



elle brode



la colline



théâtre national

mise en scène **Caroline Guiela Nguyen**
écriture au plateau **les Hommes Approximatifs**
textes **Mariette Navarro**

Petit Théâtre
du 15 novembre au 14 décembre 2013

elle brûle

Sommaire

Introduction

1. "Notre fabrique"

- A. Journal de bord, extrait du blog de Mariette Navarro 4
- B. "Mettre en scène", extrait d'un entretien avec Caroline Guiela Nguyen 7
- C. "Mettre en scène la vie y arrivons-nous ?" extraits d'entretiens avec Mike Leigh, Les Frères Dardenne et Joël Pommerat 8
- D. Le rapport personnage, scène et espace, extrait d'un entretien avec Krystian Lupa 10

2. Le musée

- A. À propos du dispositif, par Mariette Navarro et Caroline Guiela Nguyen 11
- B. Extrait du *Musée de l'innocence* d'Orhan Pamuk 13
- C. Les traces de ses maîtresses, extrait de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert 14
- D. Sophie Calle et la jeune fille disparue 15

3. Sur les traces d'Emma

- A. "Comblant un vide", extrait d'un entretien avec Caroline Guiela Nguyen 17
- B. Une vague et nerveuse tristesse 18
- C. Ce qu'Emma aurait pu dire (mais n'a pas dit) 19
- D. Accueillir la peur : extrait de *L'Éloge du risque* et de *L'Anatomie de la mélancolie* 20

4. Vivre aux côtés des autres sans rien voir

- A. Jean-Claude Romand, Charles et la cellule familiale, extrait d'un entretien avec Caroline Guiela Nguyen 22
- B. Le fait divers comme source d'inspiration 24
- C. L'entourage comme complice du déni : extraits de *Mourir de dire* de Boris Cyrulnik, *L'Adversaire* de d'Emmanuel Carrère et de *Mme Bovary* de Gustave Flaubert 26

Annexe

- Biographies des membres de l'équipe artistique 28

mise en scène **Caroline Guiela Nguyen**
écriture au plateau **les Hommes Approximatifs**
textes **Mariette Navarro**

scénographie **Alice Duchange**
costumes **Benjamin Moreau**
création lumière **Jérémie Papin**
création sonore **Antoine Richard**
collaboratrice artistique **Claire Calvi**
vidéo **Jérémie Scheidler**

avec
**Boutaïna El Fekkak, Margaux Fabre, Alexandre Michel,
Ruth Nüesch, Jean-Claude Oudoul, Pierric Plathier**

Petit Théâtre
du 15 novembre au 14 décembre 2013
du mercredi au samedi à 21h, le mardi à 19h et le dimanche à 16h

production déléguée Comédie de Valence – Centre dramatique national Drôme-Ardèche
coproduction compagnie les Hommes Approximatifs,
Comédie de Valence – Centre dramatique national Drôme-Ardèche,
La Colline – théâtre national, Comédie de Saint-Étienne – Centre dramatique national,
Comédie de Caen – Centre dramatique national de Normandie,
Centre dramatique national des Alpes – Grenoble

Ce projet a reçu l'Aide à la création du Centre national du Théâtre.

Rencontre avec l'équipe artistique
mardi 3 décembre 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 28€ selon la catégorie

<p>Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr Clémence Bordier 01 44 62 52 27 – c.bordier@colline.fr Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr Christelle Longequeue 01 44 62 52 12 – c.longequeue@colline.fr Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr</p>

La Colline – théâtre national
15 rue Malte-Brun Paris 20^e
www.colline.fr

Introduction

L'Emma d'*Elle brûle* doit quelque chose au personnage d'un célèbre roman, lui-même inspiré d'une histoire vraie... Le fait divers en tant qu'il est chargé d'imaginaire, la littérature en ce qu'elle lance des coups de sonde dans le réel, la porosité entre vie et fiction: tels sont les matériaux de prédilection de Caroline Guiela Nguyen, jeune metteuse en scène qui a travaillé sur Racine et Duras avant de réaliser avec sa compagnie les Hommes Approximatifs *Se souvenir de Violetta*, variation contemporaine autour du personnage de Marguerite Gautier. Selon le même processus de création, *Elle brûle* se construira en va-et-vient entre improvisations et écriture : Mariette Navarro, auteure, est associée au projet. Les répétitions feront dialoguer le théâtre comme machine à fiction et le théâtre comme événement réel, personnes réelles, espace réel. En écho à l'autre Emma, *Elle brûle* parlera d'amour, c'est sûr, mais aussi de l'endettement, du besoin d'argent – de ce qu'il comporte de désir de participer au monde, d'y exister enfin, d'y jouir. Et en face d'Emma, il y aura celui qui l'aime et ne voit rien de ce qui se passe – tant le déni de réalité est inhérent à la passion, autre machine à fiction.

Texte de présentation d'*Elle brûle*, disponible pour le site de La Colline

1^{re} Partie : “Notre fabrique”

A. Journal de bord, extraits du blog de Mariette Navarro “Petit oiseau de révolution”

Mariette Navarro est auteure. Pour ce projet, elle écrit au cœur même des répétitions. Sur son blog “Petit oiseau de révolution”, elle parle du processus de création du spectacle.

“De la porosité”, 15 novembre 2012

Sortir de trois jours de travail, d'échanges, avec l'équipe retrouvée des Hommes Approximatifs, et se dire que *Elle brûle*, le spectacle qui s'en vient, qui n'est pour l'instant que l'étincelle de notre désir de théâtre et d'invention, se dire que quoi qu'il en soit il sera excitant, parce qu'à l'endroit de la nécessité, de ce que nous avons envie de faire et de dire ensemble.

Du spectacle à venir je ne peux pas trop en dire. Sinon que pendant trois jours nous avons réfléchi à sa forme, à son dispositif, à la façon dont, dans notre théâtre, nous souhaitons accueillir le spectateur. Ce par quoi nous voulons le faire passer, qui ait un sens pour la compagnie après *Se souvenir de Violetta*, après *Le Bal d'Emma*. Et les modalités de notre prise de parole dans un espace public.

Lors de nos réunions, nous parlons énormément de notre processus de création. La forme du spectacle à venir sera intimement liée avec la façon dont nous travaillons, et dont, comme dans les spectacles précédents, le réel dialogue avec la fiction, la fabrication professionnelle de spectacle avec des éléments empruntés à la vie d'un lieu (la salle des fêtes de Montélier), et à ses habitants réels (notre chœur du *Bal d'Emma*), à ce que la vie nous apporte dans le temps même du travail : questions, images, idées, liens insoupçonnés entre les choses.

J'avance le mot d'écriture de la **porosité**. Pour tenter de dire. Pour nuancer les cases dans lesquelles on pourrait se mettre trop facilement et qui finissent par ne plus dire grand chose (je reviendrai sur l'expression “écriture de plateau”, que je ne trouve pas tout à fait juste à l'endroit où nous nous trouvons. Bien sûr, il y a une écriture de plateau, et des allers-retours permanents entre la scène et la construction du spectacle. Mais pas seulement.)

Porosité **dans le temps de la création**, puisque, si chacun d'entre nous reste bien à la place de son savoir-faire, nous avançons tous en même temps dans la construction de ce spectacle. Le texte ne précède ni l'espace, ni les costumes, ni le jeu, il les teintera de ses intuitions autant qu'il sera teinté par les trouvailles des autres.

Porosité, surtout, aussi, **entre le théâtre et son environnement**, pour ne pas oublier que la boîte noire se trouve toujours reliée à un espace, un territoire, un temps et une histoire définie, que les spectateurs n'arrivent pas de nulle part, mais avec ce qu'ils sont, ce qu'ils attendent, ce qu'ils projettent déjà de ce que nous leur raconterons. Porosité **entre le vrai et le faux**, le spectaculaire et le minuscule, le hasard et la mise en scène, à cet endroit de mystère insondable et de curiosité, à la frontière du fait-divers.

“Notre fabrique”, 3 octobre 2013

À ce stade du travail, où le processus de création se précise jour après jour, et où tout en même temps le spectacle commence à être annoncé dans les lieux où nous jouerons, à sortir du secret (relatif) où nous le tenons depuis deux ans, à ce stade

où il faut ouvrir un peu l'atelier où ça se fabrique, le plateau et son bord-tout-près, il est important de revenir sur la façon dont prend corps *Elle brûle*, de zoomer sur le fonctionnement de la recherche commune.

Pendant deux ans, nous avons avancé autour de Caroline à la fabrication d'un univers commun, en circonscrivant le cœur des choses, les endroits sensibles qui cristallisaient à la fois ce qui nous paraissait essentiel à partager aujourd'hui autour de l'univers d'Emma, et à la fois un désir de théâtre, une esthétique.

Au premier jour des répétitions, nous avons dans les mains la formidable machine à jouer qu'est la scénographie d'Alice Duchange, mais aussi tout un "hors-champ": biographie des personnages, chronologies, détails, anecdotes, images, ancrages dans le temps et dans l'espace, dans le monde contemporain. À partir de toute cette matière, que nous avons appelée "Bible" en référence à la façon dont travaillent les scénaristes de série en recensant tous les possibles, plus qu'à un quelconque évangile, les comédiens ont improvisé, ils se sont inventé une mémoire commune, ils ont traversé des pans entiers de la vie de leurs personnages, ils sont devenus les habitants de cet espace, de cette histoire.

Nous entamons maintenant la phase de construction du spectacle, celle où il faut renoncer à faire entrer le monde entier sur un plateau, et en même temps pousser encore plus loin la précision, le détail de la machine. Aller au cœur de ce projet de théâtre qui donne aux détails, à chaque objet, à chaque geste, une place décisive.

Chaque scène se trouve d'abord par des improvisations, à l'intérieur de ce cadre fictionnel précis, et autour d'un enjeu clair, d'une tension, d'un "centre". Parfois, j'amène en amont quelques lignes de texte, parfois un passage écrit arrive après que nous avons trouvé la scène, en soutien de ce qui se joue, pour aller un tout petit peu plus loin, pour aller un tout petit peu ailleurs, pour venir au secours du personnage avec des mots à mettre sur quelque chose qui déborde, qui se formule à l'instant même où ça jaillit. D'autre fois, les mots sont ceux amenés par le comédien, et d'autres fois encore, un tremblement suffit.

Nous filmons tout ce qui se passe au plateau, pour pouvoir retrouver les moments justes, les charnières, et s'y appuyer pour construire. Construire un canevas déjà plein de la mémoire commune du travail, de l'écriture collective dans le temps-même de la répétition.

Rythmes et reliefs, 18 octobre 2013

Cinquième semaine de travail. Où il devient difficile d'être disponible à autre chose dans le monde que le projet en cours, la nuit ça continue les mots, les images du monde inventé, les joies, les craintes, l'envie d'être à la hauteur de l'ambition. Pour la première fois, cette semaine, nous déroulons l'ensemble, les choses travaillées jusqu'à présent mises bout à bout, on dit "un monstre" pour son aspect trop long, ses maladresses, les transitions à découvrir, les petits bricolages qui subsistent. On prend une vue d'ensemble, on se rend compte de comment ça travaille maintenant, ce nouveau "tout", comment le temps agit, nous voyons là où sont les forces, les reliefs, là où il faut encore les inventer. Travailler encore les surprises, les surgissements.

