

il faut toujours
terminer qu'est-ce
qu'on a commencé

la colline

théâtre national

librement inspiré des œuvres de
**Alberto Moravia, Jean-Luc Godard,
Homère, Dante**

conception du spectacle et texte
Nicolas Liautard

du 3 au 29 mars 2015
Petit Théâtre

il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé

Sommaire

1^{re} partie : Le projet de mise en scène

A. Notes d'intention

1. *Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé* par Nicolas Liautard
2. À propos de *Scènes de la vie conjugale* par Nicolas Liautard

B. Une adaptation ?

1. Extrait d'un entretien avec Nicolas Liautard
2. L'adaptation selon Robert Bresson
3. Du *Mépris* d'Alberto Moravia à celui de Jean-Luc Godard

C. "C'est que poésie et vérité sont sœurs", par Robert Bresson

1. Théâtre et cinématographe
2. "Parlez comme si vous vous parliez à vous-même", extrait d'un entretien avec Robert Bresson

2^e partie : Esquisses de personnages

d'*Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé*

A. Tentative de résumé par Marion Suzanne (comédienne du spectacle)

B. Fabrice alias Personne mais aussi Dante, Riccardo, Paul

1. Un homme égaré, extrait de *L'Enfer* de Dante
2. "Et pourtant un retour est possible", extrait de la préface à *L'Odyssée* de Paul Claudel
3. "Quand on accepte l'argent de quelqu'un, c'est toujours qu'on a vendu quelque chose", extrait d'un entretien avec Nicolas Liautard et d'un texte d'Ingmar Bergman

C. Pénélope mais aussi Béatrice, Camille, Emilia...

1. "On se demande à quoi pense Camille", extrait du scénario du *Mépris*
2. Pénélope méprise Ulysse, extrait du *Mépris* d'Alberto Moravia
3. "Ulysse a perdu la journée du retour", extrait de *L'Odyssée* d'Homère

3^e partie : "On s'aime imparfaitement, on s'aime terrestrement"

A. Discussion sur l'amour, extraits d'un entretien avec Alain Badiou

B. Les scènes conjugales :

1. "Je te méprise !" extrait du scénario du *Mépris*
2. Extrait de *Scènes de la vie conjugale* d'Ingmar Bergman

Annexes : Biographie des membres de l'équipe artistique

Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé

librement inspiré des oeuvres de
Alberto Moravia, Jean-Luc Godard, Homère, Dante

conception du spectacle et texte **Nicolas Liautard**

son **Thomas Watteau**

administration et surtitrage **Magalie Nadaud**

avec

**Jean-Yves Broustail, Jean-Charles Delaume, Aurélie Nuzillard, Fabrice Pierre,
Wolfgang Pissors, Marion Suzanne**

du 3 au 29 mars 2015

Petit Théâtre

du mercredi au samedi à 21h, le mardi à 19h, et le dimanche à 16h

production **La Nouvelle Compagnie**

coproduction **La Scène Watteau – Scène conventionnée de Nogent-sur-Marne**

avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication,

DRAC Île-de-France, conseil général du Val-de-Marne, Arcadi

**Deux journées exceptionnelles
"DYPTIQUE AUTOUR DE L'AMOUR"
les samedis 14 et 21 mars**

à 14h30 :

Scènes de la vie conjugale

de **Ingmar Bergman**

mise en scène **Nicolas Liautard**

son **Thomas Watteau**

avec

**Anne Cantineau, Fabrice Pierre, Sandy Boizard
Michèle Foucher, Nicolas Liautard, Magali LÉris, Jean-Yves Broustail**

Les œuvres théâtrales d'Ingmar Bergman sont représentées en France

par l'agence **DRAMA – Suzanne SARQUIER – www.dramaparis.com**

en accord avec la **Fondation Bergman – www.ingmarbergman.se**

création novembre 2014

3h50 avec entracte

à 21h :

Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé

Tarif préférentiel pour le diptyque.

Les deux spectacles peuvent se voir aussi séparément.

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

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Clémence Bordier 01 44 62 52 27 – c.bordier@colline.fr
Myriam Giffard 01 44 62 52 82 – m.giffard@colline.fr
Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr
Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

1^{re} partie : Le projet de mise en scène

A. Notes d'intention

1. *Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé*

Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé est à la fois l'histoire de l'erreur d'un homme et de sa rédemption. Inspiré par la trame du roman d'Alberto Moravia *Le Mépris* mais également par le film éponyme de Jean-Luc Godard ainsi que *L'Odyssée* d'Homère ; *La Divine comédie* de Dante et les écrits d'Hölderlin et Pétrarque.

Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé parle de l'amour, du travail et de l'art véritable : Fabrice est auteur de théâtre, pour rembourser un crédit il accepte de travailler comme scénariste pour le cinéma et renonce, provisoirement dit-il, à ses ambitions théâtrales.

Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé est l'histoire des répercussions de ce renoncement.

Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé se passe dans une salle de boxe, dans un parking souterrain, sur les routes de Naples, à Capri, autour d'une table.

Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé est un spectacle en langue française, allemande, anglaise, italienne et grec ancien, il y a des surtitres.

Avec *Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé* nous sommes à la recherche d'une dimension qui serait exclusivement théâtrale par rapport aux autres médias que sont la littérature, le cinéma, le récit Homérique.

Avec *Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé* nous expérimentons une méthode de travail qui redonne l'initiative à l'acteur. Au niveau de la composition de ses textes et actions mais également sur le déroulé du spectacle lui-même. L'ordre de succession des séquences. La création lumière et son. À partir d'une banque de textes, de situations, d'états lumineux, de sons. Un spectacle unique est composé. Différent tous les soirs.

Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé n'est pas un spectacle improvisé.

Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé n'est pas un récit linéaire mais un développement par le centre de plusieurs histoires liées entre elles. Sa structure, différente chaque soir, est une arborescence ou rhizome. En cela, elle ressemble à une circulation internet, à un organisme vivant.

Nicolas Liautard

2. À propos de *Scènes de la vie conjugale*

Parallèlement à Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé, sont proposées deux représentations exceptionnelles d'un autre spectacle de Nicolas Liautard, Scènes de la vie conjugale d'Ingmar Bergmann (les samedis 14 et 21 mars). Le film et la série télévisée du metteur en scène suédois ont nourri la création d'"Il faut toujours..."

Je voudrais que nous fassions du théâtre comme Bresson faisait du cinéma, lui qui détestait le théâtre. Mais je crois bien que je déteste également le théâtre que détestait Bresson. Bresson détestait aussi le cinéma qui était du "théâtre filmé". Nous faisons ici le chemin dans l'autre sens (qui n'est pas sens contraire), notre théâtre n'est pas du cinématographe sans écran. Bresson m'apprend plus sur le théâtre que Bergman (pourtant homme de Théâtre).

[...]

Scènes de la vie conjugale, c'était d'abord une référence récurrente lorsque nous travaillions sur Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé, il y avait les scènes d'ensemble et les scènes de couple, les scènes conjugales comme nous les appelions. Nous avons alors revu Bergman, nous l'avons commenté. Je voulais, et je veux toujours, créer les conditions d'émergence d'une intimité qui ne supporterait pas le mensonge, le simulacre. La vulnérabilité des acteurs qui ne leur laisse pas d'autre choix que la vérité, puisée dans leur expérience propre. Au travers de tout cela c'est une méthode de jeu ou de non-jeu que nous recherchons, des lois. Peu importe Bergman ou Moravia, dans le fond c'est la méthode qui nous occupe.

Dans la recherche de cette vérité, il faut bien sûr que la langue soit celle de l'ici et maintenant, la langue propre de cette personne qui parle à ce moment. La langue rend compte de l'état, de la situation, non la situation de la langue. La langue est seconde. Il faut donc renoncer à toute littérature, bien comprendre que la littérature imprime alors que nous exprimons (ça c'est pris à Godard).

Nicolas Liautard

B. Une adaptation ?

1. Extrait d'un entretien avec Nicolas Liautard

Angela De Lorenzis : Comment avez-vous travaillé à la composition du texte ?

Nicolas Liautard : Après avoir analysé la structure des deux *Mépris* et de la *Divine Comédie*, j'ai écrit plusieurs versions de chaque séquence en laissant aux comédiens la liberté de faire des choix. Le texte n'a cessé de se réécrire, de se réinventer tout au long des répétitions. La notion même de texte est devenue floue. C'est pourquoi il n'y a pas un seul texte, mais des textes, pas un style, mais des styles. [...] Plutôt que d'un texte, je parle de structures et d'états d'esprit. En partant du roman de Moravia, Godard fait son œuvre à lui, en toute liberté, il change les points de vue, intervertit les personnages, inverse les propos des uns et des autres, afin de créer une œuvre originale. Il ne "sert" pas le mythe, mais "se sert" du mythe pour créer un concept, un outil de réflexion sur le monde moderne. Il fait subir une transformation au mythe et c'est dans cette transformation que réside l'œuvre. On revient ici à la question de l'artisan et de l'artiste : Godard ne signe pas une adaptation servile, mais réalise une véritable création. Ce qui lui fait dire, de façon provocatrice : "si mon film est très bon, c'est que le roman est très faible". De même, je cherchais à mettre en scène une œuvre vivante, qui ne soit pas enfermée dans une forme définitive, à laquelle j'ai donc laissé des marges importantes de souplesse.

