

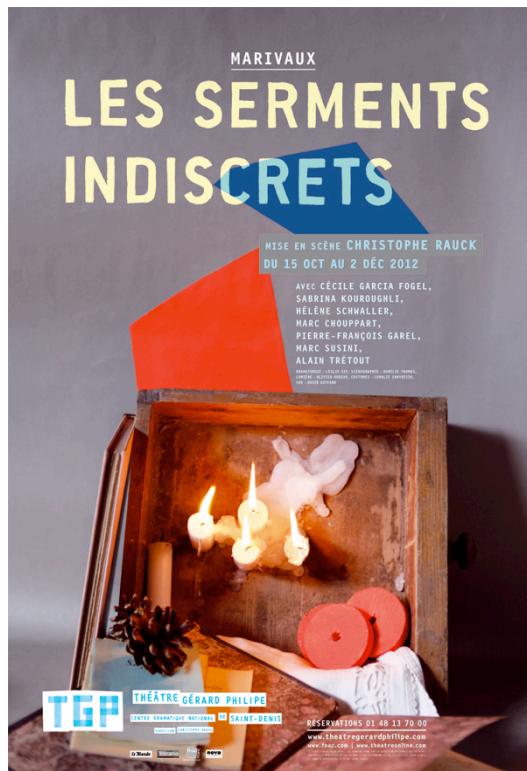


THÉÂTRE GÉRARD PHILIPE
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL DE SAINT-DENIS
DIRECTION - CHRISTOPHE RAUCK

Dossier pédagogique

LES SERMENTS INDISCRETS

de Marivaux
mise en scène Christophe Rauck



Au TGP-CDN de Saint-Denis
Du 15 octobre au 2 décembre 2012

LES SERMENTS INDISCRETS

Du 15 octobre au 2 décembre 2012

Lundi, mercredi, jeudi, vendredi à 20h / samedi à 18h / dimanche à 16h
Relâche le mardi

De Marivaux

Mise en scène Christophe Rauck

dramaturgie	Leslie Six
scénographie	Aurélie Thomas
costumes	Coralie Sanvoisin, assistée de Peggy Sturm
lumière	Olivier Oudiou
son	David Geffard
vidéo	Kristelle Paré

avec :

Cécile Garcia Fogel	Lucile
Sabrina Kouroughli	Phénice
Hélène Schwaller	Lisette
Marc Chouppart	Frontin
Pierre-François Garel	Damis
Marc Susini	Ergaste
Alain Trétout	Orgon

Salle Mehmet Ulusoy – durée 1h40

Ce dossier pédagogique a été réalisé par Leslie Six.

Contacts Relations avec les publics :

Delphine Bradier / 01 48 13 70 01 / d.bradier@theatregerardphilipe.com

Caroline Gauvineau / 01 48 13 70 07 / c.gauvineau@theatregerardphilipe.com

SOMMAIRE

L'auteur et son temps

L'auteur	p. 4
Les enjeux philosophiques et artistiques de son temps	p. 4

Axes de travail

La pièce	p. 9
Orientations dramaturgiques	p. 10
Langage et «marivaudage»	p. 11
La mise en scène	p. 13
La scénographie	p. 16
Les costumes	p. 20
Le son	p. 22
La lumière	p. 23

Documents

Textes de Rousseau	p. 24
Peintures de Watteau et Fragonard	p. 25
Bibliographie	p. 28
L'équipe artistique	p. 29

L'AUTEUR ET SON TEMPS

MARIVAU

On ignore la date de naissance de Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, communément appelé Marivaux. Seule nous reste sa date de baptême, le 4 février 1688, à Paris. C'est un des plus grands auteurs français ; il fut tour à tour journaliste, romancier et dramaturge. La somme de ses œuvres est impressionnante et il est, après Molière, Racine, Corneille et Musset le cinquième auteur le plus joué par la Comédie française. Nous n'avons que très peu de documents et d'informations sur la vie de cet homme prolix mais très discret.

De sa jeunesse, on retient que son père était fonctionnaire de l'administration de la Marine, qu'il étudia le droit pour suivre la voie paternelle, obtint sa licence de droit, fut reçu avocat mais n'exerça jamais. C'est à l'écriture qu'il consacrera toute sa vie.

Marivaux a dix huit ans quand il écrit son premier texte *Le père prudent et équitable* et ne s'arrêtera plus d'écrire jusqu'à sa mort : de 1713 à 1755, il publie pratiquement tous les ans. On recense une quarantaine de pièces de théâtre, sept romans et récits parodiques, trois journaux et une quinzaine d'essais.