De la dentelle, maintenant. Un énorme morceau de dentelle. Où j'essaye quant à moi d'être attentive à la façon dont les quelques textes écrits trouvent leur place au milieu de la parole improvisée, des scènes qui se fixent, se précisent peu à peu. Depuis quelques temps j'ai travaillé à rendre ces fragments proches du plateau, à trouver la façon dont ils pouvaient, le plus naturellement possible, se mêler aux mots

des personnages tels que nous les découvrons jour après jour. Maintenant, dans les jours qui nous restent, je pressens qu'il va falloir travailler l'autre aspect, l'entrechoquement, comment au contraire ils surgissent et détonnent avec le reste, inattendus créent une matière différente, un relief, une collision.

Comme dans la dernière étape de retravail d'un texte, il nous faut, alors, doser chaque chose pour ménager des progressions, des chocs et des suspensions, il nous faut dompter le monstre pour un faire un spectacle, sans l'assagir pour autant, sans lui enlever la part de folie qui l'anime.

Mariette Navarro

Blog "Petit oiseau de révolution", <http://petit-oiseau-de-revolution.eklablog.com/>

B. "Mettre en scène", extrait d'un entretien avec Caroline Guiela Nguyen

J. F. : Tu fais souvent référence à des films. En dehors du réservoir de fictions que propose le cinéma, est-ce que cet art t'accompagne aussi lorsque tu abordes le plateau ?

C. G. N. : C'est vrai, je ne cesse de faire référence au cinéma. Certains réalisateurs tels que Fassbinder ou les frères Dardenne ne me quittent pas. La mise en place de *Se souvenir de Violetta* est très liée à ces trois films suivants : *Another Year* de Mike Leigh, *Two Lovers* de James Gray et *Rosetta* des frères Dardenne. Pour *Elle brûle*, nous revenons souvent à *Intimité* de Patrice Chéreau, *Jeanne Dielman 23, quai du commerce 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman ou encore *Mad Men*, la série de Matthew Weiner.

Le cinéma c'est avant tout de la fiction et nous-mêmes, sur le plateau, tentons de raconter des histoires. Cet art fait partie de notre paysage actuel et il est impossible de ne pas nous y référer. D'ailleurs, tous les réalisateurs que je te cite se posent la question du théâtre, bien sûr Patrice Chéreau mais aussi Mike Leigh, les frères Dardenne ou Fassbinder. Et tous en ont fait l'expérience.

En ce qui concerne le processus de travail, nous travaillons avant tout à partir d'improvisations, et il me faut nourrir le comédien. Il ne s'agit pas de lui donner une liste de films mais bien de trouver l'incarnation d'une idée dans un personnage. Et le cinéma nous offre cette possibilité-là. Souvent nous pouvons parler abstraitement d'une chose, et le cinéma incarne cette idée, lui donne corps.

Effectivement, le cinéma nous intéresse aussi dans les formes qu'il propose. Tout d'abord en ce qui concerne l'espace : notre travail avec Alice Duchange, la scénographe, part toujours d'un lieu très concret (*Andromaque* et *Le Bal d'Emma* dans une salle des fêtes, *Anaïs Nin* dans une salle de bain, *Se souvenir de Violetta* entre chambre et cuisine etc.). D'où part la parole du personnage ? Et pourquoi dit-il cela à cet endroit ? Le cinéma revient inmanquablement à ces deux questions. Le choix des décors dans les films des frères Dardenne contient l'essence même de la parole. Quand Rosetta se dispute avec sa mère, elle est dans une caravane et ce lieu agit sur la parole, voire, la déclenche. C'est encore une fois relier le personnage au monde. Je me sens profondément préoccupée par cette problématique de l'espace et de la parole. Ainsi, partir d'un décor qui donne la sensation d'une réalité, nous permet justement de relier esthétiquement la fiction à du vécu : Jorge-Luis Borges disait : "*Je n'invente pas de fiction, j'invente des faits*". Le cinéma, ou en tout cas les réalisateurs que j'évoque ici se posent tous la question de la restitution du réel. L'une des préoccupations principales des frères Dardenne est : "*Filmer la vie, y arriverons-nous ?*". Nous nous posons la même question : "*Mettre en scène la vie, y arriverons-nous ?*"

C. "Mettre en scène la vie, y arrivons-nous ?"

Trois manières d'appréhender le réel, trois points de vue différents, celles de deux cinéastes et d'un metteur en scène, pour poursuivre la réflexion sur cette question de la "restitution du réel".

"Montrer la vie ordinaire", extrait d'une interview avec Mike Leigh

Filmer la vie quotidienne de gens ordinaire, montrer en quelque sorte leurs propres vies aux spectateurs, est-ce difficile si l'on veut éviter d'être ennuyeux ?

C'est simple : les gens ne sont pas ennuyeux, personne ne l'est et pas plus les gens ordinaires que ceux qui ne le sont pas. La vie est fascinante. Nous sommes des êtres humains, nous avons un pouvoir de fascination illimitée et une passion naturelle qui nous poussent à observer la vie et à la célébrer. Avec mon directeur de la photographie Dick Pope, nous travaillons depuis plus de vingt ans avec cette préoccupation de montrer la vie ordinaire. C'est presque du documentaire, mais sur ce film, nous avons beaucoup travaillé sur l'aspect visuel pour recréer un monde où l'on ressent notamment la différence des saisons. Chaque saison est filmée assez subtilement de manière différente avec des ambiances différentes.

Pourquoi le monde extérieur est-il totalement absent ?

Il entoure les personnages. L'hypothèse implicite, étant donné le genre du film, est que le spectateur va instinctivement se reconnaître dans le monde de ces personnages. L'extérieur pourrait être une distraction et il transparait à travers des dizaines de références dans les conversations. Le film retrace la vie microscopique de ces personnages qu'on explore et qu'on examine en profondeur sur le plan émotionnel.

Mike Leigh

Interview à propos de son film *Another Year*, 15 mai 2010, propos recueillis par Fabien Lemercier, sur le site Cineuropa (<http://cineuropa.mobi/interview.aspx?documentID=145528&lang=fr>)

"Filmer comme si c'était la vie", extrait d'un entretien avec les Frères Dardenne

Ce film (*Padre Padrone*) est celui qui vous fait connaître. Cela change-t-il la nature du regard que vous portez sur lui ?

Jean-Pierre Dardenne : On avait une intuition commune sur le film qu'on voulait faire, sur la forme qu'il devait avoir et sur le sentiment qu'il fallait donner au spectateur. L'idée c'était un film qui ne soit pas vraiment comme un film. On voulait filmer comme si (excusez-moi de cette expression stupide) c'était la vie. Comme si nous n'étions pas là et qu'il n'y avait pas de mise en scène.

Il y a pourtant une grande autorité du film sur le spectateur, une mise en scène derrière laquelle vous existez très fort.

J.-P. D. : C'est-à-dire qu'on voulait qu'il n'y ait aucune théâtralité. On voulait pomper l'énergie de la réalité. On voulait que rien ne vienne se mettre devant, aucune représentation derrière laquelle on exprimerait quoi que ce soit: ce que nous voulions, c'est être directement derrière.

Luc et Jean-Pierre Dardenne

"Filmer comme si c'était la vie", explications jumelles des frères Dardenne, propos recueillis par Olivier Seguret, 16 octobre 1996. Libération. http://www.liberation.fr/culture/1996/10/16/filmer-comme-si-c-etait-la-vieexplications-jumelles-des-freres-dardenne-cineastes_186799

“Reconstruire le réel”, extraits d’entretien avec Joël Pommerat

J’ai été conduit à parler du *réel* parce qu’on me ramenait souvent au caractère étrange de mes spectacles, en me parlant d’eux comme s’il s’agissait d’ovnis, développant un monde singulier.

Je ne cherche pas à faire *étrange*. Je cherche simplement à *donner à voir*. Et peut-être même à *mieux voir* les choses. Voir les choses d’encore plus près, avec une précision et une intensité accrues.

C’est pourquoi il m’arrive de parler de ma démarche comme étant celle du peintre ou du sculpteur classique, c’est-à-dire des artistes pour qui le simple fait de rendre ce qui est là est, en soi, un travail. Il s’agit de donner ou redonner à voir le corps, l’être, la présence. Sans pour autant être dans la copie du modèle.

Dans mon travail, *le réel* signifie quelque chose de spécifique : il est avant tout *un rapport à un lieu et à une temporalité*. Rapport à l’instant, au temps, et rapport à l’espace.

Le point de départ, c’est la recherche de l’inscription des corps et des êtres, dans une temporalité et un espace vrais.

En ce sens, je veux *reconstruire le réel*. Une aventure qui passe par la convocation et le rappel constant de l’ici et maintenant. Lieu réel, instant réel, et travail perpétuel sur la mise en place d’un espace et d’un temps *communs* entre les acteurs et le public. [...]

Le théâtre est un lieu de *simulacre* où l’on se fait toujours moins mal que dans la vie. On joue pourtant à retrouver ce que c’est, *vraiment*, souffrir. Ce que sont réellement les émotions, les sensations, les perceptions que nous expérimentons hors la scène, *pour de vrai*.

Dans la vie, les souffrances, la douleur, la violence, on en meurt. On n’a pas le temps de les concevoir. On en crève. Au théâtre, je crois que c’est précisément ce que la vie ne nous permet pas de vivre, sauf à nous terrasser, qu’il est passionnant de privilégier. Le théâtre est un jeu qui permet d’en reconstituer la réalité. Ici, sur scène, nous *reconstruisons* dans un contexte qui n’est pas malsain. Nous reconstituons du sentiment, de l’émotion, du drame, tout ce qui, dans nos existences, ne nous est pas si aisément accessible. Parce que, dans nos existences, toutes ces choses sont *subies* alors que là, au théâtre, personne n’est soumis, ni l’acteur, ni le spectateur. Je suis volontiers porté vers les situations extrêmes, parce qu’il n’y a qu’au théâtre que nous pouvons explorer ça. Nous pouvons traverser, vivre, ressentir, éprouver certaines extrémités de l’existence. C’est une *expérience* mais c’est aussi un jeu.

Joëlle Gayot, Joël Pommerat

Joël Pommerat, *troubles*, Actes Sud, 2009, premier extrait p. 60-61, deuxième extrait p. 65

D. Le rapport personnage, scène et espace

Dans son entretien, Caroline Guiela Nguyen évoque la manière dont l'espace "agit sur la parole, voir la déclenche". Le metteur en scène polonais Krystian Lupa insiste aussi sur cette dimension, parlant, plus globalement, du lien très étroit entre le personnage, la scène et l'espace dans lequel elle se situe.

Je me suis toujours demandé ce que signifie un espace pour celui qui y pénètre. On doit apprivoiser un espace nouveau. Lorsque nous entrons dans un café et que nous cherchons une table, nous ne procédons pas au choix au hasard. [...] Au moment où nous entrons en conflit avec un autre, nous nous déplaçons dans l'espace comme des particules déterminées. L'acteur et le metteur en scène doivent comprendre l'espace dans lequel ils introduisent le personnage. Un homme menacé se sentira différemment qu'un homme en sécurité. Si quelqu'un craint qu'il soit arrivé un accident à la personne qu'il est en train d'attendre, il ressentira sa chambre comme une cellule de prison.

