïm, tous deux mis en scène par Damien Caille-Perret. Au Festival de Salzbourg il crée les lumières de l'opéra contemporain *Meine bienen eine schneise* d'Händl Klaus, composé et dirigé par Andreas Schett et Markus Kraler dans une mise en scène de Nicolas Liautard.

En 2013-2014, il continue sa collaboration artistique au sein des compagnies de Caroline

Guiela Nguyen pour *Elle brûle* au CDN de Valence et à La Colline-théâtre national et de Maëlle Poésy pour l'adaptation de *Candide* au CDN de Dijon. Il réalise également les lumières des spectacles *Son son* de Nicolas Maury à la Comédie de Reims, *En route Kaddish* de David Geselson au théâtre de Vanves et *Une saison en enfer* de Benjamin Porée à Vanves et au TQI. Enfin, au sein de l'opéra de Dijon, il réalise les lumières de *La Pellegrina* dirigé par Étienne Meyer et mis en scène par Andréas Linos.

Paquita Milville scénographe

Paquita Milville est diplômée de l'École supérieure d'art et de design d'Amiens en 2009. Elle fait ensuite une année de Master en communication visuelle à École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre (Bruxelles). Après ses études, elle travaille chez Hermès comme assistante de la directrice artistique aux bijoux en émaux, corne et laque ; collabore régulièrement avec l'agence Anamorphée (exposition rétrospective Dior à Moscou et à Londres, catalogue pour le Musée de la chasse...) et s'installe comme graphiste en free-lance (réalisation de livres, d'affiches, de catalogues). Après avoir travaillé en tant qu'iconographe dans l'événementiel (soirée Hermès Le Temps, soirée Vuitton à l'Opéra Garnier pour l'agence Marcadé...), elle change de direction, passant de la 2D à la 3D et monte en 2012, en collaboration avec Jean-Baptiste Ouachée, l'agence M.O qui réalise du mobilier sur mesure, des vitrines (By Marie Noël 2012, Dyptique Noël 2013) et des scénographies d'expositions et de spectacles (pour les graphistes Helmo dans le cadre de la Saison Graphique au Havre, pour la compagnie Cipango, qui monte à l'été 2013 *Peter Pan*, mis en scène par Étienne Durot et *Le Ventre de la mer*, mis en scène par Yeelem Jappain).

Émilie Noblet chef opératrice

Après des études littéraires et un IUP en sciences, arts et technologies de l'image et du son, elle intègre la Fémis dans le département image. Elle réalise un premier court métrage produit par le GREC en 2012 puis deux autres courts-métrages pendant sa dernière année d'études à la Fémis dont *Trucs de Gosse* qui remporte plusieurs prix, notamment celui de Canal plus au Festival International du court métrage de Clermont-Ferrand. Elle travaille également comme chef opératrice.

avec

Maëlia Gentil comédienne

A joué dans *Fragments d'un discours amoureux* et *Masculin/Féminin*. Formation à École supérieure d'art dramatique de la ville de Paris dirigée par Jean-Claude Cotillard. Elle termine sa formation en 2010, titulaire du DNSPC (Diplôme national supérieur et professionnel de comédien). Elle a joué au cinéma pour Richard Berry dans *Moi César, 10 ans ½, 1m39* ; et pour Jérôme Barry et Romain Daudet-Jahan dans la comédie musicale *Le Grand Numéro*. Au théâtre, elle a joué dans *Toc Toc Toc je m'appelais Médée* à La Colline dans le cadre d'un atelier mené par André Antébi et Sébastien Chassagne, *Pornographie* de Simon Stephens mis en scène par Laurent Gutmann à la Cartoucherie de Vincennes, et *Cancrelat* de Sam Holcroft mis en scène par Sophie Loucachevsky à Théâtre Ouvert et au Festival In d'Avignon. Elle joue également dans *L'Alouette* de Jean Anouilh mis en scène par Christophe Lidon au Théâtre Montparnasse et au Cado d'Orléans. Elle sera prochainement dans *7^e étage* et *Veillez agréer*, créations de la Cie du 7^e étage, au Théâtre de Belleville.

David Hourï comédien

A joué dans *Fragments d'un discours amoureux* et *Masculin/Féminin*.

Formation au Conservatoire national supérieur d'art dramatique (promotion 2010), où il travaille notamment avec Jean-Damien Barbin, Yann-Joël Collin, Gérard Desarthe. Au théâtre, il joue dans *L'Opéra du dragon* de Heiner Müller, mise en scène Joséphine Serre (Théâtre du Soleil), *Macbeth* de Shakespeare, mise en scène Katharina Stegeman, *Roberto Zucco* de Koltès, mise en scène Anna Orford (LAMDA).