Nicolas Liautard

Entretien avec Angela De Lorenzis

2. L'adaptation selon Robert Bresson

Dans un entretien qu'il a accordé à Michel Sibiet, le cinéaste Robert Bresson parle de la question de l'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma. Des propos qui trouvent un écho dans la manière dont Nicolas Liautard s'est emparé du Mépris, le roman d'Alberto Moravia et le film de Jean Luc Godard.

Michel Sibiet : Dans ce que vous appelez le cinéma d'aujourd'hui, c'est-à-dire l'ensemble des films officiels, on constate que beaucoup de ces films se penchent vers la littérature, s'inspirent de la littérature, et ce sont les nombreuses adaptations d'œuvres littéraires. Comment, en général, ces adaptations sont-elles faites ?

Robert Bresson : D'habitude, le producteur, c'est-à-dire le financier du film, s'adresse à un adaptateur. Il y a des adaptateurs comme il y a des scénaristes. Souvent, c'est le même homme. Comme il y a des dialoguistes. Et l'adaptateur, qui est écrivain, adapte littérairement une œuvre littéraire. Et pour justifier son action, déforme et même dénature souvent l'œuvre initiale.

M. S. : Il s'inscrit, de cette manière, automatiquement en dehors de ce que vous appelez le "cinématographe" ?

R. B. : C'est cela.

M. S. : Comment entendez-vous que soit conçue une adaptation ?

R. B. : Peut-être devons-nous penser à ce qu'il arrive chez les peintres quand ils s'inspirent des toiles d'un autre peintre comme, si vous voulez, Van Gogh a adapté

Millet et Delacroix, comme *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Les Femmes d'Alger*. Il me semble que, là, il y a une façon de s'ajuster à l'œuvre initiale ou, si vous voulez, de s'approprier cette œuvre qui est une façon qu'il est difficile de définir.

M. S. : Il s'agirait en quelque sorte de regarder avec ses propres yeux quelque chose qui était regardé antérieurement avec d'autres yeux ?

R. B. : Exactement. Il faut regarder l'œuvre littéraire avec des yeux de cinéaste. Il faut qu'une œuvre cinématographique soit conçue, dès le départ, dans le langage cinématographique et non pas passer par un intermédiaire, qui est d'ailleurs à peine un intermédiaire, puisqu'on passe d'une œuvre littéraire à une autre œuvre littéraire.

Robert Bresson

Entretien avec Michel Sibiet, "Aspects de la création dramatique : l'adaptation" in *Bresson par Bresson, entretien 1943-1983*, rassemblés par Mylène Bresson, Flammarion, 2013, p. 151-152

3. Du *Mépris* d'Alberto Moravia à celui de Jean-Luc Godard

Jean-Luc Godard évoque la manière dont il s'est emparé du roman d'Alberto Moravia pour réaliser son film Le Mépris.

Le roman de Moravia est un vulgaire et joli roman de gare, plein de sentiments classiques et désuets, en dépit de la modernité des situations. Mais c'est avec ce genre de roman que l'on tourne souvent de beaux films. J'ai gardé la matière principale et simplement transformé quelques détails en partant du principe que ce qui est filmé est automatiquement différent de ce qui est écrit, donc original. Il n'est pas besoin de chercher à le rendre différent, à l'adapter en vue de l'écran, il n'est besoin que de le filmer, tel quel : simplement filmer ce qui était écrit, à quelques détails près [...].

Quelques détails ai-je dit. Par exemple la transformation du héros qui, du livre à l'écran, passe de la fausse aventure à la vraie, de la veulerie antonionienne à la dignité laramiesque. Par exemple aussi, la nationalité des personnages : Brigitte Bardot ne s'appelle plus Emilia mais Camille et on verra qu'elle ne badine pas pour autant avec Musset. Chacun des personnages parle d'ailleurs sa propre langue, ce qui contribue à donner, ainsi que dans *The Quiet American*, la sensation sentimentale de gens perdus dans un paysage étranger. Ailleurs, écrivait Rimbaud ; quinze jours, ajoute plusieurs tons en dessous Minnelli ; deux seulement ici ; un après-midi à Rome, une matinée à Capri. Rome, c'est le monde moderne, l'Occident. Capri, le monde antique, la nature avant la civilisation et ses névroses. Bref, *Le Mépris* aurait pu s'intituler *À la recherche d'Homère*, mais que de temps perdu pour dénicher la prose de Proust sous celle de Moravia et d'ailleurs là n'est pas le sujet.

Le sujet du *Mépris*, ce sont des gens qui se regardent et se jugent, puis sont à leur tour regardés et jugés par le cinéma, lequel est représenté par Fritz Lang jouant son propre rôle ; en somme la conscience du film, son honnêteté (J'ai tourné les plans de *L'Odyssée* qu'il a tournés dans *Le Mépris*, mais puisque je joue le rôle de son assistant, Lang dira que ce sont des plans tournés par sa deuxième équipe).

Quand j'y réfléchis bien, outre l'histoire psychologique d'une femme qui méprise son mari, *Le Mépris* m'apparaît comme l'histoire de naufragés du monde occidental, des rescapés du naufrage de la modernité, qui abordent un jour, à l'image des héros de Verne et de Stevenson, sur une île déserte et mystérieuse, dont le mystère est inexorablement l'absence de mystère, c'est-à-dire la vérité. Alors que l'odyssée

d'Ulysse était un phénomène physique, j'ai tourné une odyssée morale : le regard de la caméra sur des personnages à la recherche d'Homère remplaçant celui des dieux sur Ulysse et ses compagnons.

Film simple et sans mystère, film aristotélicien, débarrassé des apparences, *Le Mépris* prouve, en 149 plans, que dans le cinéma comme dans la vie, il n'y a rien de secret, rien à élucider, il n'y a qu'à vivre – et à filmer. –

Jean-Luc Godard

in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 1950-1984, Cahiers du cinéma*, 1998, p. 248-249

C. "C'est que poésie et vérité sont sœurs"

Nicolas Liautard et ses acteurs cherchent une méthode de travail singulière influencée en particulier par le cinéaste Robert Bresson.

1. Théâtre et cinématographe

"La terrible habitude du théâtre"

On connaît la manière virulente dont Bresson se défend de l'importation des moyens du théâtre dans l'art cinématographique. De nombreuses remarques à ce sujet scandent ses *Notes sur le cinématographe*. Parmi elles, celle-ci : "La terrible habitude du théâtre¹". Ces propos contre le théâtre sont au cœur de la distinction qu'il établit entre le cinéma, critiqué, et le cinématographe, objet de toute sa quête : "Deux sortes de film : ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de reproduire ; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra afin de créer²". Si la théâtralité est à proscrire, c'est en raison de l'hybridité qu'elle produit dans le cinéma et qui empêche ce dernier d'explorer ses propres moyens d'expression. Le jeu théâtral, en particulier, en singeant des sentiments et des situations, entraîne le cinéma du côté du faux. Aussi Bresson écrit-il : "Le mélange du vrai et du faux donne du faux (théâtre photographié ou Cinéma)³" ou encore : "Un metteur en scène pousse à simuler des êtres fictifs au milieu d'objets qui ne le sont pas. Le faux qu'il favorise ne se changera pas en vrai ⁴".

Violaine Chavanne

"De la référence à la scène théâtrale dans quelques films de Bresson", in *Théâtre/Public, Entre théâtre et cinéma : recherches, inventions, expérimentations*, n° 204, Editions Théâtrales, avril-juin 2012, p. 67

La recherche d'une intimité

L'acteur se projette devant lui sous la forme du personnage qu'il veut paraître ; lui

¹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 18

² Ibid, p. 16

³ Ibid, p. 30

⁴ Ibid, p. 96

prête son corps, sa figure, sa voix ; le fait asseoir, lever, marcher ; le pénètre de sentiments et de passions qu'il n'a pas. Ce "moi" qui n'est pas son "moi" est incompatible avec le cinématographe⁵.

Autant le théâtre est un art extérieur et décoratif (ce qui n'est pas du tout péjoratif dans mon esprit), autant le but, la destination du cinématographe – je ne dis pas le cinéma – est l'intériorisation, l'intimité, l'isolement, c'est-à-dire la profondeur.

Robert Bresson

Premier extrait in *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975, p. 74, deuxième extrait issu d'un entretien avec R. Stéphane, *Téléciné*, n°131, décembre 1966, p. 7

2. "Parlez comme si vous vous parliez à vous-même", extrait d'un entretien avec Robert Bresson

Michel d'Hoop: *Pickpocket*⁶, plus encore que vos autres films, frappe par la manière extrêmement contenue dont vous faites parler vos personnages. Il semble que vous cherchiez un dépouillement oratoire de plus en plus grand.

Robert Bresson: Vous savez qu'on a accroché le cinématographe au théâtre. Par commodité, paresse ou manque d'imagination. Or le problème du cinématographe est de fuir le théâtre. La langue visuelle qui devrait être la sienne s'oppose à toute parole prépondérante. Les effets, les soulignements des acteurs professionnels augmentent cette prépondérance. Malheureusement les habitudes sont prises. On a mis le public à l'école. Il n'est pas facile de l'en sortir. Mes personnages empruntent en effet un ton qui n'est ni celui du théâtre, ni celui des films habituels, ni tout à fait celui de la vie, bien qu'il lui soit très proche. Je me suis surpris un jour disant à l'un d'eux : "Parlez comme si vous vous parliez à vous-même". À seule fin d'accuser ce mouvement de l'extérieur vers l'intérieur que j'estime propre au cinématographe, mouvement inverse de celui du théâtre (intérieur vers extérieur).