Au XVIII ème siècle, les salons rassemblent les grands hommes de lettres. Sa rencontre avec Fontenelle et la fréquentation du salon de la très spirituelle Madame de Lambert, sont déterminantes : elles contribuent à la formation du jeune homme qui est introduit aux grands enjeux artistiques et philosophiques de l'époque. Marivaux, se positionne par rapport à eux et s'essaie à différents genres littéraires : roman parodique, poème burlesque ou chronique journalistique.

LES ENJEUX ARTISTIQUES ET PHILOSOPHIQUES DE SON TEMPS

LES GRANDS DÉBATS

1/ LE JEUNE MARIVAU ET LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES.

Cette querelle débute au XVIIème siècle : les Anciens (ou Classiques) menés par Boileau, soutiennent une conception de la création littéraire comme étant une «imitation des auteurs de l'Antiquité». Une conception qui repose sur l'idée que l'Antiquité grecque et romaine représente la perfection artistique absolue - à travers un respect des règles du théâtre classique ou l'écriture de tragédies sur des sujets antiques déjà traités par les tragédiens grecs.

Face à eux, les Modernes, menés par Charles Perrault soutiennent que les auteurs de l'Antiquité ne sont pas indépassables, que la création littéraire consiste à innover. Ils revendentiquent des formes artistiques nouvelles.

Nous sommes sous Louis XIV, et au cœur du débat, se joue également une place privilégiée aux côtés du roi: on rivalise aussi pour savoir à qui revient la meilleure méthode pour louer le roi. Les Classiques contrôlent alors l'espace des lettres (l'Académie). On a donc, d'un côté, les doctes représentés par le clergé et l'Académie qui prônent le respect des règles antiques (de bienséance) dans un humanisme moral tourné vers la rigueur et l'éternité de l'œuvre. D'un autre, les poètes galants, les esprits nouveaux, critiques, qui s'appuient souvent sur le goût parisien.

La querelle éclate en 1687, lorsque que Charles Perrault présente à l'Académie Française, un poème qui fait l'éloge de Louis XIV et remet en cause la fonction du modèle antique.

Le XVIII^e siècle connaît la seconde Querelle des Anciens et des Modernes. Il y a une reprise des débats autour de ce qu'on appelle également la «querelle d'Homère».

En 1714, Houdar de la Motte (qui deviendra un grand ami de Marivaux) met en vers une traduction de l'*Iliade* : l'original est raccourci, corrigé avec en préface un Discours sur Homère qui énumère les défauts du poète grec et défend les Modernes (il se dit dégouté de la bassesse des héros homériques, et veut embellir, spiritualiser le texte).

En 1716 : Marivaux publie *L'Homère Travesti*. En décidant de travestir *L'Iliade*, il s'engage dans la seconde querelle des Anciens et des Modernes. La préface de *L'Homère Travesti* ridiculise les dévots d'Homère et cherche à démythifier l'auteur grec à travers le recours aux provocations, au mauvais goût, par la représentation d'un manque de vertus. Les éléments triviaux, vulgaires, scatologiques sont associés à des êtres nobles, ou combinés de façon incongrue à des éléments tenus pour nobles, des objets de consécration culturelle. Marivaux fait une belle part au Burlesque qui repose alors sur un sentiment aigu des disparités (de langage ou d'actions) et sur la perception habituelle de ce qui relève du «haut» et du «bas».

*On avait ainsi des scrupules
Qu'on trouve à présent ridicules
Quoi, pour un honneur en danger,
Courir les mers et voyager!
On vit dans les temps où nous sommes
Plus franchement avec les hommes
On se tait on pardonne tout
Pourvu que l'argent soit au bout*

(I, 83,90)

On est alors au début de La Régence, qui met, en 1715 à la mort de Louis XIV le jeune Louis XV âgé de 5 ans, sur le trône. S'ouvre alors une période remarquable pour son progressisme. On y constate une augmentation des libertés et un épanouissement des Arts. La marquise de pompadour, maîtresse du roi, se révèle une véritable mécène; elle défendra le projet Encyclopédique contre l'Eglise...

L'Homère Travesti, est certes une œuvre de jeunesse de Marivaux, mais c'est également une des premières œuvres de la Régence avec une telle portée subversive, qui renvoie à la fin du règne de Louis XIV, emprunt de corruption, d'immoralité et de frénésie guerrière.