[...] Lorsqu'on décrit une scène dramatique, on détermine l'espace. Si quelqu'un parvient à lire cette description de l'espace, il découvrira la vérité de cette scène. En revanche, s'il n'arrive pas à décrypter l'espace, si ce dernier est faux, cette scène ne sera jamais une révélation.

On se rend compte de la détermination d'une scène par l'espace et inversement de la détermination de ce qui se passe en nous dans un espace précis à travers la scène, ce qui signifie que nous prenons un chemin que nous devons obligatoirement emprunter.

Krystian Lupa

Entretiens avec Krystian Lupa, avec Jean-Pierre Thibaudat, Actes-Sud Paris, Conservatoire national supérieur d'art Dramatique, coll. Mettre en scène, 2004, p. 70-72

2^e partie: Le musée

A. À propos du dispositif, extrait du cahier préparatoire d'*Elle brûle*

Vous comprenez qu'il vous faut circuler. Dans l'espace où on vous invite à passer, des bribes de sons se mêlent et vous parviennent. Des voix enregistrées, et la lumière de vidéos, diffusées ici et là sur ce qui semble bien être un parcours.

Vous avez l'impression d'être tombé plutôt dans un monde parallèle, d'avoir bifurqué dans une autre réalité. D'autres spectateurs sont dans le même cas que vous, alors vous ne revenez pas en arrière. On devrait bien vous dire quoi faire, dans un moment. Vous laissez agir votre curiosité.

Vous marchez un petit peu. Vous faites quelques pas.

C'est à ce moment là que votre regard se précise, dans l'atmosphère feutrée vous faites le point sur le détail, et constatez que vous vous trouvez dans un espace organisé, rempli essentiellement d'objets, d'images, d'écrans...

Il y a quelque chose de méticuleux dans cet alignement, et pourtant on dirait qu'une maison a été vidée de sa moelle. On dirait que ça vit encore, que c'est encore chaud, comme on dirait d'un corps. Une intimité gît là, vous reconnaissez les objets d'une vie, une famille a mangé là encore récemment, n'est-ce pas, et ces tiroirs, où l'on allait chercher chaque matin un vêtement pour s'habiller, on dirait qu'ils n'ont même pas eu le temps de prendre la poussière.

On est allé cueillir des formes et des moments d'un quotidien. Vous vous demandez si vraiment ça vous regarde, ces bijoux, ces jouets, cette armoire à pharmacie, cette poubelle de salle de bain.

C'est donc ça. En guise de spectacle, pour commencer, un musée. On voudrait donc vous apprendre quelque chose ? On dirait le musée d'une vie ordinaire, la petite anthropologie d'une famille occidentale. Vous commencez à chercher ce que ces objets peuvent avoir en commun, ce qu'ils racontent d'un lieu, d'une famille. Vous commencez à comprendre que si tous ces objets ont été réunis ici c'est qu'ils proviennent du même gisement. Vous commencez à vous imprégner d'un morceau de monde qu'on a décortiqué et reconstitué pour vous.

Vous vous en étonnez. Comment une maison a-t-elle pu être comme ça, vidée de son mobilier ? D'autant que la plupart des éléments ont l'air récents. Rien n'est abîmé. Il n'y a pas eu, visiblement d'inondation ni de tempête. Mais n'empêche, vous en avez de plus en plus la certitude : c'est habité, encore. Ou bien le cadavre est encore chaud. Il a dû se passer, il y a peu, quelque chose de terrible.

Mariette Navarro et Caroline Guiela Nguyen

extrait du cahier préparatoire d'*Elle brûle*

Catalogue du "Musée d'une famille ordinaire", 23 images

Panneau 1 : cabinet du docteur Charles Bauchain

- Stéthoscope à double pavillon, 2007
- Tampon encreur, 1999

Panneau 2 : hall d'entrée

- Boîte de décorations de Noël, 2001-2011
- Almanach du Facteur, 2009

Panneau 3 : chambre de Camille Bauchain

- Boîte à musique Blanche-Neige, 2004
- Palette de couleurs en plastique, 2006
- Sucre d'orge et cœur en plastique, corso de Montélier, 2010
- Journal intime à cadenas "Le Cœur", 2008

Panneau 4 : notes d'Emma Bauchain

- Notes et factures, 2009-2012
- Stylo bic, 2011
- Pense-bêtes, 2012

Panneau 5 : salle de bain

- Brosses à dents, 2012
- Boîte de Cétirizine 10 mg (voie orale, 7 comprimés pelliculés sécables), 2010
- Flacon de fleur de Bach "Water Violet, *Hottonia palustris*", 20 ml, 2011
- Poubelle de salle de bain, 2000

Panneau 6 : cuisine

- Tasse à café usagée, 2012
- Casserole de cuisine, 2009

Panneau 7 : tiroir secret d'Emma Bauchain

- Souvenirs d'un week-end au Grand Hôtel du Roi René, Aix en Provence, 2011 : mouchoirs en papier, disques à démaquiller, feuille de bloc-notes
- Tickets "Astro", Vierge et Lion, Française des Jeux, 2012
- Bouquet de fleurs séchées, 2009-2012



Souvenirs d'un week-end au Grand Hôtel du Roi René, Aix en Provence, 2011 : mouchoirs en papier, disques à démaquiller, feuille de bloc-notes

B. Extraits du *Musée de l'Innocence* d'Orhan Pamuk

Ensuite, je me demandais comment je pourrais expliquer ce que j'éprouvais pour Füsün à quelqu'un qui ne connaissait pas Istanbul, Nişantaşı et Çukurcuma. Je me voyais comme un individu parti pour des lointains pays et y ayant passé de longues années : comme si j'avais vécu parmi les autochtones de Nouvelle-Zélande et étais tombé amoureux d'une fille tandis que j'observais leurs façons de travailler, de se reposer, de se divertir (et de parler en regardant la télévision) et leurs coutumes. Mes observations et l'amour que je vivais s'étaient totalement imbriqués. À présent, tel un anthropologue, c'est seulement en exposant ustensiles de cuisine, bijoux et colifichets, vêtements, photos et tout ce que j'avais collecté que je pourrais donner un sens aux années que j'avais vécues. (p. 761-762)

J'avais emporté ma collection ainsi que le sommier, le matelas à l'odeur de moisi et les draps bleus du lit sur lequel Füsün et moi faisons l'amour dans l'immeuble Merhamet sous les combles de la bâtisse que nous avons réaménagée en musée. Ce sombre et humide espace sous les toits qui abritait le réservoir d'eau et où souris, araignées et cafards se promenaient à leur guise à l'époque où les Keskin vivaient ici était devenu une pièce propre, claire et donnant sur les étoiles. Le soir où je bus trois verres de raki après avoir installé le lit, j'eus envie de dormir là-bas, en serrant contre moi tous les objets qui me rappelaient Füsün, enveloppé et baigné dans leur atmosphère sentimentale. Un soir de printemps, j'ouvris la nouvelle porte de la rue Dalgiç avec ma propre clef, entrai dans cette maison qui se métamorphosait en un musée dont l'agencement intérieur allait désormais se modifiant, je gravis tout doucement comme un fantôme l'escalier droit et, une fois arrivés sous les combles, je me jetai sur le lit et m'endormis.

Certains remplissent d'objets l'endroit où ils vivent et le transforment en musée vers la fin de leur vie. Quant à moi, avec mon lit, ma chambre et ma présence, je tâchais de refaire une maison dans une habitation qui avait été transformée en musée. Que peut-il y avoir de plus beau que de dormir dans le même endroit que les objets auxquels nous sommes attachés par des souvenirs et de profonds liens sentimentaux ! (p. 781)

"Dans l'ombre que modelait le clair de lune, tous ces objets semblaient suspendus dans le vide et, tels les atomes insécables d'Aristote, se faire le symbole d'un instant indivisible. De même que le trait qui liait chaque instant était le Temps selon Aristote, je comprenais que le trait qui reliait tous ces objets serait un récit. Autrement dit, je pourrais confier la rédaction du catalogue de mon musée à un écrivain qui y travaillerait comme s'il s'agissait d'un roman." (p. 785)

La maison natale de Flaubert à Rouen étant remplie de livres de médecine de son père, ce n'était pas la peine de se rendre dans le musée Flaubert et d'Histoire de la Médecine qui la jouxtait. Puis, plongeant mon regard dans celui d'Ohran Bey :

- Vous savez certainement par sa correspondance que Flaubert cachait dans un tiroir un mouchoir, une pantoufle et une mèche de cheveux de Louise Colet, qui l'inspirait lorsqu'il écrivait Madame Bovary et avec qui il faisait l'amour dans les hôtels de la bourgade et les calèches comme dans son roman. De temps à autres, il ressortait ces objets, les caressait et, contemplant la pantoufle de sa maîtresse, il rêvait à sa démarche.

- Je l'ignorais, répondit-il. Mais cela me plaît beaucoup.

- J'ai aussi aimé une femme au point de cacher ses mouchoirs, ses barrettes, ses mèches de cheveux et toutes ses affaires, de chercher consolation à leur contact pendant des années, Ohran Bey. Puis-je vous raconter mon histoire en toute sincérité ? (p. 787)

Orhan Pamuk

Le Musée de l'Innocence, traduit du turc par Valérie Gay-Aksoy, Gallimard, coll. "Folio", 2011

C. Sur les traces de ses maîtresses, extrait de *Mme Bovary*

Dans Madame Bovary, l'amant d'Emma, Rodolphe, s'apprête à lui écrire une lettre de rupture...

À peine arrivé chez lui, Rodolphe s'assit brusquement à son bureau, sous la tête de cerf faisant trophée contre la muraille. Mais, quand il eut la plume entre les doigts, il ne sut rien trouver, si bien que, s'appuyant sur les deux coudes, il se mit à réfléchir. Emma lui semblait être reculée dans un passé lointain, comme si la résolution qu'il avait prise venait de placer entre eux, tout à coup, un immense intervalle.

Afin de ressaisir quelque chose d'elle, il alla chercher dans l'armoire, au chevet de son lit, une vieille boîte à biscuit de Reims où il enfermait d'habitude ses lettres de femmes, et il s'en échappa une odeur de poussière humide et de roses flétries. D'abord il aperçut un mouchoir de poche, couvert de gouttelettes pâles. C'était un mouchoir à elle, une fois qu'elle avait saigné du nez, en promenade ; il ne s'en souvenait plus. Il y avait auprès, se cognant à tous les angles, la miniature donnée par Emma ; sa toilette lui parut prétentieuse et son regard *en coulisse* du plus pitoyable effet ; puis à force de considérer cette image et d'évoquer le souvenir du modèle, les traits d'Emma peu à peu se confondirent dans sa mémoire, comme si la figure vivante et la figure peinte, se frottant l'une contre l'autre, se fussent réciproquement effacées. Enfin il lut ses lettres ; elles étaient pleines d'explications relatives à leur voyage, courtes, techniques et pressantes comme des billets d'affaires. Il voulut revoir les longues, celles d'autrefois ; pour les trouver au fond de la boîte, Rodolphe dérangerait toutes les autres ; et machinalement il se mit à fouiller dans ce tas de papiers et de choses, y retrouvant pêle-mêle des bouquets, une jarretière, un masque noir, des épingles et des cheveux – des cheveux ! de bruns, de blonds ; quelques-unes, même s'accrochant à la ferrure de la boîte, se cassaient quand on l'ouvrait.