[...]

M.d'H.: Votre décomposition des gestes quotidiens est extraordinaire. C'est de la poésie. Vous avez réussi à rendre votre héros, Michel⁷, très proche de nous, parce que tout en lui nous semble naturel et très vrai.

R. B.: C'est que poésie et vérité sont sœurs. Contrairement à ce qu'on semble croire, la poésie ne naît pas sur l'écran d'un ensemble d'images poétiques ou d'un texte poétique, mais d'un ensemble ou plutôt d'une combinaison de détails vrais.

Robert Bresson

Entretien avec Michel d'Hoop, "Poésie et vérité sont sœurs", in *Bresson par Bresson, entretien 1943-1983*, rassemblés par Mylène Bresson, Flammarion, 2013, p. 100-101

⁵ Ibid, p. 74

⁶ *Pickpocket* est un film de Robert Bresson de 1959.

⁷ Michel est le personnage principal du film *Pickpocket*.

2^e partie : Esquisses de personnages

d'Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé

A. Tentative de résumé

Molteni, alias Paul Javal chez Godard, alias Fabrice pour la Nouvelle Compagnie qui est Personne en réalité puisqu'il n'est pas nommé dans la pièce, Personne comme Ulysse chez Homère... on reprend son souffle... a abandonné ses ambitions d'auteur de théâtre pour écrire des scénarii de cinéma pour lesquels il n'a que mépris mais qui lui permettent d'offrir à sa jeune femme le confortable foyer qui, il se l'imagine, fera son bonheur. Pourtant, Emila, alias Camille, alias Béatrice, comme la Béatrice de Dante, alias Pénélope... respirez... se met à le mépriser, elle ne l'aime plus de ce pur amour qui les unissait il y a peu de temps encore quand ils tiraient le diable par la queue.

Molteni / Javal / Personne est perdu, il ne comprend pas. Il a l'illusion de tout faire pour sa femme et il la perd.

Tout cela se passe à un moment où il doit écrire une adaptation de *l'Odyssée* pour le cinéma : Capri, la Méditerranée, le bleu du ciel, flowers every where... vous y êtes ? Il est pris pour cette adaptation entre deux feux :

Le producteur veut quelque chose de "monumental", à grand spectacle, une sorte de "peplum" : whizards, naked women, poetry of course ! (mais qu'est-ce que la poterie vient faire là-dedans ?) tempests, love, fights... vous voyez le tableau ?...

... tandis que le réalisateur souhaite au contraire décrypter l'œuvre d'Homère au jour de la psychanalyse, et tourner un film intimiste qui pourrait tout aussi bien se passer dans un studio à Paris. Sa thèse dans le roman de Moravia est qu'Ulysse retarde son retour parce que Pénélope ne l'aime pas.

Battista, alias Prokosh, alias Jack, alias le prétendant... vous suivez ?... le producteur donc, tourne plus ou moins autour d'Emilia / Camille / Béatrice / Pénélope, sans que son mari s'en rende vraiment compte, sans qu'il intervienne en tout cas.

Molteni / Javal / Personne finit par comprendre à la lumière de la thèse de Rheingold, alias Fritz lang, alias Wolfgang, le réalisateur... vous l'aurez compris... pourquoi sa femme le méprise.

"Pour retrouver Emila que j'aimais et obtenir qu'elle me juge équitablement, il me faudrait l'arracher à son milieu, l'introduire dans un monde aussi dénué de complications qu'elle-même, où l'argent ne compte pas, où le langage garde son sens intégral, un monde auquel je pouvais aspirer mais qui n'existe pas, comme me le faisait remarquer Rheingold."

Ah oui, elle est morte, cette femme, et c'est pour la retrouver que le personnage central navigue, écrit, tourne, joue... Elle est morte dès le début, tout est flashback !

Marion Suzanne

Comédienne du spectacle *Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé...*

Texte écrit à l'occasion du stage de jeu animé par Marion Suzanne, proposé aux étudiants en théâtre.

B. Fabrice alias Personne mais aussi Dante, Riccardo, Paul

Dans mon spectacle, je raconte l'histoire d'un homme qui n'a pas de nom, comme Ulysse qui est "personne", et qui, comme Dante dans sa *Divine Comédie*, s'égaré au milieu du chemin de sa vie dans une forêt obscure, menacé par des fauves qui représentent les péchés : le lion (l'orgueil), le lynx (la luxure) et la louve (l'avarice). C'est l'histoire de l'erreur d'un homme et de sa progression dans un parcours de connaissance, celle d'un poète qui effectue une traversée à la recherche de son amour : les thèmes fondamentaux sont donc l'Amour et l'Art, l'état de création et l'état amoureux ne faisant, en réalité, qu'un.

Nicolas Liautard

Entretien avec Angela De Lorenzis

1. Un homme égaré, extrait de *L'Enfer* de Dante

L'Enfer, Chant 1. Dante se perd dans la forêt obscure, il rencontre trois bêtes (Le lion, le lynx et la louve) et le poète, Virgile, son guide.

Au milieu du chemin de notre vie
je me retrouvai par une forêt obscure
car la voie droite était perdue.

Ah dire ce qu'elle était est chose dure
cette forêt féroce et âpre et forte
qui ranime la peur dans la pensée !

Elle est si amère que mort l'est à peine plus ;
mais pour parler du bien que j'y trouvais,
je dirai des autres choses que j'y ai vues.

Je ne sais pas bien redire comment j'y entrai,
tant j'étais plein de sommeil en ce point
où j'abandonnai la voie vraie.

Mais quand je fus venu au pied d'une colline
où finissait cette vallée
qui m'avait pénétré le cœur de peur,

je regardai en haut et je vis ses épaules
vêtues déjà par les rayons de la planète
qui mène chacun droit par tous sentiers.

Alors la peur se tint un peu tranquille,
qui dans le lac du cœur m'avait duré
la nuit que je passai si plein de peine.

Et comme celui qui hors d'haleine,
sorti de la mer au rivage,
se retourne vers l'eau périlleuse et regarde,
ainsi mon âme, qui fuyait encore,
se retourna pour regarder le pas
qui ne laissa jamais personne en vie.
Quand j'eus un peu reposé le corps las,
je repris mon chemin sur la plage déserte,
et le pied ferme était toujours plus bas que l'autre.
Mais voici, presque au début de la montée,
une lonce légère et très agile,
que recouvrait un pelage moucheté ;
elle ne bougeait pas de devant mon visage,

et même elle empêchait tellement mon chemin
que plusieurs fois je me tournai pour m'en aller.
C'était le temps où le matin commence,
et le soleil montait avec toutes ces étoiles
qui étaient avec lui lorsque l'amour divin
bougea la première fois ces choses belles ;
si bien qu'à espérer me donnait lieu
de cette bête au gai pelage
l'heure du jour et la douce saison ;
mais non pas tant que la peur ne me vînt
à la vue d'un lion, qui m'apparut.
Il me semblait qu'il venait contre moi
la tête haute, plein de faim enragée ;
on aurait cru autour de lui voir l'air trembler.
Et une louve, qui paraissait dans sa maigreur
chargée de toutes les envies,
et qui fit vivre maintes gens dans la misère ;
elle me fit sentir un tel accablement
par la terreur qui sortait de sa vue,
que je perdis l'espoir de la hauteur.
Et pareil à celui qui se plaît à gagner,
mais vient le temps qui le fait perdre,
alors il pleure et se désole en chaque pensée ;
pareil me fit la bête qui n'a pas de paix,
quand venant contre moi peu à peu
elle me repoussait où le soleil se tait.
Tandis que je glissais vers le bas lieu,
une figure s'offrit à mes regards,
qu'un long silence avait tout affaiblie.
Quand je la vis dans le grand désert,
"Miserere de moi", je lui criai,
"qui que tu sois, ombre ou homme certain !"
Il répondit : "Homme je suis, homme plutôt je fus,
et mes parents furent lombards
mantouans tous deux de patrie.
Je naquis *sub Julio*, quoiqu'il fût tard,
et vécus sous le grand Auguste, à Rome,
au temps des dieux faux et menteurs.
Je fus poète, et je chantai le juste
fils d'Anchise qui vint de Troie
quand l'orgueilleuse Ilion fut toute en flammes.
Mais toi, pourquoi retournes-tu vers cette angoisse ?
Pourquoi ne vas-tu pas à la douce montagne
qui est principe et cause de toute joie ?"
"Es-tu donc ce Virgile et cette source
qui répand si grand fleuve de langage ?",
lui répondis-je, avec la honte au front.
"O lumière et honneur de tous les poètes,
que m'aident la longue étude et le grand amour
qui m'ont fait chercher ton ouvrage.
Tu es mon maître et mon auteur
tu es le seul où j'ai puisé
le beau style qui m'a fait honneur.
Vois la bête pour qui je me retourne ;

aide-moi contre elle, fameux sage,
elle me fait trembler le sang et les veines.”
“Il te convient d’aller par un autre chemin”,
répondit-il, quand il me vit en larmes,
“si tu veux échapper à cet endroit sauvage ;
car cette bête, pour qui tu cries,
ne laisse nul homme passer par son chemin,
mais elle l’assaille, et à la fin le tue ;
elle a nature si mauvaise et perverse
que jamais son envie ne s’apaise
et quand elle est repue elle a plus faim qu’avant.
Nombreux les animaux avec qui elle s’accouple,
et seront plus encore, jusqu’au jour où viendra
le lévrier, qui la fera mourir dans la douleur.
Lui ni terre ni métal ne le nourrira,
mais sagesse, amour et vertu,
et sa nation sera entre feltre et feltre.
Il sera le salut de cette humble Italie
pour qui mourut la vierge Camille,
Euryale et Turnus et Nisus, de leurs blessures.
Il la chassera par toutes les villes,
puis il viendra la remettre en enfer,
d’où l’avait tirée d’abord l’envie.
Donc pour ton mieux je pense et je dispose
que tu me suives, et je serai ton guide,
et je te tirerai d’ici vers un lieu éternel,
où tu entendras les cris désespérés ;
tu verras les antiques esprits dolents
qui chacun crient à la seconde mort ;
et tu verras ceux qui sont contents
dans le feu, parce qu’ils espèrent venir
un jour futur aux gens heureux.”