2/ L'ESPRIT CRITIQUE

Marivaux est donc un représentant du courant moderne du début du XVIII^e siècle.

En effet, la Querelle porte l'opposition d'idées très profondes, qui dépassent le milieu littéraire. L'attaque de l'autorité critique littéraire résonne avec le progrès de la recherche

scientifique. Le défi jeté à l'autorité par les Modernes dans le champ littéraire annonce des remises en questions politiques, philosophiques, morales et religieuses.

Les notions de progrès et d'autorité sont au cœur du débat. La polémique s'inscrit dans un mouvement de réflexion philosophique sur le progrès historique, les notions de nature et de culture, l'autorité.

Là où les Anciens s'attaquent au progrès, les Modernes contestent l'autorité: les acquis de l'Antiquité sont soumis à une réévaluation critique, jusqu'à soumettre les Ecritures elles-mêmes à l'examen.

On proclame la nécessité de l'esprit critique.

3/ Cet esprit porte en lui les germes des idées encyclopédistes.

Bien que rédigée entre 1751 et 1765, après la majeure partie de l'œuvre du dramaturge, l'Encyclopédie condense cet esprit qui imprègne l'œuvre de Marivaux. Si l'Encyclopédie se propose de recenser toutes les connaissances, elle est avant tout le révélateur d'une évolution des esprits liée à une évolution des mœurs. On découvre les récits des voyages, lesquels permettent une comparaison entre les civilisations différentes: la morale et les habitudes apparaissent alors relatives à un lieu et un temps. De nouvelles valeurs s'imposent: la nature, le bonheur terrestre (qui devient un but), le progrès par lequel chaque époque s'efforce de mieux réaliser le bonheur collectif. Règne un esprit philosophique basé sur la science et la tolérance, s'impose une pensée fondée sur les faits, l'expérience, l'innovation, l'esprit scientifique. Cet esprit critique s'oppose aux contraintes de la monarchie absolue et de la religion, s'exerce contre les institutions, remet en cause les textes sacrés, attaque les certitudes de la foi.

MARIVAUX PHILOSOPHE

1/ MARIVAUX ET LA PHILOSOPHIE DES LUMIÈRES

«Le partisan des Modernes dans la Querelle avec les Anciens parle à notre modernité. Témoin et acteur d'une époque de transition, entre le Grand Siècle et les Lumières, entre les certitudes de la foi et la mort de Dieu, il renouvelle les formes, s'interroge sur l'homme et la société, récuse tout dogmatisme, écarte tout système. Il ironise sur l'admiration fanatique du passé, mais ne se précipite pas pour autant vers un avenir dont nul ne sera de quoi il sera fait.»

(Michel Delon, *Désinvolture et engagement*)

Que ce soit par ses œuvres de fictions ou ses «Journaux», Marivaux va prendre position et se faire fervent défenseur de ces idées nouvelles.

Marivaux y dit de lui-même, «*Je suis née de manière que tout me devient une matière de réflexion; c'est comme une philosophie de tempérament que j'ai reçue, et que le moindre objet met en exercice.*»

Et en effet, dans ces journaux, qui accompagneront toute sa vie, sorte de journaux intimes qu'il rédige en parallèle de ses autres œuvres, Marivaux fait part de ses réflexions sur la justice, la tolérance, l'existence de Dieu, l'égalité des hommes. Il y observe le comportement des masses, du peuple, des gens de pouvoir. On y trouve par exemple cette pensée :

«Grands de ce monde! Si les portraits qu'on a fait de vous dans tant de livres étaient aussi parlants que l'est le tableau sous lequel il vous envisage, vous frémiriez des injures dont votre orgueil contriste, étonne et désespère la généreuse fierté de l'honnête homme qui a besoin de vous. Ces prestiges de vanité qui vous font oublier qui vous êtes, ces prestiges se dissiperaient, et la nature soulevée, en dépit de toutes vos chimères, vous ferait

sentir qu'un homme, quel qu'il soit, est votre semblable. Vous vous amusez dans un auteur de traits ingénieux qu'il emploie pour vous peindre. Le langage de l'homme en question vous corrigeraient, son cœur, dans ses gémissements, trouverait la clef du vôtre; il y aurait des sentiments une convenance infaillible avec les sentiments d'humanité, dont vous êtes encore capables, et qu'interrompent vos illusions. »
(*Le Spectateur français*, Première feuille)

Comme le fera plus tard Rousseau avec *L'Emile*, Marivaux va même imaginer le dialogue d'un prince et de son maître, réfléchissant ainsi sur l'éducation...