Il tourne au cinéma dans *Vatel*, long métrage réalisé par Roland Joffé, et travaille avec différents réalisateurs, notamment Christian Vincent, Pierre Aknine, Claude-Michel Rom. Il travaille récemment avec Krystian Lupa dans *Salle d'attente* (Théâtre Vidy-Lausanne 2011, Théâtre de La Colline 2012) et avec Yohan Lopez dans *Le jour va se lever et balayer les galaxies* à La Loge (décembre 2012). Il était dernièrement dans *La Vie normale* de Christian Lollike, mise en lecture par Stéphane Braunschweig à La Colline, dans *Bérénice* mise en scène par Yannick Landrein au Théâtre 95 et *Casimir et Caroline* mis en scène par André Wilms dans le cadre du Festival d'Automne à la Cartoucherie et dans *Richard III* mis en scène par Laurent Fréchuret.

Yohan Lopez comédien

A joué dans *Fragments d'un discours amoureux* et *Masculin/Féminin*. Formation au Conservatoire national supérieur d'art dramatique (promotion 2010), où il a pour professeurs Andrzej Seweryn, Sandy Ouvrier, participe aux ateliers de Gérard Desarthe sur *Les Estivants* de Maxime Gorki, Mario Gonzalez sur *Les Prétendants* de Jean Luc Lagarce. Au théâtre, il joue dans les mises en scène de Philippe Clément : *Déshabillez-moi* (spectacle de clown), *Par la fenêtre ou pas* de Pierre Notte, *Hercule sur l'Œta* de Sénèque, mise en scène Pierre Kuentz, et *Les Transparents* de René Char, mise en scène Guillaume Mérat. Il met en scène *Bartleby le scribe* d'Herman Melville (Lyon, Monbrizon, 2007) et son propre texte *Le jour va se lever et balayer les galaxies* à La Loge (décembre 2012). Au cinéma, il tourne dans plusieurs courts-métrages. Il prépare actuellement sa prochaine création intitulée *Shakespeare n'a jamais fait ça*.

Magdalena Malina comédienne

Née en Pologne, elle a passé son enfance et sa scolarité dans la province de Silésie. Très jeune, elle se passionne déjà pour des activités artistiques, principalement le chant et la comédie. Après son baccalauréat, désireuse de découvrir de nouveaux horizons et très attirée par la culture française, elle vient successivement dans le sud de la France puis à Paris en 2005 où elle partage son temps entre petits boulots et études d'art du spectacle à Nanterre. Déjà investie dans plusieurs projets théâtraux, notamment *Sexes mon enfant* de Vincent Guillaume (Théâtre Koltès à Nanterre, Le Hublot à Colombes, 2008), *Bonnie and Co.* de Cathia Chaumont en 2009, sa carrière professionnelle débute avec la série télévisée *Engrenages* sur Canal Plus, réalisée par Jean-Marc Brondolo et Manuel Boursinhac en 2009. Dès lors, elle partage son temps entre projets cinéma (*En pays cannibale*, Alexandre Villeret, 2011), séries télévisées (*Deux flics sur les docks*, Edwin Baily, *Les Limiers*, A. Desrocher, 2012) en France et des longs métrages en Pologne (*Kanadyjskie Sukienki*, Maciej Michalski, *Chlod*, Wojciech Wojtczak, 2012-13). Toujours baignée dans le monde musical, elle tourne à l'occasion dans des clips (Dani, Manuel Lanvin, Lilly Hates Roses).

Alix Riemer comédienne

A joué dans *Fragments d'un discours amoureux* et *Masculin/Féminin*.

Formation au Conservatoire national supérieur d'art dramatique (promotion 2010), où elle a pour professeurs Dominique Valadié, Alain Françon et Daniel Mesguich. Elle passe sa deuxième année en échange à Londres à la LAMDA, où elle présente *Antoine et Cléopâtre* de William Shakespeare, mise en scène Rodney Cottier. Au théâtre, elle joue dans *Hiver* de Zinnie Harris, mise en scène Alexis Michalik (Festival d'Avignon, 2007), *A New World: Life of Thomas Paine*, mise en scène Dominic Dromgoole (Shakespeare Globe Londres, 2009). En 2011, elle joue dans *Les Femmes savantes* de Molière, mise en scène Marc Paquien (Théâtre de la Tempête, tournée) et travaille avec Philippe Calvario dans *Les Larmes amères de Petra von Kant* de Fassbinder (Théâtre de l'Athénée 2012). Elle joue dernièrement dans *Que la noce commence*, adapté du film *Au diable Staline, vive les mariés !* de Horatiu Malaele, adaptation et mise en scène Didier Bezace (Théâtre de la Commune 2012) et dans *Oncle Vania* mis en scène par Christian Benedetti.

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e

les inRockuptibles

Liberation