Dante

La Divine Comédie, traduit de l’italien par Jacqueline Risset, Flammarion, 2010, p. 11-14

2. “Et pourtant un retour est possible”, extrait de la préface de L’Odyssée de Paul Claudel

*Paul Claudel écrit en 1947 la préface à L’Odyssée, traduite en français par
Victor Bérard (Éditions Gallimard). Il raconte comment Homère, après la rédaction de
L’Illiade, se plonge dans L’Odyssée.*

“Et pourtant, dit Homère, moi l’éternel vagabond, je sais qu’il y a un retour possible,
un vrai retour, l’aventure immense du vrai retour à réussir. Il y a, là-bas, pour moi
quelque part, profondément enraciné en un lieu irremplaçable, est-ce une femme ?
Est-ce un olivier ? Une source d’huile, le secret sacramentel, l’exclusion du monde
entier au profit de ceci que j’ai enfin réussi à récupérer entre mes bras. Errant,
persistante, lequel a le plus de peine à rejoindre l’autre ? O patrie ! Ce n’était rien
pour moi de t’êtreindre avant que de t’avoir méritée ! Ce n’était pas trop de ces
vingt ans d’absence et de tribulations, et de tous ces inutiles camarades à dépouiller,
quoi encore ? Les Lotophages, les Lestrygons, et ces monstres qui ne se servent pas
d’autres choses que de leurs yeux pour voir, et de ces deux amères déesses à

l'extrémité du monde et cette exploration qu'il m'a fallu conduire jusqu'aux rivages de la mort, et de ces troupes fabuleux que l'on m'a donnés à égorger dans le soleil couchant, pour qu'enfin, seul, nu, meurtri, je me réveille sur un sol farouche pour demander à ce pâtre compatissant qui me recueille : "Ce lieu où je suis, étranger, c'est Ithaque ? Et n'est-ce pas ici qu'un certain Ulysse, jadis, fut l'époux d'une certaine Pénélope ?"

Paul Claudel

Préface à *l'Odyssée* d'Homère, traduit par Victor Bérard, Gallimard, coll. Folio, 1955, p. 9-10

3. "Quand on accepte de l'argent de quelqu'un ; c'est toujours que l'on a vendu quelque chose"

Salzburg

A. D. L. : Le projet part d'une histoire personnelle, à savoir votre décision de quitter la mise en scène d'un opéra monté à Salzburg : vous vous êtes retrouvé en quelque sorte dans la même situation que le personnage de Riccardo dans *Le Mépris*...

N. L. : À cinq jours de la première, le directeur du département théâtre du festival m'a demandé des modifications : j'ai décidé de partir. Le hasard fait bien les choses, car à ce moment même, je relisais *Le Mépris* de Moravia. Ce roman m'a fait comprendre les enjeux de ce que j'étais en train de vivre. C'est pourquoi, comme le personnage du scénariste, j'ai décidé de rentrer à Paris, de me mettre à travailler sur *Le Mépris* et de terminer ma pièce. Ce roman a donc joué pour moi le rôle de guide, c'est la fonction de toute œuvre d'ailleurs : à un moment précis de la vie, elle vous éclaire. On m'a demandé d'être un artisan, pas un artiste. Depuis, je me questionne sur ce qui distingue l'artisan de l'artiste, l'artisan possède un savoir-faire, mais il n'imprime pas son identité sur un objet, il reproduit une technique commune à tous les artisans de sa catégorie (les règles de l'art) ; il est subordonné à une autorité et il est payé pour cela. Un artiste, au contraire, crée, il ne reproduit pas, il ne respecte pas les règles de l'art, essaie, au contraire, de les prendre en défaut. Pourtant, il arrive que lui aussi reçoive un salaire : qu'est-ce qu'on achète alors, qu'est-ce qu'on vend ? Là git toute l'ambiguïté qu'il y a à rémunérer un artiste : dans l'absolu il ne devrait pas recevoir d'argent, la société devrait subvenir à ses besoins (le prytanée de Socrate). Or, dans nos sociétés libérales, le moteur peut devenir l'argent et non plus l'art lui-même.

Nicolas Liautard

Entretien avec Angela De Lorenzis, cahier-programme d'*Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé*, La Colline – théâtre national saison 14-15

Les 3 commandements d'Ingmar Bergman

Le cinéaste Ingmar Bergman s'interroge sur son rapport en tant qu'artiste à l'industrie cinématographique.

On pense souvent que l'industrie commerciale du cinéma manque de moralité ou que sa morale est si définitivement basée sur l'immoralité qu'un point de vue artistiquement moral ne peut être soutenu. Notre travail est lié étroitement aux hommes d'affaires qui le considèrent souvent avec appréhension car il s'agit d'un domaine aussi peu fiable que l'art. Si l'on doute de notre activité, je dois insister sur le fait qu'elle est aussi morale que bien d'autres, de façon si absolue que cela en devient presque embarrassant. Quoi qu'il en soit, je ressemble à un Anglais sous les tropiques qui se

rase et s'habille pour dîner chaque jour. Il ne s'habille évidemment pas pour faire plaisir aux animaux sauvages, mais pour lui-même. S'il abandonne cette discipline, la jungle le détruira. Je sais que je me serais perdu dans la jungle si mes principes moraux avaient été faibles. Je crois en trois commandements auxquels je vais essayer de donner un sens et un nom. Ils sont devenus les piliers de mon activité cinématographique. Le premier peut paraître indécent, mais il est vraiment tout à fait moral :

TU N'ENNUIERAS JAMAIS LES SPECTATEURS.

Le public qui voit mes films, dont les recettes me font vivre, est en droit d'attendre un divertissement, une expérience intense, joyeuse et excitante. Je suis responsable de cette expérience. C'est tout ce qui justifie mon activité.

Et pourtant, cela ne signifie pas que je dois prostituer mon talent, ce qui m'amène à mon deuxième commandement :

TU NE DÉSOBÉRAS JAMAIS À TA CONSCIENCE ARTISTIQUE.

C'est un commandement très habile, car il me permet évidemment de voler, de mentir, de prostituer mon talent, de tuer ou de falsifier. Quoi qu'il en soit, j'ajouterai qu'il est possible de falsifier si cela est justifiable sur un plan artistique. Je peux aussi mentir, s'il s'agit d'un très beau mensonge ; je peux tuer mes amis ou n'importe qui d'autre, ou me suicider, si cela aide mon art ; je peux aussi prostituer mon talent si cela sert ma cause et je peux voler si je ne peux pas faire autrement. Si j'obéis à ma conscience artistique en tout point, je devrais me comporter comme un équilibriste sur un fil et l'exercice pourrait être très dangereux, risquant d'un moment à l'autre de me rompre le cou. Après quoi, tous les gens prudents et moraux diront : "Regarde, le voleur, le meurtrier, le libertin, le menteur. Bien fait !" oubliant que tous les moyens sont permis sauf ceux qui mènent à l'échec, et que les voies les plus dangereuses sont les seules valables, et que la contrainte et le vertige sont deux parties nécessaires de notre activité ; que la création, source éternelle de joie et beauté, est nécessairement liée à la peur de la création...

Pour m'efforcer de ne pas sortir de l'étroit chemin au risque de tomber dans le fossé, j'ai un troisième commandement :

TU NE CONSIDERERAS AUCUN DE TES FILMS COMME LE PREMIER, MAIS COMME LE DERNIER

Certains penseront que ce commandement est un paradoxe amusant ou un aphorisme compliqué ou peut-être tout simplement une phrase très belle et très vide sur la vanité des choses. Mais il n'en est rien.

C'est la réalité.

En Suède, le circuit de la production s'est arrêté pendant toute l'année 1951. Durant cette période d'inactivité forcée, j'ai appris qu'à cause des complications commerciales, je pouvais me retrouver à la rue, au chômage, d'un jour à l'autre. Je ne me plains pas, et je ne suis pas non plus amer ni effrayé. J'en suis seulement arrivé à la conclusion suivante, hautement morale, chaque film est le dernier que je fais.

Pour moi, il n'y a qu'une seule forme de loyauté : le film sur lequel je travaille. Ce qui vient (ou ne vient pas) ensuite n'a pas d'importance et ne provoque ni anxiété ni excitation. Cela me donne de l'assurance et une confiance artistique. L'assurance est apparemment limitée, mais je juge l'intégrité artistique infiniment plus importante, et je suis donc le principe selon lequel chaque film que je fais est le dernier. Cela me donne de la force. J'ai vu trop de metteurs en scène en proie à l'anxiété porter à terme leur lourd fardeau. Fatigués, blasés, ils ont terminé le travail sans aucun plaisir. Ils ont subi l'humiliation et les affronts des producteurs, de la critique et du public sans fléchir : sans abandonner, sans arrêter cette profession. D'un haussement

d'épaules fatigué, ils ont apporté leur contribution artistique jusqu'à ce qu'ils aient abandonné ou été mis de côté.