Ainsi flânant parmi ses souvenirs, il examinait les écritures et le style des lettres, aussi variés que leurs orthographes. Elles étaient tendres ou joviales, facétieuses, mélancoliques ; il y en avait qui demandaient de l'amour et d'autres qui demandaient de l'argent. À propos d'un mot, il se rappelait des visages, de certains gestes, un son de voix ; quelquefois, pourtant, il ne se rappelait rien.

Gustave Flaubert

Madame Bovary, Éditions Rencontre, 1965, p. 403

D. Sophie Calle et la jeune femme disparue

Sophie Calle est artiste à la première personne. Elle se met elle-même en scène dans ses travaux, sans pudeur, sans retenue. Elle y raconte en langage direct des histoires vécues, avec un souci du détail qui ne peut laisser indifférent. Elle rend le spectateur complice de son intimité sans qu'il puisse s'y soustraire. Parfois, elle provoque le récit chez un autre, des descriptions de peintures absentes, par exemple. Au passage, elle élargit la position traditionnelle de l'artiste dans le champ social, car, non contente d'être l'une des artistes françaises les plus reconnues internationalement pour son travail narratif et photographique, elle est également écrivain, cinéaste et même personnage de roman. Ses rencontres, provoquées ou de hasard, sont prétextes aux œuvres, quelle qu'en soit la forme. Et lorsqu'un fait divers relate la disparition d'une jeune femme, qu'il apparait que celle-ci a auparavant travaillé au Centre Pompidou et que l'on retrouve dans ses papiers des déclarations selon lesquelles elle voulait vivre la vie de Sophie Calle, celle-ci ne peut qu'associer cette histoire tragique à son exposition sous la forme d'une œuvre inédite (*Une jeune femme disparaît*) qui comprendra également des avis de recherche affichés dans tout le bâtiment. Une réalité bien concrète rejoint la fiction d'une exposition.

Alfred Pacquement

Préface in *Sophie Calle, M'as-tu vue*, catalogue de l'exposition de l'œuvre de Sophie Calle, du 19 novembre 2003 au 15 mars 2004 au Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2003, p. 15

Au musée national d'Art moderne du Centre Pompidou, non loin de l'endosse où elle a disparu, ses collègues n'ont toujours pas. On parle d'un canular d'artiste, et ce via que l'institut ressemble à un jeu (ça pourrait être l'une de ces installations comme le aime Sophie Calle – qu'elle administrait, justement. Sauf qu'ici, la fiction semble avoir creusé un trou dans le réel : elle y est enfouie jusqu'à disparaître. Ou bien, pour reprendre la formule de ce qu'elle appelle son "scénario-journal", la scénariste s'est "faux-amié à un papier jeté" – ainsi qu'elle l'a elle-même écrit en date du 3 janvier dernier, soit sept semaines avant de s'évaporer quelque part sur l'île Saint-Louis, par une nuit d'hiver, entre les embruns de l'Hôtel-Dieu, les grondements de la Seine en crue et ceux des flammes qui, dans son studio, achevaient de ravager ses archives photographiques.

À l'hôpital de l'Hôtel-Dieu, le docteur Sautier est l'un des derniers à l'avoir aperçue. Dans la nuit du 26 février 2003, un peu avant 1 h du matin, elle a déboulé aux urgences : Bénédictte, 27 ans, est-elle précisée. Une jeune femme brune, avec sa coiffe à la Louise Brooks et quelque chose d'enfantin dans l'allure, avec aussi, dit-elle, "un mélange de retenue et de crainte de tomber elle dans une étreinte". Le docteur Sautier lui a délivré une ordonnance pour un test de grossesse – on retrouvait le papier plus tard, avec le journal intime dans les cordons de l'appartement ravagé – et surtout un demi-complément de Xanax pour la calmer, parce qu'elle lui paraissait singulièrement agitée. Après quoi, il l'a laissée attendre chez elle, sous prétexte, sur l'île Saint-Louis, dans le petit studio que possédait ses parents, au quatrième étage de la rue Beaubien. Entrée sans bruit plus tard, les flammes ont jailli de la fenêtre. On en ignore encore la cause, mais les roses câblées de l'endosse miraculeusement demeurées sèches de la violence du feu.

Aujourd'hui, dans les 15 m² du lieu, le petit ordonnance par terre n'a plus de forme, le sol est couvert de débris et de cendres.



Le matériel photographique a fondu, mais on peut voir encore des traces à demi brûlées des photos qu'elle faisait : des clichés pris dans les rues de Paris après la tempête, arbres renversés, antennes effilochées, images de sérénité et dévastation en noir et blanc, ou bien posant en couleurs des troncs de la Gare Pétit, chose et danse, carnaval. Quant aux objets, ils ont survécu jusqu'au-dessus du petit lit à une place, en vis-à-vis de la fenêtre sur cour.

Cette nuit-là, on sait que Bénédictte, chassée par le feu, est sortie en courant. Vêtue d'un slip et d'un soutien-gorge, elle est descendue jusqu'à l'entrée, a serré sur tous les boutons pour donner l'alerte. Puis, toujours en courant, elle est remontée au quatrième où, après avoir appelé les pompiers, un couple de voisins lui a prêté un jean, un pull noir, une couverture qu'elle s'est mise sur le dos et une paire de chaussures qu'elle a enfouies juste qu'elle était pieds nus et qu'il faisait froid, qu'elle est partie en direction de la Seine et qu'un peu d'argent restait sans doute au fond des poches du jean qu'elle avait porté. Des photographes de la police ont exploré le lieu en vain : la brigade fluviale a guetté les échoués, sans succès. Comment disparaît-on pieds nus, au centre de Paris, entouré par la police et les pompiers ?

Depuis des semaines maintenant, les amis de Bénédictte et sa famille ne cessent de se poser la question. Des avis de recherche ont été déposés dans tout le quartier, sans résultat. Un détective privé, Jean-Marc Morinau ("un nomme qui a travaillé pour la télé avec Bénédictte de vue" de la mère de Bénédictte), embouché par la famille, a ramassé la presse, des reportages ont été diffusés sur toutes les chaînes de télévision, ainsi que dans plusieurs quotidiens. Mais les appels à témoins n'ont pas donné grand-chose : quelques coups de téléphone de personnes qui croyaient l'avoir vue faisant la manche à Strasbourg-Saint-Denis ou bien du stop en direction de Saint-Etienne – autant de fausses pistes, pour l'instant.

Quelque chose, à l'évidence, manque dans l'histoire de cette disparition, quelque chose qui tient autant aux circonstances qu'à la personnalité de la disparue et, comme toujours face au manque, l'imagination à la part belle et les rumeurs sur l'île Saint-Louis vont bon train. Bénédictte, dit-on, n'aurait pas quitté la rue, elle se cachait dans un appartement ou bien y serait restée, ou bien se trouvait à Sainte-Anne. Une voisine affirme recevoir d'anonymes menaces téléphoniques. Mais, avec cette précision, c'est avant l'événement que les anecdotes étranges ont commencé à circuler autour de Bénédictte. Selon Marie-Anne, une amie, Bénédictte aurait fait part de certaines visions, affirmant notamment, peu de temps avant de disparaître, que quelqu'un, possédant une douze le double de ses clés, s'introduisait

16. Les broutilles de la disparue de l'île Saint-Louis

la disparue de l'île Saint-Louis

Le 26 février dernier à 2 h du matin, Bénédictte, 27 ans, pieds nus et sans doute enceinte, échappait aux pompiers venus éteindre l'incendie de son studio sur l'île Saint-Louis. Depuis, plus personne ne l'a revue.
Par Marc Weitzmann

qu'elle avait exposés, avait fait le projet de reporter, l'intégrait au boudillonnage. Le journal, comme les témoignages de ses amis, décrit une jeune femme cherchant encore sa voie, photographiant en instance de professionnalisation, qui ne se préoccupait jamais sans son petit appareil photo. Elle était Teubenthal, Les Bénédictte, fréquentant la Flèche d'Or et les bars du XV^e, fumait un peu, admirait le travail de Sophie Calle, dont elle partageait le goût pour les histoires d'anonymes, les hasards protozoïques, les miroirs en sautoir.

En octobre 1999, pour gagner sa vie, Bénédictte trouve un travail au musée d'Orsay. Accueil du public et surveillance, horaires assez durs, de 11 h à 19 heures jours sur cinq, salaires modestes à la main, pour 6 000 € par mois plus la prime de précarité. Bénédictte, mélange d'arrogance et de fragilité, apparaît "sans prétention" aux yeux du public, se souvient Martine, l'une de ses collègues, mais en même temps, elle qu'elle avait une réflexion de la part d'un inspecteur, les larmes lui montaient aux yeux, elle pleurait.

Quant au "scénario-journal", retrouvé dans les cordons, où il est avec une certaine quantité de "scénarios", se dégage l'image d'une jeune femme en proie à une crise dont les contours n'apparaissent pas clairement. Quoi d'autre ? Elle avait voyagé seule en Chine, jusqu'en Chine, en avait rapporté des photos

chez elle en son absence pour déplacer des objets. "A ce moment-là, dit Marie-Anne, je pensais qu'elle fêlait un peu, mais maintenant..." "Et puis aussi il y a la celtique toute proche : un endroit calme le jour mais, affirmé-on, beaucoup plus inquiétant la nuit et où, un soir de l'hiver dernier, Bénédictte est devenue livide : "Le genre de maisonnettes minuscules de la drogue dans un sous-sol", disait-elle...

Quant au "scénario-journal", retrouvé dans les cordons, où il est avec une certaine quantité de "scénarios", se dégage l'image d'une jeune femme en proie à une crise dont les contours n'apparaissent pas clairement. Quoi d'autre ? Elle avait voyagé seule en Chine, jusqu'en Chine, en avait rapporté des photos

17. Les broutilles de la disparue de l'île Saint-Louis



Une jeune femme disparaît (détails), 2003
Double-page précédente et page de gauche : photographies noir et blanc par Bénédictte Vincens, photographies couleur par Sophie Calle
Ci-dessus : boîte de diapositives calcinées trouvée par Sophie Calle dans l'appartement de Bénédictte Vincens

3^e partie: Sur les traces d'Emma

A. "Comblé un vide" extrait entretien avec Caroline Guiela Nguyen

Julien Fišera : Lorsque tu évoques la figure d'Emma Bovary, deux motifs s'entremêlent, celui de l'amour et celui de l'argent. Quels liens entretiennent-ils à tes yeux ?

Caroline Guiela Nguyen : J'ai vu récemment le téléfilm de Rainer Werner Fassbinder *Je veux seulement que vous m'aimiez*. C'est l'histoire tristement banale d'un homme qui en vient à s'endetter. Le titre n'a apparemment rien à voir avec le sujet, et pourtant... C'est un film magnifique qui m'a énormément touché parce qu'il traite justement du rapport entre l'argent et l'amour. Cet ouvrier ne s'endette pas pour vivre au-dessus de ses moyens, mais pour se retrouver en situation de recevoir de l'amour. Et qu'est-ce que l'amour, sinon le premier témoignage d'un lien avec le monde ? Pour schématiser la situation, on pourrait dire : je paye pour me sentir relié au monde. Autrement dit, je m'endette pour participer au monde.