Le jour viendra peut-être où le public me recevra avec indifférence. Ce jour-là, je serai peut-être dégoûté de moi-même. La fatigue et le vide descendront sur moi comme un sac gris poussiéreux, la peur balayera tout. Le vide me regardera en face. Lorsque cela arrivera, je déposerai mes outils et quitterai la scène, de mon plein gré, sans amertume et sans me demander si mon travail a été utile et sincère du point de vue de l'éternité. Les hommes avisés et les visionnaires du Moyen Âge passaient leurs nuits dans leur cercueil afin de ne jamais oublier la valeur de chaque instant et la nature transitoire de la vie. Sans prendre une mesure aussi radicale et inconfortable, je me heurte à la futilité apparente et à l'inconstance cruelle du métier de metteur en scène, profondément convaincu que *chacun de mes films est le dernier*.

Ingmar Bergman

"Chacun de mes films est le dernier", in *Ingmar Bergman, le cinéma, le théâtre, les livres*, sous la direction de Roger W. Oliver, Gremese, 1999, p. 27

C. Pénélope mais aussi Béatrice, Camille, Emilia...

(Paul) croit renoncer à ses aspirations pour satisfaire les besoins de sa femme. [...] En réalité, et c'est là sa méprise, sa femme ne veut rien, elle vient d'une classe populaire, possède un savoir instinctif, elle a tout saisi de l'amour : comme Diogène, elle pourrait vivre dans un tonneau, nue au soleil. Ce n'est pas un hasard si dans le roman, elle, complètement nue sur la plage, dit à son mari : "Pousse-toi de mon soleil". En fait elle n'a besoin de rien, elle est dans l'être, alors que lui, l'intellectuel, le bourgeois, est dans le paraître, se regarde constamment dans le miroir, toujours en représentation.

Nicolas Liautard

Entretien avec Angela De Lorenzis, cahier-programme d'*Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé*, La Colline - théâtre national, saison 14-15

1. "On se demande à quoi pense Camille", extrait du scénario du *Mépris*

Calme comme une mer d'huile la plupart du temps, absente même, Camille devient tout à coup rageuse, par saccades nerveuses, inexplicables. On se demande tout au long du film à quoi pense Camille, et, lorsqu'elle abandonne son espèce de torpeur passive et agit, cette action est toujours aussi imprévisible et inexplicable que celle d'une automobile qui roule sur une belle ligne droite et brusquement quitte la route et s'écrase contre un arbre. En fait, Camille n'agit que trois ou quatre fois dans le film. Et c'est ce qui provoque les trois ou quatre rebondissements véritables du film, en même temps que ce qui en constitue le principal élément moteur. Mais contrairement à son mari, qui agit toujours à la suite d'une série de raisonnements compliqués, Camille agit non-psychologiquement, si l'on peut dire, par instinct, une sorte d'instinct vital, comme une plante qui a besoin d'eau pour continuer à vivre. Le drame entre elle et Paul, son mari, vient de ce qu'elle existe sur un plan purement végétal, alors que lui vit sur un plan animal.

Jean-Luc Godard

Scénario du *Mépris*, cité in *Comprendre Godard : Travelling avant sur À bout de souffle et Le Mépris*, de Michel Marie, Armand Colin Cinéma, 2006, p. 210-211

2. Pénélope méprise Ulysse, extrait du *Mépris* d'Alberto Moravia

Dans Le Mépris d'Alberto Moravia, le metteur en scène Rheingold, partage avec le scénariste Riccardo Molteni, son analyse de l'Odyssee et en particulier de la figure de Pénélope.

(Rheingold à Riccardo Molteni.) Pénélope est la femme traditionnelle de la Grèce antique, féodale et aristocratique : elle est vertueuse, noble, altière, religieuse, bonne ménagère, bonne mère et bonne épouse. Ulysse au contraire, présente déjà les caractères de la Grèce la plus avancée en civilisation, celle des sophistes et des philosophes : c'est un homme sans préjugés et, au besoin, sans scrupules, subtil, raisonneur, intelligent, irréligieux, sceptique, parfois même cynique... [...] Les Prétendants donc étaient amoureux de Pénélope avant la guerre de Troie et étant amoureux, la comblaient de présents, suivant la coutume des Grecs. Pénélope, femme hautaine, austère, à la mode antique, voudrait refuser ces dons, elle tiendrait surtout à ce que son époux chasse les Prétendants. Mais pour un motif que nous ignorons encore et que nous trouverons facilement, Ulysse craint de déplaire aux Prétendants. En homme de bon sens, il n'attache pas grande importance à la cour que font ses rivaux car il sait sa femme fidèle. [...] Bien entendu, Ulysse ne conseille nullement à Pénélope de céder aux désirs de ses prétendants, mais il l'incite à ne pas les décourager car, lui semble-t-il, cela n'en vaut pas la peine... Pénélope qui s'attendait à tout sauf à cette passivité de son époux est désenchantée, en croit à peine ses oreilles. [...] Et Pénélope finalement, suit les conseils de son époux... Mais en même temps, elle conçoit pour lui un profond mépris ; elle sent qu'elle a cessé de l'aimer et le lui dit... Ulysse s'aperçoit alors, mais trop tard, que par sa trop grande prudence, il a perdu l'amour de Pénélope. [...]

Résumons-nous. Premier point : Pénélope méprise son époux parce qu'il n'a pas réagi en homme, en mari et en roi contre l'importunité des Prétendants. Secundo : ce mépris provoque le départ d'Ulysse pour la guerre de Troie. Tertio : Ulysse sachant qu'il va retourner chez une femme qui le méprise, retarde inconsciemment et tant qu'il le peut son retour. Quarto : pour reconquérir l'estime et l'amour de Pénélope, Ulysse donne la mort aux Prétendants... Et voilà Molteni, vous avez compris ?

Plus tard, Riccardo se retrouve seul avec ses pensées...

(Riccardo.) Le tableau de ma situation présente se compléta par cette autre réflexion : "Si tu as si violemment réagi aux idées de Rheingold c'est qu'en expliquant les rapports d'Ulysse et de Pénélope il t'a paru faire allusion, sans intention de sa part, à ceux qui existent entre Emilia et toi. Lorsque Rheingold parlait du mépris de Pénélope pour Ulysse, tu as pensé au mépris d'Emilia pour toi... la vérité t'a semblé insupportable et, en somme, tu as protesté contre la vérité..."

Alberto Moravia

Le Mépris, traduit par Claude Poncet, Flammarion, 1989, p. 180-184 et p. 189-190

3. "Ulysse a perdu la journée du retour", extrait de L'Odyssée

L'Odyssée, chant XXIII. Ulysse vient de rentrer à Ithaque, et de tuer les prétendants. Pendant ce temps, Pénélope – qui ne l'a pas encore reconnu – était dans sa chambre. Juste après le massacre, Euryclée sa nourrice vient la chercher pour retrouver son époux. Pénélope refuse de croire qu'Ulysse a tué les prétendants.

Euryclée. [...] Quand je revis Ulysse, c'était parmi les morts, debout ; autour de lui, leurs cadavres pressés couvraient le sol battu... Si tu les avais vus, quelle joie pour ton cœur !... On les a mis en tas aux portes de la cour ; il a fait un grand feu ; il a brûlé du soufre ; la salle est toute belle ; il m'envoie te chercher ; suis-moi ! Que vos deux cœurs s'unissent dans la joie, après tant de souffrance !... Tes vœux de si longtemps, les voilà donc remplis : tu l'as à ton foyer ; il est vivant ; chez lui, il a pu retrouver et sa femme et son fils !... et tous ces prétendants, fauteurs de tant de maux, il a pu s'en venger en sa propre maison !

La plus sage des femmes, Pénélope, reprit :

Pénélope. Bonne mère, contiens tes transports et tes rires !... Le revoir au logis ! Ah, tu sais le bonheur que, tous, nous en aurions, moi surtout et ce fils, qui nous a dû le jour. Mais comment croire un mot des récits que tu fais ?... Si quelqu'un vient tuer les nobles prétendants, c'est un dieu qu'indignaient leur audace et leurs crimes ! Quand on les abordait, qu'on fût noble ou vilain, ils n'avaient pour tout homme au monde que le mépris ; c'est leur folie qui leur valut ce sort affreux !... Mais loin de l'Achaïe, mon Ulysse a perdu la journée du retour et s'est perdu lui-même.

Homère

L'Odyssée, traduction de Victor Bérard, Gallimard, coll. "Folio", 1955, p. 436-437

3^e partie

“On s’aime imparfaitement, on s’aime terrestrement⁸”

A. Discussion sur l’amour

Le philosophe Alain Badiou s’interroge sur la question de l’amour, en partant du texte de Platon.

L’amour une des modalités d’accès à l’Idée

Nicolas Truong : *L’origine de votre propre intérêt pour cette question n’est-elle pas contenue dans le geste inaugural de Platon qui fait de l’amour une des modalités d’accès à l’Idée ?*

Alain Badiou : Ce que Platon dit sur l’amour est assez précis : il dit qu’il y a dans l’élan amoureux un germe d’universel. L’expérience amoureuse est un élan vers quelque chose qu’il va appeler l’Idée. Ainsi, même simplement quand je suis en train d’admirer un beau corps, que je le veuille ou non, je suis en route vers l’idée du Beau. Je pense – dans des termes tout à fait différents naturellement –, quelque chose du même ordre, c’est-à-dire que, dans l’amour, il y a l’expérience du passage possible de la pure singularité du hasard à un élément qui a une valeur universelle. Avec comme point de départ une chose qui, réduite à elle-même, n’est qu’une rencontre, presque rien, on apprend qu’on peut expérimenter le monde à partir de la différence et non pas seulement de l’identité. Et on peut même accepter des épreuves, on peut accepter de souffrir pour cela. Or, dans le monde d’aujourd’hui, la conviction est largement répandue que chacun ne suit que son intérêt. Alors l’amour est une contre-épreuve. S’il n’est pas conçu comme le seul échange d’avantages réciproques, ou s’il n’est pas calculé longuement à l’avance comme un investissement rentable, l’amour est vraiment une confiance faite au hasard. Il nous amène dans les parages d’une expérience fondamentale de ce qu’est la différence et, au fond, dans l’idée qu’on peut expérimenter le monde du point de vue de la différence. C’est en cela qu’il a une portée universelle, qu’elle est une expérience personnelle de l’universalité possible, et qu’il est philosophiquement essentiel, comme Platon en a eu, en effet, la première intuition.

L’amour comme une construction de vérité.

N. T. : *Vous dites en somme qu’il y a sur l’amour des conceptions philosophiques très contradictoires.*

A. B. : J’en discerne trois principales. D’abord, la conception romantique, qui se concentre sur l’extase de la rencontre. Ensuite, nous en avons un peu parlé à propos du site de rencontres Meetic, la conception, qu’on peut dire commerciale ou juridique, selon laquelle l’amour serait finalement un contrat. Un contrat entre deux individus libres qui déclareraient qu’ils s’aiment, mais en faisant bien attention à l’égalité du rapport, au système des avantages réciproques, etc. Il y a également une conception sceptique, qui fait de l’amour une illusion. Ce que je tente de dire dans ma propre philosophie, c’est que l’amour ne se réduit à aucune de ces tentatives-là, et qu’il est une construction de vérité. Vérité sur quoi, demanderez-vous ? Eh bien, vérité sur un point très particulier, à savoir : qu’est-ce que c’est que le monde quand on l’expérimente à partir du deux et non pas de l’un ? Qu’est-ce que c’est que le monde, examiné, pratiqué et vécu à partir de la différence et non à

⁸ Johan à Marianne, in Scénario de *Scènes de la vie conjugale*, Ingmar Bergmann, Presses électroniques de France, L’Avant-Scène Cinéma, 2013, p. 165

partir de l'identité ? Je pense que l'amour, c'est cela. C'est le projet, incluant naturellement le désir sexuel et ses épreuves, incluant la naissance d'un enfant, mais incluant également mille autres choses, à vrai dire, n'importe quoi à partir du moment où il s'agit de vivre une épreuve du point de vue de la différence.

"Nous aimons aimer"

N. T. : *Vous rappelez précédemment que Platon avait déjà vu le lien particulier entre amour et vérité. Mais en quoi l'amour est-il, selon vous, "une procédure de vérité" ?*

A. B. : Je soutiens que l'amour est en effet que ce j'appelle dans mon jargon de philosophie une "procédure de vérité", c'est-à-dire une expérience où un certain type de vérité est construit. Cette vérité est tout simplement la vérité sur le Deux. La vérité de la différence comme telle. Et je pense que l'amour – ce que j'appelle la "scène du Deux" – est cette expérience. En ce sens, tout amour qui accepte l'épreuve, qui accepte la durée, qui accepte justement cette expérience du monde du point de la différence produit à sa manière une vérité nouvelle sur la différence. C'est pourquoi tout amour véritable intéresse l'humanité tout entière, si humble qu'il puisse être en apparence, si caché. Nous savons bien que les histoires d'amour passionnent tout le monde ! Le philosophe doit demander pourquoi elles nous passionnent. Pourquoi tous ces films, tous ces romans, toutes ces chansons, entièrement consacrés à des histoires d'amour ? Il faut bien qu'il y ait quelque chose d'universel dans l'amour pour que ces histoires intéressent un immense public. Ce qu'il y a d'universel, c'est que tout amour propose une nouvelle expérience de vérité sur ce que c'est d'être deux et non pas un. Que le monde puisse être rencontré et expérimenté autrement que par une conscience solitaire, voilà ce dont n'importe quel amour nous donne une nouvelle preuve. Et c'est pourquoi nous aimons l'amour, comme le dit saint Augustin, nous aimons aimer, mais nous aimons aussi que d'autres aiment. Tout simplement parce que nous aimons les vérités. C'est là ce qui donne tout son sens à la philosophie : les gens aiment les vérités, même quand ils ne savent pas qu'ils les aiment.

Alain Badiou

Entretien avec Nicolas Truong, *Éloge de l'amour*, Flammarion, coll. "Champs essais", 2009, p. 26-27 (premier extrait), p. 30-31 (deuxième extrait), p. 47-48 (troisième extrait)

B. Les scènes conjugales

1. "Je te méprise !" extrait du scénario du *Mépris* de Jean-Luc Godard

Séquence 8 du scénario du Mépris, dans l'appartement de Paul et Camille. Ils s'apprêtent à partir pour Capri, rejoindre l'équipe du film pour lequel Paul écrit le scénario. Mais, rien ne va plus entre eux. Camille vient de décider qu'elle ne dormirait plus avec lui et qu'elle ne partirait pas à Capri.

Plan 101 (1 mn 55). *Plan de demi-ensemble dans le salon, Paul arrive à gauche. Camille installe la couverture sur le canapé, pose son oreiller et s'allonge. Paul s'assoit à ses pieds et lui caresse les chevilles.*

CAMILLE. – Sois pas fâché, simplement, je peux plus dormir la fenêtre ouverte. [...] Elle sort une carte de la poche de son pantalon et lit : "*Partito comunista italiano.*" Tu ne m'avais pas dit que tu t'étais inscrit.

Paul lui arrache la carte des mains.

Plan 102 (22 s). *Plan moyen. Paul sur le canapé. Il range la carte dans sa poche et prend le livre sur la table basse.*

Plan 103 (25 s). *Gros plan sur les pages du livre que feuillette Paul : des reproductions de fresques romaines représentant des couples faisant l'amour.*

PAUL, *off.* – Non, ce travail ne m'intéresse plus [...]. Si je le faisais, c'était par amour pour toi.

Plan 104 (46 s). *Gros plan sur Paul feuilletant le livre hors champ.*

PAUL. – De toutes façons, c'est inutile puisque tu ne m'aimes plus.

CAMILLE, *off.* – Première nouvelle. [...]

Plan 105 = plan 103 (14 s). *Gros plan sur les pages du livre*

PAUL, *off.* – Il n'y aura qu'à hypothéquer l'appartement quand on aura plus d'argent.

CAMILLE, *off.* – Quelque chose te fait penser que je ne t'aime plus ?

PAUL, *off.* – Oui. [...]

Plan 106 (27 s). *Plan de demi-ensemble. Le salon en profondeur de champ. Paul assis sur le canapé feuillette le livre.*

CAMILLE, *off.* – Quoi ?

PAUL. – Tout ! [...]

Plan 107 (2 mn 37). *Contrechamp. Plan rapproché sur Paul de face, appuyé sur le montant de la porte, vient s'asseoir sur le rebord de la baignoire. Camille lit un livre sur Fritz Lang.*

PAUL. – Ce matin, tu n'étais pas comme ça... Hier non plus. Comme tu me regardes aussi. [...]

Plan 108 (33 s). *Gros plan sur le visage de Camille, qui avance et pose sa tête sur le mur blanc.*

CAMILLE. – Écoute... Trou du cul, putain, merde, nom de Dieu, piège à con, saloperie, bordel... Alors, tu trouves que ça me va toujours mal ? *(Musique.)*

Plan 109 (41 s). *Plan de demi-ensemble. Le salon en profondeur de champ. Mur et statue de femme au 1^{er} plan. Camille sort de la salle de bains. Paul avance vers le salon. Il est habillé et met ses chaussures.*

PAUL. – Pourquoi tu ne veux plus qu'on fasse l'amour ?

Camille, vêtue de la serviette rouge, s'allonge sur le canapé et se découvre les fesses.

CAMILLE. – Très bien, allons-y, mais vite !

PAUL, *off*, *en voix intérieure*. – J'avais souvent pensé depuis quelque temps que Camille pouvait me quitter, j'y pensais comme à une catastrophe possible.

Du plan 110 au plan 119, *série de plans en montage-court- sur les voix off de Camille et Paul. [...] Fragments du texte off dit par Paul et Camille pendant ce montage.*

CAMILLE. – Autrefois [...] tout s'accomplissait avec une inadvertance rapide, folle, enchantée...

PAUL. – Maintenant, cette inadvertance était totalement absente de la conduite de Camille, et par conséquent de la mienne. [...]

Plan 120 (41 s). *Suite du plan 109. Le salon en P.D.E. Paul remet la serviette sur les fesses de Camille.*

PAUL. – Ne sois pas comme ça ! *(Il va lacer ses souliers.)*

CAMILLE. – Comment est-ce que je suis ?