Il s'avère d'ailleurs que nombre de ces personnes endettées, face à l'accumulation de leurs crédits, et l'irréparable de la sanction, se suicident : elles disparaissent du monde. *Elles coupent le lien*. Le jeune homme dans le film de Fassbinder coupe aussi le lien. Il "s'extrait de l'humanité" en tuant gratuitement une personne.

Fassbinder est très clairement porté par la dimension sociale de son sujet et traite frontalement tant la problématique sociale que la responsabilité politique ce que Gustave Flaubert, lui, ne fait pas. Même s'il ne faut pas oublier qu'à l'époque où Flaubert écrit *Madame Bovary* Karl Marx est lui au travail sur *Le Capital* !

Le sentiment de grande dépression que semble ressentir le jeune homme dans le film de Fassbinder et les moyens qu'il met en oeuvre pour palier la situation catastrophique dans laquelle il se retrouve fait écho en moi au personnage d'Emma. Pour Flaubert, Emma est "un personnage vide" qui cherche inlassablement à combler un manque.

Les moyens qu'elle a mis en place sont ses amants et ses dépenses. J'ai toujours été très frappé par la façon dont Flaubert fait correspondre la satisfaction qu'Emma éprouve à dépenser de l'argent et la satisfaction avec laquelle elle ressent ses histoires d'amour. L'une contamine l'autre et la gangrène. Sans adoucir le rapport qu'Emma entretient au monde je comprends, par l'entremise du film de Fassbinder, que ce que cherche Emma ce n'est ni l'amour, ni le luxe. Ce qu'elle cherche fondamentalement, c'est exister, ne pas pourrir.

Je parle de décomposition car Flaubert nous propose souvent ce genre d'image : "*Elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ?*". En cela, Flaubert n'est pas un auteur romantique. La notion de mélancolie sied très mal au personnage d'Emma car il y a traditionnellement une forme de beauté dans la mélancolie : le temps s'arrête et le sujet contemple le monde de loin. Chez Emma, l'ennui n'a rien de beau, il est directement lié à la décomposition. Il y a donc une urgence et à cause de cette urgence, Emma se retrouve à prendre ce qui pourrait nous apparaître comme de mauvaises décisions !

Emma croit savoir ce qu'elle cherche, mais elle ne le sait pas. L'amour, l'argent, la religion, la renommée... rien ne la remplit. Et, en la lisant, nous ressentons aussi cette impuissance devant l'absence d'alternative à son malheur.

B. Une "vague et nerveuse tristesse"

Beaucoup de récits, riches de situations ou rendus dramatiques par les innombrables jets du hasard, emportent avec eux leurs propres artifices et peuvent être racontés artistement ou simplement par toutes les lèvres, sans que le sujet y perde la plus légère de ses beautés ; mais il est quelques aventures de la vie humaine auxquelles les accents du cœur seuls rendent la vie, il est certains détails pour ainsi dire anatomiques dont les délicatesses ne reparaissent que sous les infusions les plus habiles de la pensée ; puis, il est des portraits qui veulent une âme et ne sont rien sans les traits les plus déliés de leur physionomie mobile ; enfin, il se rencontre de ces choses que nous ne savons dire ou faire sans je ne sais quelles harmonies inconnues auxquelles président un jour, une heure, une conjonction heureuse dans les signes célestes ou de secrètes prédispositions morales. Ces sortes de révélations mystérieuses étaient impérieusement exigées pour dire cette histoire simple à laquelle on voudrait pouvoir intéresser quelques-unes de ces âmes naturellement mélancoliques et songeuses qui se nourrissent d'émotions douces. Si l'écrivain, semblable à un chirurgien près d'un ami mourant, s'est pénétré d'une espèce de respect pour le sujet qu'il maniait, pourquoi le lecteur ne partagerait-il pas ce sentiment inexplicable ? Est-ce une chose difficile que de s'initier à cette vague et nerveuse tristesse qui répand des teintes grises autour de nous, demi-maladie dont les molles souffrances plaisent parfois ?

Honoré de Balzac

Madame Firmani, in *Études de femmes*, Le Livre de Poche, 1971, p. 215-216

C. Ce qu'Emma aurait pu dire (mais n'a pas dit)

Ce que je voudrais te dire, c'est comment j'ai essayé de tout retenir, de ne rien lâcher, quand bien même ça m'écartelait, de tenir dans mes mains un monde en plein séisme.

Charles. Ce que je voulais te dire c'est comment, dès la première fissure, j'ai essayé de toutes mes forces de colmater, d'arrêter qu'elle ne coure de partout, mais à la première seconde c'était déjà impossible, c'était déjà trop profond, et trop tard. Je voudrais te dire comment j'ai couru, comment j'ai supplié, comment j'ai pleuré à toutes les portes pour demander de l'aide. Comment tout le monde m'a ignorée. Je ne voulais pas te demander à toi, Charles, je tenais encore ton monde du bout des doigts.

J'aurais voulu que tu ne voies jamais, que tu ne saches jamais, que la vie garde cette forme de gaieté pour toi, cette joie qui était la tienne. Cette joie dont j'étais jalouse Charles, je ne voulais pas te la voler pour autant.

J'aurais voulu réussir, Charles, que la vie et moi on arrive à tenir nos promesses, qu'on se retourne avec fierté pour voir le beau chemin accompli.

Je voulais naître et renaître encore.

Être un être vivant.

J'aurais voulu construire des choses en dur, pierre après pierre. Faire de notre maison un de ces châteaux imperméables au monde.

Mais je ne construisais que des choses friables. Des trous, des trous pour toute paroi. Ce que je voulais te demander c'est de tenir solidement malgré les trous, la boue, les fissures et tout ce qu'ils diront. Tu sais faire ça, toi, Charles, de tenir droit, de marcher sur la terre ferme, de te tenir au monde sans flancher.

D. Accueillir la peur

Extrait d'*Éloge du risque*, d'Anne de Fourmantelle

Mon cœur, dit-elle, est démembré. Je suis un enfant terrorisé, en morceaux. Je ne prends ni l'avion ni le train, je ne dors pas, je ne nage pas en eau profonde, je ne me mêle pas à la foule. Je suis en sursis. Je suis dans une peur somnambule qui verrouille mes mouvements, empêche mon désir, asphyxie ma vie. J'ai peur de vous aussi, et de perdre mon temps ici, d'attendre déraisonnablement, que quelque chose arrive...

[...]

- Et si vous aimiez votre peur... C'est à peine une question que j'ai risquée.

[...]

- Pourquoi l'aimerais-je puisqu'elle m'empêche de tout, y compris de mettre fin à ma stupide petite vie ?

Brusquement elle entrevit le pouvoir infini prêté à cette peur dont elle s'était parée pour rester là, recroquevillée, en attendant qu'on vienne la chercher. Sa mère ou n'importe quel autre qui daignerait l'aimer. Pauvre chose cachée, ni voix ni corps ni désir, juste un alibi dont on se sert.

- Pourquoi ? dit-elle. Dites-le moi, vous qui savez pourquoi...

Il y a de la lassitude dans ma réponse. Pas de pourquoi... non. On voudrait tellement que ce soit ça, un souvenir resurgit en clé de voûte, un seul mot, un événement comme le petit pois de la princesse du conte qui empêche de dormir, mais le pourquoi est encore une défausse, un rétroviseur posé dans l'angle mort. Il n'y a que le comment, disait Kierkegaard, la manière que nous avons eue d'inventer un chemin à l'événement de l'amour, de la peur, de la mort, de l'effraction de la beauté en nous, et tant d'autres sidérations figitives dont nous avons du mal à nous remettre. Je décidai de lui parler, de pactiser avec sa peur, comme je le pouvais.

- Cette peur que vous abritez en vous est peut-être, qui sait, votre seul refuge, ou peut-être avez-vous cru cela depuis si longtemps qu'il est difficile maintenant d'en faire le deuil. Il est douloureux de renoncer au renoncement car dès cet instant vous réalisez que le mal est fait, et avec lui le temps perdu et l'aveuglement et l'alibi et la pauvreté des faux-semblants. Le sang qui revient dans les membres menacés de gelure provoque une douleur terrible qui fait regretter l'anesthésie mortelle du froid, on voudrait n'avoir pas eu à se réveiller. Accueillir la peur, c'est accueillir aussi la possibilité de la joie, l'effraction de l'altérité, de l'inconnu, du vivant, c'est quitter le renoncement et ça c'est terrible. La peur vous en protège comme une mère anxieuse, malheureuse, que vous n'apaiserez jamais.

(p. 79 à 81)

Anne de Fourmantelle

L'Éloge du risque, Éditions Payot et rivages, Paris, 2011

Extrait d'*Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton

La peur est cousine germaine du chagrin, ou plutôt sa sœur [...], toujours présente, elle prête main forte à notre maladie et en est un des principaux agents ; comme le chagrin, elle est à la fois cause et symptôme. En bref, je peux fort bien dire du chagrin comme de la peur, ce que Virgile a dit des Harpies :

Jamais monstre plus funeste, jamais plus terrible fléau

Enfanté par la colère des dieux n'a émergé des eaux du Styx [Virgile : *Eneïde*, Liv. 3, Vers 214-215]

[...] La peur frappe et stupéfie les hommes au point qu'ils ne savent plus où ils sont, ce qu'ils disent, ce qu'ils font et, ce qui est pire encore, pendant tous les jours qui précèdent elle les torture inlassablement par des frayeurs et des soupçons. Elle est un obstacle à toutes les entreprises honorables et rend les cœurs douloureux, tristes et lourds. Ceux qui vivent dans la peur ne sont jamais libres, résolus, sûrs d'eux, ils ne sont jamais joyeux, mais souffrent en permanence ; Vivès a fort justement dit qu'*aucun malheur n'est pire que la peur*, rien, ni les fers, ni la torture, n'est aussi violent, ceux qui la ressentent sont toujours suspicieux, anxieux, inquiets, pareils à des enfants, ils se cachent sans raison, sans discernement, *tout particulièrement si quelque objet terrible se présente à eux*, nous dit Plutarque. Elle provoque souvent une folie soudaine et toutes sortes de maladies [...]. La peur fait naître ce qu'elle veut dans notre imagination, elle invite le démon à pénétrer en nous [...] et tyrannise notre imagination davantage que ne la tyrannisent toutes les autres affections, particulièrement dans le noir. C'est une chose qu'il est facile de déceler chez tous les hommes, car *la peur les pousse à imaginer et à croire*.

Robert Burton

Anatomie de la mélancolie, éditions Corti, 2000, vol. 1, p. 439 à 441

4^e partie : Vivre aux côtés des autres sans rien voir

A. Jean-Claude Romand, Charles et la cellule familiale, extrait d'un entretien avec Caroline Guiela Nguyen

J. F. : Au cours de tes recherches, tu t'es également penchée sur l'histoire de Jean-Claude Romand, qui lui aussi s'est retrouvé pris au piège, enferré dans ses dettes. Comment cette histoire vraie vient-elle nourrir ton travail ?