PAUL. – Tu le sais très bien. [...]

Plan 121 (2 mn 34). *Contrechamp, plan rapproché.*

PAUL *entre dans son bureau et va s'asseoir devant sa machine à écrire. Il place sa feuille et lit* : "L'avion particulier attendait dans le ciel bleu..." [...]

Plan 122 (53 s). *Plan de demi-ensemble en plongée. Camille assise sur le lit dans la chambre répond au téléphone et feuillette le livre d'art romain.*

CAMILLE. – On parlait de vous. Oui... Euh, *Talk of you*, de votre film, *movie*... oui, *L'Odyssée*,... L'histoire du type qui voyage. À Capri, est-ce qu'on pourra nager ? *swim*... je ne sais pas... Voilà Paul... Je vous l'passe.

Plan 123 (1 mn 51). *Plan de demi-ensemble. Travelling latéral suivant Camille. Elle a remis la perruque brune.*

PAUL *off*. – On mange pas ?

CAMILLE. – J'ai pas envie d'acheter des trucs et de remonter.

PAUL, *off*. – Eh bien... Très bien. On va rejoindre Prokosch et Fritz Lang au cinéma. [...]

Il appuie sur l'interrupteur de la lampe qui s'éclaire.

Plan 124 (2 mn 27). *Raccord dans l'axe, l'abat-jour en gros plan. Série de travellings latéraux très lents de droite à gauche, puis de gauche à droite à gauche, puis de gauche à droite découvrant le visage de Paul et de Camille.*

PAUL. – [...] Tout à l'heure, avant que le téléphone sonne, je t'ai dit que je ne voulais plus faire ce travail, parce que je n'étais plus sûr de ton amour...

CAMILLE. – Comment est-ce que tu peux savoir ce que je pense... Justement, ça m'est complètement égal, cet appartement, vends-le... j'm'en fous. [...] *off.* Je sais pas. Tout ce que je sais, c'est que j'taime plus.

PAUL. – C'est chez Jérémie Prokosch, quand tu m'as vu donner une tape sur le derrière de Francesca Vanini ?

CAMILLE. – Oui, admettons que c'est ça. Bon maintenant, c'est fini. On en parle plus. *Elle se lève.*

Plan 125 (53 s). *Plan de demi-ensemble en plongée. Raccord sur le mouvement de Camille.*

PAUL, *off.* – Depuis ce matin, il s'est passé quelque chose... qui a changé l'idée que tu avais de moi, donc ton amour pour moi.

CAMILLE. – Tu es fou, mais tu es intelligent. [...]

Plan 126 (4 s). *Plan rapproché. Paul de face, avance dans le couloir. Il ajuste sa cravate.*

PAUL. – Camille ! (*Musique.*)

Plan 127 (7 s). *Contrechamp. Travelling sur Camille qui sort de l'appartement et descend quelques marches.*

CAMILLE. – J'te méprise ! voilà le sentiment que j'ai pour toi. C'est pour ça que je t'aime plus. J'te méprise. (*Musique.*)

Plan 128 (9 s). *Paul en plan rapproché taille, de profil devant une bibliothèque change de chapeau et prend un revolver caché derrière une rangée de livres rouges.*

CAMILLE, *off.* – Et tu me dégoûtes quand tu me touches. (*Musique.*)

Puis deux plans de transitions en extérieurs (plans 129 et 130). Fin de la séquence 8.

Jean-Luc Godard

Le Mépris (scénario), cité in *Comprendre Godard : Travelling avant sur À bout de souffle et Le Mépris*, de Michel Marie, Armand Colin Cinéma, 2006, p. 237-240

2. Extrait de *Scène de la vie conjugale* d'Ingmar Bergmann

Johan et Marianne qui ont vécu ensemble pendant des années, ont eu deux filles, se sont séparés depuis quelques temps. Johan est parti s'installer avec une jeune femme Paula.

Johan et Marianne, la tempête de la rupture passée, se retrouve autour d'un dîner.

JOHAN (*Après un silence*). – Je te trouve très en beauté ce soir, Marianne.
(*Il se lève et traverse la pièce pour aller se mettre à genoux devant Marianne. Il la prend dans ses bras et approche son visage du sien pour l'embrasser*)

C'est vrai, tu es plus belle que jamais.

MARIANNE (*Elle referme son cahier et s'agite*). – Toi et tes compliments, je te vois venir. Je pensais que tu t'intéressais à mes recherches, à mes découvertes.
(*Elle embrasse Johan du bout des lèvres, d'abord brièvement, puis plus longuement quand il vient se coller à elle*)
Allons, va t'asseoir... Jan... Jan...
(*Johan continue de l'embrasser et elle se débat vaguement.*)
Tu n'es pas sérieux, va t'asseoir.
Johan la lève de son fauteuil et la couche sur le sol.

354. [1'35''04] *Gros plan de Marianne, au sol, et de Johan, sur elle en train de l'embrasser. Marianne gémit et bouge constamment la tête, alors que Johan l'embrasse.*

MARIANNE. – Johan, chéri, sois gentil, va t'asseoir. Je vais te lire mon journal.

JOHAN. – Mais l'un n'empêche pas l'autre, non ?

MARIANNE. – Aujourd'hui j'y ai pensé sans arrêt, à ce que tu me prennes dans tes bras, à ce qu'on fasse l'amour tous les deux. Johan, si tu savais comme tu me manques. J'étais toute excitée, mais ensuite je me suis dit que tu laisseras un vide affreux. Je serai à nouveau seule à pleurer et je ne veux plus de cette souffrance.

Léger zoom avant sur le visage de Marianne qui reste immobile, de face, les yeux fermés, la tête de Johan derrière la sienne.

MARIANNE (*Calmement, après un silence*). – Je t'aime encore Johan, il faut que tu le saches. Parfois je te hais de m'avoir fait tellement de mal. Quand je peux arriver à chasser ton image quelques heures et à t'oublier, alors je retrouve le goût de vivre. Je ne suis pas à plaindre, j'ai tout ce qu'on peut désirer : des amis, des filles adorables et même un amant, un métier qui me passionne et qui me donne beaucoup de joie. Mais c'est fou ce que je te suis attachée. Pour quelle raison ? Je ne le sais vraiment pas. Sans doute y a-t-il en moi une tendance masochiste ou alors un penchant à devenir une Pénélope, une de ces femmes qui n'aiment qu'une fois.
(*Elle porte la main à son front*)
Je ne sais pas. C'est si difficile, Johan. Je ne veux pas vivre avec quelqu'un d'autre que toi.
(*Elle abaisse sa main et rouvre les yeux*)
Avec les autres hommes je m'ennuie. Je ne veux surtout pas te donner mauvaise conscience ou bien faire une sorte de chantage sentimental auprès de toi, mais par contre je veux que tu saches la vérité.
(*Elle ferme à nouveau les yeux*)
Tu vois, c'est pour ça que je trouve insupportable nos baisers, nos caresses, et que

je refuse de faire l'amour avec toi. Je ne vois pas d'autre façon d'expliquer ce qu'il en est. Je sais bien qu'après tu repartiras, que tout sera à recommencer. Durant ton séjour à Paris j'ai appris à supporter ton absence et à la fin j'y avais même pris goût. Tout arrive. Alors, nous n'allons pas tout compromettre ce soir. Si on commence à se caresser, tu me prendras et ensuite tu repartiras.

JOHAN. – Je t'aime, je suis toujours amoureux de toi Marianne.

MARIANNE (*Elle secoue la tête*). – Pourquoi dis-tu ça ? Ce n'est pas la vérité.
(*Il se relève pour positionner sa tête au-dessus de celle de Marianne qui, agitée, a toujours les yeux fermés. Léger zoom arrière*)

JOHAN. – Crois-tu que je n'ai eu aucune pensée pour toi pendant tout ce temps-là ? J'ai pensé à toi tous les jours. Nous étions tellement bien accordés toi et moi, tu te souviens ? Nous étions de si bons amis, c'était merveilleux, rappelles-toi comme nous avons eu de bons moments. Nous avons tellement de points communs. Si nous avons envie de faire l'amour eh bien faisons-le tu veux.

(*Il embrasse Marianne qui gémit douloureusement*)

Enfin tu me manques autant que je te manque, pourquoi penser au lendemain ? Marianne, c'est trop bête.

MARIANNE (*Elle se débat de plus en plus violemment*). – Non, Johan, je ne veux pas, non, je ne veux pas, je ne veux pas.

(*Elle se relève brusquement et va s'asseoir sur le canapé, en gros plan devant un portrait accroché au mur*)

Je ne veux pas être seule ensuite, avec un besoin de toi affreux. Il faut que tu essaies de me comprendre, il faut que je me préserve. C'est idiot mais j'y tiens. Je préfère te dire tout de suite que si tu insistes, j'aime autant que tu rentres chez toi. Je refuse de faire l'amour, je refuse et tu comprends pourquoi ; je t'en prie, comprends-le.

Marianne éclate en sanglots et porte une main à son visage. Un panoramique vers la droite, accompagné d'un dé-zoom, vient cadrer Johan assis sur le sol, en gros plan de profil.

Ingmar Bergman

Scénario de *Scènes de la vie conjugale*, Presses électroniques de France, L'Avant-Scène Cinéma, 2013, p. 109-110

Annexes

Alberto Moravia

(né le 28 novembre 1907 – mort le 26 septembre 1990)

Entre 1929, année de parution de son premier roman *Les Indifférents*, et 1990 où il meurt, Alberto Moravia observe l'Italie, voyage à travers le monde dont il analyse l'évolution catastrophique et participe à l'élaboration du roman moderne. Écrivain précoce – il a dix-sept ans lorsque, atteint de tuberculose osseuse et immobilisé en sanatorium, il commence à rédiger ce qui est considéré comme un chef-d'œuvre classique –, il bénéficie d'une notoriété immédiate. Antifasciste, courageux dans ses positions intellectuelles, Moravia est persécuté par les lois raciales avant et pendant la guerre, mais parvient à publier. Ses succès romanesques (*Agostino*, *Le Conformiste*, *Le Mépris*, *L'Ennui*) donnent lieu à des adaptations cinématographiques qui consolident sa gloire. Grand reporter, il veut comprendre les événements majeurs du xx^e siècle : aux États-Unis, en Inde, en Chine, au Japon, en URSS, en Afrique. Il distingue la démarche artistique, qui est une fin en soi, absolue, et l'engagement politique, qui exige un autre type d'action et de parole. Le parcours de sa vie, l'étude de son œuvre révèlent une personnalité affranchie de ses origines bourgeoises et "normales". "L'anormal, c'était moi", écrit-il. Sa vie affective le lie à trois femmes de tempérament (Elsa Morante, Dacia Maraini, Carmen Llera) et à des créateurs auxquels il est profondément attaché : parmi eux, Pier Paolo Pasolini. Une vie de Moravia ne peut être que l'histoire d'un destin assumé dans sa liberté, mais aussi le reflet du xx^e siècle, en Italie et dans le monde.

René de Ceccaty

In *Alberto Moravia*, Flammarion, 2010, 4^e de couverture

Nicolas Liautard

Né à Marseille, il suit une formation à l'Université d'Aix-Marseille puis à l'Université Paris X-Nanterre. Il met en scène *La République Livre I* de Platon, *La Folie du Jour* de Maurice Blanchot, *Hyménée* de Nicolas Gogol, *Ajax* de Sophocle, *Amerika* de Franz Kafka, *Pouvais-je te demander de bien vouloir te déplacer de quelques millimètres* (textes de Christophe Tarkos), *Le Nez* de Nicolas Gogol, *L'Avare* de Molière, *Blanche Neige*, *Zouc par Zouc* entretien de Zouc avec Hervé Guibert, *Le Misanthrope* de Molière. En 2012, il met en scène la pièce musicale *Meine Bienen. Eine Schneise* de Klaus Händl musique d'Andreas Schett / Franui au Festival de Salzburg. Sa dernière création est *Littlematchseller, Petite marchande d'allumettes* d'après Hans Christian Andersen et le film de James Williamson. Et en 2014, il adapte *Scènes de la vie conjugale* d'Ingmar Bergman.

Depuis 2006, il est directeur artistique de La Scène Watteau, scène conventionnée de Nogent-sur-Marne.

avec

Jean-Yves Broustail

Né en 1963. Jean-Yves Broustail est comédien de La Nouvelle Compagnie depuis sa création. Il travaille sous la direction de Nicolas Liautard (*Le Procès, Le Bonheur après l'assaut, Hyménée, Amerika, L'Avare, Le Misanthrope, Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé*), et Marion Suzanne (*Bouvard et Pécuchet*).

Jean-Charles Delaume

Né en 1967. Formé à l'École Internationale Jacques Lecoq, Jean-Charles Delaume travaille au théâtre sous la direction de Susana Lastreto (*Cabaret Hugo*), Laurent Laffargue (*Beaucoup de Bruit pour rien*), Philippe Awat (*Têtes rondes et Têtes pointues, Pantagleize*), Adel Hakim (*Les Principes de la foi, Mesure pour mesure, La Cagnotte*), Élisabeth Chailloux (*L'Illusion comique, Le Baladin du monde occidental*), Michael Dusautoy (*L'Oiseau bleu, L'Embranchement de Mugby*), Nicolas Liautard (*Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé*). Au cinéma, sous la direction de Philippe Le Guay (*Alceste à bicyclette*), Pascal Chaumeil (*Un plan parfait*).

Aurélie Nuzillard

Née en 1987. Après une formation à la Comédie de Reims avec Jean-Pierre Garnier et Christine Berg, Aurélie Nuzillard entre au Conservatoire national supérieur d'art dramatique en 2007. Elle y suit les cours d'Yves Beaunesne, Christiane Cohendy et Andrzej Seweryn. Dans le cadre de ses cursus, elle joue sous la direction de Christine Berg (*Le Roi nu, Peanuts, Gênes 01, L'Atelier volant*), Arnaud Meunier (*Jeux de massacres*), Andrzej Seweryn (*OEdipe roi*), Daniel Mesguich (*La Fiancée aux yeux bandés*), Gérard Desarthe (*Les Estivants*), Mario Gonzalès (*Les Prétendants*), Véronique Vella (*Un petit bal perdu*), Julie Duclos (*Fragment d'un discours amoureux*). En 2011, elle joue dans *Ithaque*, mis en scène par Jean-Louis Martinelli, *Zouc par Zouc*, monologue mis en scène par Nicolas Liautard, ainsi que dans *Pays Natal*, création collective mise en scène par Pierre-Marie Poirier et Dimitri Daskas. En 2012, elle joue dans *Gould/Menuhin*, mis en scène par Charles Berling et Christiane Cohendy. Puis en 2014, dans *Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé* texte et mise en scène de Nicolas Liautard.

Fabrice Pierre

Né en 1968. Après avoir été formé à l'École de la Comédie de Saint-Étienne, Fabrice Pierre travaille avec André Fournier (*Dom Juan, Roméo et Juliette, Les Caprices de Marianne, Germinal*), Anne Courel (*La Noce chez les petits bourgeois, Le Collier, Méfions-nous de la nature sauvage*), Sophie Lannefranque (*Ventre Amérique, Murders*), Philippe Vincent (*Mon pays en pièce*), Philippe Faure (*Les Liaisons dangereuses*). Il part deux ans au Québec où il collabore à Montréal avec la compagnie Trans-théâtre (*Prise de sang, Exodus*). Il travaille par la suite avec Anne Alvaro (*L'Île des esclaves*), Guillaume Delaveau (*Philoctète, La vie est un songe, Massacre à Paris*), Fred Cacheux (*Mojo*), Nicolas Liautard (*Le Voyageur du nouveau monde, Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé*), Paul Desveaux (*Les Brigands, L'Orage*), Paulo Correia et Gaële Boghossian (*Stop the tempo !, Choc des civilisations pour un ascenseur Piazza Vittorio, Antigone, Médée*).

Il met en scène *Fusil de chasse* de Yasushi Inoué, *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz, *Le jour se lève, Léopold* de Serge Valletti. Au cinéma, il tourne sous la direction de Jean Becker, Jean-Pierre Denis.

Wolfgang Pissors

Né en 1958. Comédien et chanteur, Wolfgang Pissors a fait ses études théâtrales et musicales à Paris au Cours René Simon et dans l'Atelier Lyrique dirigé par Claude Allard au Conservatoire Frédéric Chopin. Sa formation s'est enrichie auprès de Zygmunt Molik et Gennadi Bogdanov. Au théâtre, il travaille sous la direction de Christian Schiaretti (*La Créole, L'Opéra de Quat'Sous, Ervart ou les Derniers Jours de Frédéric Nietzsche*), Nicolas Liautard (*Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé*) et se produit régulièrement dans les créations de la chorégraphe Myriam Dooge (*Les Festins poétiques, Hé eau, Les Trois Écus d'or, Café jardin*). Il joue dans de nombreux films et téléfilms dirigés par des réalisateurs tels que Philippe Bérenger Jérôme Salle, Paul Cowan, Robert Guédiguian, Jean-Paul Salomé, Joyce Bunuel, Caroline Huppert, Stephen Frears, Jean-Paul Rappeneau, Claude Lelouch, Woody Allen, Luc Besson. Avec la pianiste et compositrice Isabelle Serrand, il a créé le spectacle musical *Zusammen*Ensemble*, sélectionné en 2013 dans le cadre des festivités du 50^e anniversaire du Traité de l'Élysée.

Marion Suzanne

Née en 1970. Formée à l'Université Paris X-Nanterre, Marion Suzanne est comédienne de La Nouvelle Compagnie depuis sa création, elle participe à la création de Lilas en Scène centre d'échange et de création des arts de la scène, et collabore avec Jean-Michel Puiffe à la Maison de la culture d'Amiens. Au théâtre elle travaille avec Beno Besson (*Quisaitout et Grobéta*), Samuel Serreau (*Les Espions*), Julien Collet (*Preparadise sorry now*), Alain Knapp (*L'Amour médecin*), Bernard Lévy (*Juste la fin du monde*), Jean-Louis Hourdin (*Théâtre ambulante Chopalovitch, Farces*), Godefroy Segal (*Fer Calder, Histoires courtes mais vraies ou presque, Questions-questions, Le Mariage de Barillon*), Nicolas Liautard (*Le Procès, La République, Le Bonheur après l'assaut, Boulevard Exquis, Ajax, Amerika, L'Avare, Blanche Neige, Le Misanthrope, Littlematchseller, Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé*), Lazare Herson-Macarel (*L'Enfant meurtrier*). Elle met en scène *Frères du Bled Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert, *Six contes 1001 nuits*.

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e

TROIS