C. G. N. : Les faits divers m'aident souvent à penser mes projets. D'ailleurs Flaubert part lui aussi d'un fait divers pour écrire *Madame Bovary*. Le parcours de Jean-Claude Romand m'a toujours fascinée. Jean-Claude Romand est resté pendant plus de quinze ans dans le mensonge, faisant croire à sa femme, parents, enfants et amis qu'il était médecin à l'OMS alors qu'il passait ses journées sur un parking. Au moment où le secret est sur le point d'être découvert, il tue ses parents, sa femme, ses enfants, et met le feu à sa maison.

Au-delà de sa double vie, des dettes que contracte Romand, une chose m'interroge – cela ne concerne pas Emma mais Charles : pas Jean-Claude Romand mais sa femme – comment pendant 15 ans, peut-on vivre à côté d'une personne sans jamais en percevoir le mystère ? Comment à l'intérieur du lien le plus serré entre un homme et une femme peut s'immiscer un tel aveuglement ?

En écho, tu l'as compris, je pose la question à Charles. Comment peut-il ignorer la multiplication des amants de sa femme et l'accumulation des dettes qu'elle ne cesse de contracter ? Résoudre la question en s'imaginant que Jean-Claude Romand ou Emma sont de grands menteurs face à de grandes dupes ne me satisfait qu'à moitié. Serait-il totalement insensé d'affirmer que Charles ou la femme de Jean-Claude Romand participaient inconsciemment à la construction de ces mensonges ?

À son procès, Jean-Claude Romand avouera avoir tué son entourage proche pour n'avoir pas à subir l'effondrement de son monde. Comme s'il avait pressenti que cet aveu qu'il n'a eu de cesse de repousser toute sa vie, allait créer chez eux, non pas uniquement un immense sentiment de trahison, mais un véritable tremblement identitaire. Si l'on se place du point de vue de la femme de Jean-Claude Romand ou de Charles, n'est-il pas en quelque sorte plus confortable ou plus simple, pressentant le tremblement que le dévoilement que la vérité pourrait engendrer, de volontairement fermer les yeux, dans un instinct vital de se protéger ?

Claude Arnaud, dans son livre *Qui dit je en nous ?*, évoquant cette même affaire Romand et l'histoire de Martin Guerre, avance la théorie suivante : "*Le mensonge est à l'endroit où on l'attend.*" Flaubert, dans les toutes dernières pages du roman écrira quelque chose de singulièrement approchant : "*Charles n'était pas de ceux qui descendent au fond des choses ; il recula devant les preuves, et sa jalousie incertaine se perdit dans l'immensité de son chagrin.*"

J. F. : Ce que tu sembles dire c'est que la vérité est parfois trop difficile à regarder en face et que nous préférons biaiser ?

C. G. N. : Tout à fait et cela me fait penser à un de mes films préférés : *Festen* de Thomas Vinterberg. Au cours d'un repas de famille le fils prend la parole et dit tout haut ce que tout le monde s'est toujours refusé à croire. Il prend la parole pour dénoncer le crime d'un père incestueux. Deux figures se révèlent alors au cours du séisme qui va découler de cet aveu, tout d'abord celle du frère aîné qui refuse de croire au point de faire violence sur son petit frère, de le jeter hors de la maison et de l'attacher à un arbre (image que je rattache dans *Madame Bovary* à celle de

l'aveugle, du monstre, que l'on tente par tous les moyens de mettre aux portes du village). Ce qui se joue dans cet aveu est terrible : admettre cette vérité, c'est pour le frère aîné admettre l'horreur de l'acte mais c'est avant tout mettre à plat la construction qu'il s'était fait de lui-même à travers la figure de son père. Une autre figure tout aussi intéressante est celle de la soeur : avait-elle conscience de ce qui se passait dans le bureau de son père ? La question de savoir ou de ne pas savoir est dans ces situations véritablement abyssales. À la question de savoir si elle était enceinte, Véronique Courjault ne dira rien d'autre à son procès que ces quelques mots : *"Je le savais, mais je ne le savais pas."* Si j'évoque *Festen*, l'affaire Romand ou encore le procès de Véronique Courjault, c'est bien que ce que ces trois fait-divers ont en commun c'est la cellule familiale. Je pense en effet que ce genre d'aveuglement ne peut se jouer uniquement qu'en famille.

La chose est paradoxale : c'est précisément parce que nous connaissons l'autre, parce qu'il est disons notre frère ou notre femme, que nous pressentons le secret par le hiatus, le silence, mais instinctivement, nous pressentons aussi le danger, les premières secousses de ce tremblement que j'évoquais tout à l'heure. Ainsi, au moment-même où le secret pourrait être dévoilé, lorsque les mots de l'aveu seraient lâchés comme un fauve dans la vie de l'autre, nous tournons le regard et nous créons justement les conditions de l'indicible.

Il me paraît donc évident que les plus grands aveuglements se jouent précisément là, au plus proche de nous. Mais il est beau aussi de prendre conscience que si le secret de l'autre peut participer à ma propre chute c'est qu'une part de moi est aussi irrémédiablement liée à l'autre.

Le secret d'Emma Bovary est à la fois ce qui la coupe de son mari, mais il est aussi le lien qui leur permet de vivre.

B. Le fait divers comme une source d'inspiration

Dans son entretien, Caroline Guiela Nguyen parle de la manière dont les histoires réelles nourrissent ses projets. Le lien étroit entre le fait divers et les arts (la littérature en particulier) ne date pas d'hier, comme le rappelle la chercheuse Martine Boyer-Weinmann.

“Un échangeur entre le familier et le remarquable” : c’est par un dynamisme que Michel Foucault définissait le fait divers, cette notion si fuyante, à laquelle Roland Barthes prêtait quant à lui un pouvoir d’appel paradoxal pour la littérature. Si, comme le suggère le critique, le fait divers ne commence d’exister “que là où le monde cesse d’être nommé”, il incombe aux écrivains de s’installer dans ce vertige. Quelle place à tenir au bord de ce trouble qui risque à chaque instant de dérober la parole sous l’insignifiance ou l’obscène ? Cette délicate transaction a historiquement déterminé la relation passionnelle entre littérature et fait divers.

Potentialités romanesques

Passion historique s’il en est, indissociable de l’essor de la presse. Mais aux lecteurs de *Madame Bovary* et du *Rouge et le Noir* peu importait sans doute, pour qualifier esthétiquement ces œuvres, de connaître le détail, voire l’existence des affaires Delamare, Lafargue et Berthet, faits divers criminels divulgués par les “canards” d’époque qui servirent de prétextes à la mise en fiction : le roman du XIX^e siècle, tout en puisant dans les potentialités romanesques du fait divers pour asseoir son ancrage réaliste, se voulait d’abord... du roman, l’effacement de l’anecdote sous la composition de l’intrigue allant même jusqu’à garantir le degré d’élaboration du texte, et donc sa valeur littéraire.

Il en va tout autrement au xx^e siècle, et de façon spectaculaire dans les récits contemporains inspirés de faits divers. Occupant désormais un canton prospère de notre cartographie littéraire, ces textes exhibent volontiers la dette de leur origine tout en affichant de plus en plus leur statut de fiction critique. Plus qu’aux œuvres de Genet ou Duras qui sont marquées par le déterminisme tragique, la présence d’un fatum, c’est à une autre lignée, venue de Gide et remodelée par le “roman vrai” à la Truman Capote, que les auteurs contemporains semblent le plus redevables. L’acuité d’un Gide, d’un Jouhandeau, d’un Giono à percer les ténèbres de la psyché humaine, à critiquer la dramaturgie de la justice dans son interaction avec la société, fait d’œuvres aussi différentes que *La Séquestrée de Poitiers (1930)*, *Notes sur l’affaire Dominici (1955)* et *Trois crimes rituels (1962, histoire du curé d’Uruffe)* des formes d’enquête qui replacent explicitement le fait divers au centre de la matière narrative. Cette réappropriation du réel banal ou monstrueux par les écrivains questionne alors frontalement leur position éthique à l’égard des faits narrés, et leur légitimité à en faire littérature.

La littérature d’aujourd’hui retrouve ainsi, en l’amplifiant, cette réquisition de l’écriture par le dehors social et les territoires de l’informe, de la déviance, de la perturbation causale, fécondés par les travaux des sciences sociales et la philosophie (Foucault, Bourdieu, Maffesoli). Cette vocation transitive du récit contemporain constitue en effet le lien entre des auteurs comme François Bon (*Un fait divers, Minuit, 1994 ; C’était toute une vie, Verdier, 1995*), Emmanuel Carrère (*L’Adversaire, POL, 2000 ; Un roman russe, POL, 2007*), Marc Weitzmann (*Mariage mixte, Stock, 2000*), Laurent Mauvignier (*Dans la foule, Minuit, 2006*), Jean-Yves Cendrey, Régis Jauffret, attentifs aux singularités les plus intimes des sujets. Et sans doute faut-il associer à ce réancrage qui affecte les genres narratifs un mouvement synchrone observable sur la scène théâtrale chez Michel Vinaver (*L’Ordinaire, 1983*) et Bernard-Marie Koltès (*Roberto Zucco, 1988*).

Questions gênantes

La figuration du fait divers est donc arrimée à la façon dont les auteurs se positionnent par rapport à leur récit. Qu'ils adoptent un dispositif polyphonique (Bon) ou résolument métacritique (Carrère), l'essentiel est de situer la parole jusqu'à soulever les questions les plus gênantes, comme les parallélismes entre le romancier Carrère et son personnage mystificateur. Ainsi, dans *L'Adversaire*, le défi du romancier s'exprime sans ambages à travers l'interlocution directe : "*Mon problème [...] est de trouver ma place face à votre histoire.*" Avec *Un roman russe*, un fait divers (réel) s'invite au cœur d'une narration qui ne l'avait pas initialement prévu et réoriente l'enquête autobiographique vers une investigation policière. La mise en miroir du récit et du documentaire issu de cette expérience (*Retour à Kotelitch*, 2003) aiguise encore la tension de la relation (méta) critique entre formes narratives et fait divers.

Réinscription de la fiction dans l'imaginaire social et renouveau des formes d'énonciation : une caractéristique transnationale des noces du fait divers et de la littérature, comme en témoigne le choix de la romancière italienne Rosetta Loy de monter en conte cruel, dans *Coeurs brisés* (Mercure de France, 2010), trois faits divers emblématiques de la violence ordinaire dans le Piémont des années 2000.

Martine Boyer-Weinmann (maître de conférences en littérature contemporaine)

"Les noces renouvelées du fait divers et de la littérature" in *Le Monde des livres* du 05/01/2012, article disponible en consultant le lien suivant :

http://www.lemonde.fr/livres/article/2012/01/05/les-noces-renouvelees-du-fait-divers-et-de-la-litterature_1625781_3260.html

C. L'entourage comme complice du déni

Extrait de *Mourir de dire* de Boris Cyrulnik

L'entourage se fait complice du déni en signifiant au blessé qu'on ne parle pas de ces choses-là. Le silence devient alors le seul organisateur du moi, un tyran muet qui fait souffrir en secret, empêchant ainsi le travail de reconstruction de soi. La rage de comprendre est une arme de la résilience, elle force à lire, à dire, à rencontrer, à expliquer. Alors que le silence qui gèle la relation augmente l'intensité du récit à bouche fermée ! "Je pense sans arrêt à ma déchirure, mais je dois me taire car personne ne peut comprendre".

[...]

Il est parfois impossible de dire, parce qu'on n'en a pas la force, parce que autrui ne veut rien entendre ou parce que le danger de la révélation verrouille nos lèvres. Un récit à bouche fermée installe dans notre âme un cercueil où s'agitent les fantômes : "Si je dis à maman ce que m'a fait son mari, elle va en mourir... Si je révèle ma souillure, ma famille va me rejeter, la société va me mépriser".

[...]

Presque toujours l'absence de révélation révèle l'absence de soutien. La femme offensée pense que ce qui lui est arrivé est impossible à dire parce qu'elle va donner d'elle-même l'image d'une femme souillée, vaincue, dégoûtante. Elle a honte de la représentation qu'elle risque de planter dans l'âme des autres. Alors, elle se protège en se taisant.

Boris Cyrulnik

Mourir de dire, la honte, Odile Jacob, 2010, p. 102-105

Extraits de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère

Chacun se demandait : comment avons-nous pu vivre si longtemps auprès de cet homme sans rien soupçonner ? Chacun cherchait dans sa mémoire le souvenir d'un instant où ce soupçon, quelque chose qui aurait pu conduire à ce soupçon l'aurait effleuré. Le président de l'association de gestion racontait à tout le monde comment il l'avait cherché sans le trouver dans l'annuaire des organismes internationaux. Luc lui-même se rappelait que l'idée lui en était venue, quelques mois plus tôt, après avoir appris par Florence que son ami avait été reçu cinquième à l'internat de Paris. Ce n'était pas ce succès qui l'étonnait mais de ne pas l'avoir su à l'époque. Pourquoi n'en avoir pas parlé ? Interrogé, traité de cachotier, Jean-Claude avait haussé les épaules, dit qu'il ne voulait pas en faire un plat, changé de sujet. C'était extraordinaire, cette capacité de faire dévier la conversation dès qu'elle venait sur lui. Il le faisait si bien qu'on ne s'en rendait même pas compte, et, quand on y repensait, c'était pour finalement admirer sa discrétion, sa modestie, son souci de mettre les autres en valeur plutôt que lui-même. (p. 25-26)

L'enquête que j'aurais pu mener pour mon compte, l'instruction dont j'aurais pu essayer d'assouplir le secret n'allait mettre au jour que des faits. Le détail des malversations financières de Romand, la façon dont au fil des ans s'était mise en place sa double vie, le rôle qu'y avait tenu tel ou tel, tout cela, que j'apprendrais en temps utile, ne m'apprendrait pas ce que je voulais vraiment savoir : ce qui se passait dans sa tête durant ces journées qu'il était supposé passer au bureau ; qu'il ne passait pas, comme on l'a d'abord cru, à trafiquer des armes ou des secrets industriels ; qu'il passait, croyait-on maintenant, à marcher dans les bois. (Je me rappelle cette phrase, la dernière d'un article de Libération, qui m'a définitivement accroché : "Et il allait se perdre, seul, dans les forêts du Jura.")

Cette question qui me poussait à entreprendre un livre, ni les témoins, ni le juge d'instruction, ni les experts psychiatriques ne pourraient y répondre, mais soit Romand lui-même, puisqu'il était en vie, soit personne. (p. 35)

Devant l'estrade de la Cour, la vitrine exposait les pièces à convictions : carabine, silencieux, bombes lacrymogènes, photos extraites d'un album de famille. Les enfants riaient en s'éclaboussant dans une piscine gonflable de jardin. Antoine soufflait les bougies de son quatrième anniversaire. Florence les regardait avec une tendresse confiante et gaie. Lui non plus ne semblait pas triste sur une photo qui devait dater de leurs fiançailles ou des premiers temps de leur mariage : ils étaient à une table de restaurant ou de banquet, des gens s'amusaient autour d'eux, il la tenait par les épaules, il avait l'air vraiment amoureux. Son visage était poupin, avec les cheveux qui frisaient, une expression de gentillesse rêveuse. Je me suis demandé si au moment de cette photo il avait déjà commencé à mentir. Sans doute oui. (p. 47-48)

Emmanuel Carrère

L'Adversaire, P.O.L éditeur, Paris, 2000

Extrait de *Mme Bovary* de Gustave Flaubert

Un jour errant sans but dans la maison, il était monté jusqu'au grenier, il sentit sous sa pantoufle une boulette de papier fin. Il l'ouvrit et il lut : "Du courage, Emma ! du courage ! Je ne veux pas faire le malheur de votre existence". C'était la lettre de Rodolphe tombée à terre entre des caisses, qui était restée là, et que le vent de la lucarne venait de pousser vers la porte. Et Charles demeura tout immobile et béant à cette même place où jadis, encore plus pâle que lui, Emma, désespérée, avait voulu mourir. Enfin, il découvrit un petit R. au bas de la seconde page. Qui était-ce ? Il se rappela les assiduités de Rodolphe, sa disparition soudaine et l'air contraint qu'il avait eu en le rencontrant depuis, deux ou trois fois. Mais le ton respectueux de la lettre l'illusionna.

"Ils se sont peut-être aimés platoniquement", se dit-il. D'ailleurs, Charles n'était pas de ceux qui descendent au fond des choses ; il recula devant les preuves, et sa jalousie incertaine se perdit dans l'immensité de son chagrin.

On avait dû, pensait-il l'adorer. Tous les hommes, à coup sûr, l'avaient convoitée. Elle lui en parut plus belle ; et il en conçut un désir permanent, furieux, qui enflammait son désespoir et qui n'avait pas de limites, parce qu'il était maintenant irréalisable. Pour lui plaire, comme si elle vivait encore, il adopta ses prédilections, ses idées ; il s'acheta des bottes vernies, il prit l'usage des cravates blanches. Il mettait du cosmétique à ses moustaches, il souscrivit comme elle des billets à ordre. Elle le corrompait par-delà le tombeau.

Gustave Flaubert

Madame Bovary, Éditions Rencontre, 1965, p. 403

Annexe

Caroline Guiela Nguyen

D'abord étudiante en Arts du Spectacle à l'université de Nice, elle suit en parallèle les Ateliers de L'ERAC comme comédienne. En 2004, elle entre en classe professionnelle au Conservatoire d'Avignon où elle joue sous la direction de Pascal Papini et suit plusieurs stages avec entre autres Alain Neddiam, Jacques Rebotier et Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil pour *Le Dernier Caravansérail*. Elle entre en 2006 au Théâtre national de Strasbourg comme élève en section mise en scène. Elle travaille avec Stéphane Braunschweig, Anne-Françoise Benhamou, Xavier Jacquot, Alexandre de Dardel, Pierre-André Weitz, Daniel Jeanneteau, Arthur Nauzyciel et Krystian Lupa dans le cadre d'un échange international autour d'*Amerika* de Kafka.

Elle est stagiaire à la mise en scène avec Guy Alloucherie sur *Base 11/19* créé en 2006 à Loos-en-Gohelle et avec Jean-François Sivadier sur *Le Roi Lear* créé dans la Cour d'Honneur du Festival d'Avignon 2007. Elle est assistante de Richard Brunel sur *Le Théâtre ambulancier Chopalovitch* créé en 2007 au Théâtre national de Strasbourg. En 2008, elle est invitée à rejoindre le stage dirigé par Pascal Dusapin "Opéra en création" dans le cadre du Festival d'Aix-en-Provence. Elle est assistante à la mise en scène de Richard Brunel sur l'opéra *Dans la Colonie pénitentiaire* de Philip Glass à l'Opéra de Lyon et récemment sur *Les Criminels* de Ferdinand Bruckner (création 2011 à la Comédie de Valence). Elle est assistante en 2009 de Stéphane Braunschweig sur les deux créations : *Maison de poupée* et *Rosmersholm* d'Ibsen puis en 2010 sur *Lulu – une tragédie-monstre* de Wedekind à La Colline – théâtre national.

Elle a créé en 2008 les Hommes Approximatifs, compagnie implantée en Région Rhône-Alpes. Avec la compagnie, elle signe cinq créations : *Andromaque (Ruines)*, d'après Racine, créé en 2007. Le spectacle a été présenté au Théâtre national de Strasbourg, au festival Art du Flex de Bordeaux et au Festival international de Rabat au Maroc, au Festival croisé de Moscou, au CDR de la Réunion ainsi qu'au Théâtre national du Luxembourg, suivi d'une tournée lors de la saison 2010-2011 en région Rhône-Alpes. *Macbeth (Inquiétudes)*, d'après Shakespeare, Kadaré et Müller, créé en 2008. Le spectacle fut présenté au Théâtre national de Strasbourg, au festival Impatience de l'Odéon en 2009 et à l'Opéra Théâtre de Metz en collaboration avec le Centre dramatique national de Thionville en 2010. *Tout doucement je referme la porte sur le monde*, d'après le journal intime d'Anaïs Nin a été créé en 2008. Ce spectacle a été produit par le Théâtre national du Luxembourg en 2008. *Se souvenir de Violetta*, créé à La Comédie de Valence en 2011 puis présenté au Théâtre national du Luxembourg. *Le Bal d'Emma* créé à Montélier en mai 2012 pour le festival Ambivalence(s) de la Comédie de Valence.

La compagnie les Hommes Approximatifs a mis en espace *Gertrude* d'Einar Schleeff au Théâtre Gérard-Philipe, Centre dramatique national de Saint-Denis en juin 2009. En 2011, la compagnie mène deux chantiers autour de *L'Échange* de Claudel et *Madame Bovary* de Flaubert, pour lequel Caroline Guiela Nguyen est invitée en 2010 à ouvrir un atelier de recherche au Nouveau Théâtre d'Angers. Elle crée *Ses mains*, quatre micro-fictions autour de l'infanticide, à La Comédie de Valence, spectacle repris en 2012-2013. Le cycle autour du personnage d'Emma initié avec *Le Bal d'Emma* se poursuit en 2013-2014 avec la création d'*Elle brûle*.

Mariette Navarro

Après des études de Lettres Modernes et d'Arts du Spectacle, Mariette Navarro entre en tant que dramaturge à l'école du Théâtre national de Strasbourg (2004 à 2007). Elle travaille depuis à des missions très variées qui ont pour point commun de lier écriture et théâtre: travaux rédactionnels, collaborations artistiques pour différentes compagnies, comités de lecture, ateliers d'écriture. Elle a notamment travaillé à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, au CEAD de Montréal, à Théâtre Ouvert, au TnBA de Bordeaux, à La Colline – théâtre national, à l'Espace Malraux de Chambéry. Elle publie des livres à la croisée des genres, tous créés au théâtre (*Alors Carcasse*, Cheyne, 2011 – prix Robert Walser 2012, *Nous les vagues* suivi des *Célébrations*, Quartett 2011, *Prodiges@*, Quartett 2012). *Elle brûle* est la seconde collaboration à l'écriture avec la Cie des Hommes Approximatifs après *Le Bal d'Emma* en mai 2012.

Claire Calvi

collaboration artistique

Formée au conservatoire d'Avignon puis à l'École Régionale d'Acteur de Cannes, elle travaille en tant que comédienne à Marseille où elle vit depuis trois ans. Elle a joué notamment sous la direction de Jean-Louis Benoît, dans *La Nuit des rois* de Shakespeare, Ivan Romeuf dans *Les Bonnes* de Jean Genet, et a assisté Selim Alik sur le spectacle *Dans la compagnie des hommes* d'Edward Bond. Elle travaille également avec la Compagnie GroupUrsule. En 2012, elle rejoint la compagnie les Hommes Approximatifs sur *Le Bal d'Emma* en tant que coordinatrice.

Alice Duchange

scénographie

Après des études en BTS d'art textile, et un diplôme des métiers d'art costumier réalisateur à Lyon, elle intègre en 2005 l'école du Théâtre national de Strasbourg en section scénographie-costume et se forme auprès de Pierre-André Weitz, Daniel Jeanneteau, Benoît Lambert, Richard Brunel. Elle y rencontre la metteur en scène Caroline Guiela Nguyen et réalise la scénographie d'*Andromaque*, de *Se souvenir de Violetta*, du *Bal d'Emma*, et de *Elle brûle*. En 2011, elle intègre avec 16 autres artistes l'atelier partagé LaMezz à Lyon. Elle réalise les costumes pour Benoît Bradel sur *A.L.I.C.E* et *Rose is a rose*, et pour Dan Artus sur *Le peuple d'Icare*. Elle réalise des scénographies pour Christian Duchange, Jean Lacornerie, Anne-Laure Liegeois, Julien Geskoff, Estelle Savasta, Hervé Dartiguelongue, Saturnin Barré.

Jérémy Papin création lumières

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. 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. 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 d'*Actéon* dirigé par Emmanuelle Haïm, tous deux mis en scène par Damien Caille-Perret. Au Festival de Salzburg 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 collabore avec Maëlle Poésy pour l'adaptation de *Candide* au théâtre Dijon-Bourgogne. Enfin, au sein de l'Opéra de Dijon, il réalisera les lumières de *La Pellegrina* dirigé par Étienne Meyer et mis en scène par Andréas Linos.

Benjamin Moreau costumes

Formé à l'école du Théâtre national de Strasbourg en scénographie et costumes, il est assistant aux costumes sur *La Fable du fils substitué*, mise en scène par Nada Strancar. Il crée les costumes de *Dissocia*, mise en scène par Catherine Hargreaves, *Visite au Père* de Schimmelpfening, mis en scène par Adrien Béal, *Les Femmes savantes* mise en scène par Agnès Larroque.

Il participe au projet du Festival des Nuits de Joux depuis trois éditions comme scénographe-costumier auprès des metteurs en scènes suivant : Guillaume Dujardin, Rémy Barché, Gilles Granouillet, Raphaël Patou, Simon Vincent. Il a collaboré auprès de Richard Brunel en création costumes pour *J'ai la femme dans le sang* adaptation de textes de Feydeau par Pauline Sales, *Les Criminels* de Ferdinand Bruckner et en scénographie-costumes sur *Avant que j'oublie*, projet initié par Vanessa Van Durme. Il est membre de la compagnie les Hommes Approximatifs dirigée par Caroline Guiela Nguyen, où il crée les costumes pour *Se souvenir de Violetta*, *Le Bal d'Emma*, *Elle brûle*.

Antoine Richard

réalisateur et créateur sonore

Formé aux arts et techniques du son et du spectacle au DMA de Nantes après un cursus musical, Antoine Richard poursuit sa formation de réalisateur et créateur sonore à l'ENSATT. Il s'associe par la suite au travail de metteurs en scènes tels que Matthias Langhoff avec qui il crée *Mauser* puis *Hamlet-Cabaret*, Jean-Louis Hourdin pour *Je suis en colère mais ça me fait rire* et *Jean la chance*, ainsi que Richard Brunel pour la création de *Les Criminels* de F. Bruckner. Il intègre et suit le travail de plusieurs compagnies de théâtre comme la compagnie les Hommes Approximatifs dirigée par Caroline Guiela Nguyen (*Gertrud*, *Se souvenir de Violetta*, *Ses mains*, *Le Bal d'Emma*), La Maison Jaune (*Les Nuits blanches*, *Fando et Lis*), Le théâtre des turbulences (*J'ai trop trimé*), *D'un instant à l'autre* (*En aparté*)...

Il crée par ailleurs le son du *Misanthrope*, mis en scène par Dimitri Kolckenbring, *Mongol* avec le Théâtre du rivage, *En courant, dormez !* avec Olivier Maurin. Il s'associe par ailleurs artistiquement à des projets chorégraphiques, radiophoniques ou musicaux, dans lesquels il développe un univers "du réel" proche de la photographie sonore, et s'attachant avant tout à la musicalité des mots et des sons. Il travaille notamment avec le réalisateur Alexandre Plank pour France Culture, et intervient comme formateur aux universités d'été de Phonurgia Nova à Arles aux cotés de la réalisatrice Kaye Mortley. En 2010 il fonde "l'Atelier des Malentendus" un collectif actif de création radiophonique.

Jérémy Scheidler vidéo

Né en 1983, Jérémy Scheidler est vidéaste, réalisateur et metteur en scène.

Ancien élève d'Hypokhâgne et de Khâgne au lycée Lakanal de Sceaux, il est titulaire depuis 2006 d'un D.E.A. de Philosophie, spécialité esthétique. Ses recherches portent sur les formes non-narratives, dans le cinéma et le théâtre.

Écriture et réalisation de films :

En mars 2013, son film, *La Cendre et la Lumière*, est projeté au Collège des Bernardins, dans le cadre d'une séance Jeune Création. En juin 2013, il participe à l'exposition collective *Bruissements*, dans le cadre des Nouvelles Vagues du Palais de Tokyo (curator : Léa Bismuth). Son travail a été montré à Gare au Théâtre, à Béton Salon en 2011, aux Laboratoires d'Aubervilliers et à Anis Gras. Création d'images et de dispositifs vidéo pour la scène :

Depuis 2008, il conçoit des dispositifs vidéo, notamment avec les metteurs en scène Julien Fišera, Caroline Guiela Nguyen, Marie-Charlotte Biais, David Geselson, Olivier Coyette ou avec le duo électroacoustique Kristoff K.Roll (Jean-Kristoff Camps et Carole Rieussec).

Mise en scène de spectacles :

Un seul été, librement adapté de *L'Été 80* de Marguerite Duras (production en cours, création en avril 2014).

avec

Boutaïna El Fekkak

Après un baccalauréat scientifique au lycée français de Rabat, elle part étudier la philosophie en anglais à Montréal. Le cours sur les existentialistes la décide : elle habitera Paris et fera du théâtre. Diplômée en 2007 du Théâtre national de Strasbourg sous la direction de Stéphane Braunschweig, elle a travaillé depuis avec Alain Ollivier *Le Cid* de Corneille, Hervé Pierre, Bruno Bayen, *Les Femmes savantes*, Julien Fišera, Philippe Delaigue, Marie Ballet, Jean Bellorini, Frank Verduyssen (tg STAN), Caroline Guiela Nguyen... et en parallèle, elle crée sa compagnie Les 3 Mulets-Théâtre de contrebande avec Ali Esmili et Claire Cahen.

Margaux Fabre

Jeune comédienne de 19 ans, elle fait ses premières expériences théâtrales au sein du club théâtre du Collège de Montgeron où elle interprète les rôles d'Antonia dans *Faut pas payer* de Dario Fo et de Betty dans *Un air de famille*. Elle intègre ensuite un groupe de théâtre amateur dirigé par Sébastien Paradis de la compagnie "c'est la vie" durant deux ans. C'est lors d'un stage au sein de l'option lourde Théâtre du Lycée Rosa Parks en 2011 qu'elle rencontre Caroline Guiela Nguyen.

Alexandre Michel

Il suit des cours de théâtre de la compagnie Vélo Volé avec François Havan. En 2002, il rejoint la compagnie d'Ariane Mnouchkine, Le théâtre du Soleil, où il participe aux deux volets du *Dernier Caravansérail : le Fleuve cruel* et *Origines et Destins*. En 2006, il interprète les rôles d'Arnaud et du secouriste dans *Les Ephémères*. Plus récemment il a travaillé sous la direction de Jeremy Lippmann (*L'Affaire de la rue Lourcine*). En 2011, il fait partie des équipes finalistes du concours du Théâtre 13-jeunes metteurs en scène avec *Voilà donc le monde !*, d'après *Les Illusions perdues* d'Honoré de Balzac, une création collective. Il travaille également avec Gwenaël Morin sur *Introspection* de Peter Handke, spectacle présenté au Théâtre de la Bastille et au Palais de Tokyo. En 2012, il retravaille avec Gwenaël Morin sur un cycle Fassbinder au Théâtre du Point du jour. Il entame une première collaboration avec Caroline Guiela Nguyen sur *Le Bal d'Emma* présenté en juin 2012 à la Comédie de Valence.

Au cinéma, il travaille notamment sous la direction de Raoul Sangla, Deniz Gamze Ergüven, Emmanuelle Spadacenta, Gianni Amelio et Audun Nedrelid.

Ruth Nuesch

Ses premières expériences de théâtre se font à l'École Normale avec un professeur d'allemand pour la création de *Turandot* de Carlo Gozzi, traduit en allemand par Schiller. Institutrice pendant treize ans, elle met en scène de nombreux spectacles avec ses élèves, principalement autour des contes de Grimm. Suite à son arrivée en Ardèche, elle va suivre le travail de la troupe permanente de la Comédie de Valence, à partir de 2002. Elle devient une spectatrice assidue et participe au Comité de lecture pendant près de 7 ans, à travers lequel elle découvre les écritures théâtrales contemporaines. Elle rencontre Christophe Perton qui l'intègre à sa création du *Woyzeck* de Georg Büchner pour interpréter le rôle de la grand-mère en 2003. Suite à un stage dirigé par Caroline Guiela Nguyen, elle rejoint son équipe de création pour *Se souvenir de Violetta* en 2011 puis *Le Bal d'Emma* en 2012. Elle participe également au spectacle *Du Printemps* de Thierry Thieû Niang créé en 2011 à La Comédie de Valence.

Jean-Claude Oudoul

Comédien depuis 20 ans, il participe à des spectacles pour enfants. Son goût du public le pousse à créer aussi bien des spectacles de rue que des spectacles de café-théâtre.

Il enrichit son activité artistique par des interventions événementielles. Il suit aussi des stages avec Laurent Gutmann, Irène Bonnaud et Caroline Guiela Nguyen, qui l'invite au *Bal d'Emma* à l'issue d'un stage en 2011.

Pierric Plathier

DEUG de lettres modernes (Université Lyon 2). Formations à La Scène sur Saône (Lyon), puis à l'École Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre national de Strasbourg (TNS). Il a notamment joué dans *Le Garçon du dernier rang* de Juan Mayorga mise en scène Jorge Lavelli. Chanteur et musicien, il réalise des créations professionnelles avec le Théâtre du Parapluie, Lyon. Il a joué dans *Le Bal d'Emma* créé par Caroline Guiela Nguyen en 2012 à La Comédie de Valence.

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e

nova
101.5 FM