« Théodore: Car enfin pensez vous de bonne foi qu'un valet de pied, qu'un homme du peuple est un homme comme moi, et que je ne suis qu'un homme comme lui ?

Théophile: Oui, dans la nature. (...)

L'orgueil de (votre) rang vous a déjà gagné; vous ne vous connaissez déjà plus, et cela à cause de cet empressement qu'on a pour vous voir, de ces respects que vous trouvez sur votre passage; il n'en a pas fallu davantage pour vous jeter dans une illusion, dont je suis sûr vous allez rire vous même. »

(*L'éducation d'un prince*, in *Journaux et œuvres diverses*)

« Toutes les âmes se valent, il n'y en a ni de différentes espèces ni d'originellement plus sottes, plus médiocres, ou plus corrompues les unes que les autres par leur nature, ou par leur création. »

(*Réflexions sur l'esprit humain à l'occasion de Corneille et de Racine*, in *Journaux et œuvres diverses*)

« Un sang noble ? Que diable d'invention d'avoir fait comme ça du sang de deux façons, alors qu'il vient du même ruisseau. »

(*Le dénouement imprévu*)

2/ MARIVAUX ET LES FEMMES

S'il épouse les grands débats philosophiques de son temps, Marivaux se fait également observateur des mœurs et devient «le» grand observateur du mouvement des cœurs humains, s'intéressant tout particulièrement aux femmes.

Comme nous l'avons dit, Marivaux fréquente jeune les salons parisiens. Ces salons sont de véritables lieux de vie intellectuelle et de mixité. Apparus au XVII^e siècle, les Salons deviennent au XVIII^e siècle (Mme Geoffrin, Mme du Deffand, Julie de Lespinasse, Mme Necker...) des "caisses de résonance" pour les auteurs, savants et artistes. Ils sont caractérisés par la mixité intellectuelle ; des femmes s'y expriment, y trouvent une occasion de satisfaire leur soif de savoir (certaines parviendront à aller assez loin, au XVIII^e, dans la connaissance des sciences), y entretiennent les hommes de leur vision du monde. Le langage s'y polit ; il se doit d'être clair, agréable, et se plie aux règles du jeu permanent qu'est la conversation. Une minorité de femmes peut ainsi participer à l'élite.

En effet, alors que les intellectuels du siècle interrogent la liberté des individus, l'inégalité des sexes entre dans le débat.

Dès la Renaissance, on écrit beaucoup sur l'infériorité ou la supériorité supposées des femmes, un débat se développe sur l'éducation qui convient aux filles. Cette question occupe une place de plus en plus importante au XVIII^e siècle et ne se résout ni dans les tumultes de la Révolution ni au XIX^e siècle. Elle est simple : les femmes sont-elles inférieures aux hommes par nature ou par éducation ? L'article «Femmes (droits naturels)» de l'Encyclopédie remet en cause l'idée d'une subordination naturelle. Laclos, Condorcet affirment que c'est une tyrannie injustifiée : « *On ne voit pas trop pourquoi un des sexes se trouverait en quelque sorte la cause finale de l'existence de l'autre...* » « *Ce n'est pas la nature, c'est l'existence sociale qui cause cette différence...* » (Condorcet).

Ainsi Marivaux va tour à tour examiner à la loupe le comportement des «coquettes», des séductrices et rendre compte des liens et jeux subtils entre hommes et femmes. Ses réflexions s'attachent au mariage, au veuvage, à tout ce qui enferme ou libère les femmes dans un rôle ou un statut. Il y dénonce l'hypocrisie et regarde en face les contradictions entre vertu et sensualité (cf. *Réflexion sur les coquettes* ci-dessous) Mais il va également donner la parole à celles qui ne l'ont pas, et, par la fiction, revendiquer des droits, remettre en cause leur statut dans la société, ce qui est très novateur pour l'époque....

« *La coquette ne sait que plaire et ne sait pas aimer; et voilà aussi pourquoi on l'aime tant. Quand une femme nous aime autant qu'elle nous plait, pour l'ordinaire elle ne nous plait pas longtemps: son amour nous a bientôt fait raison de son pouvoir et de ses charmes. La femme vertueuse, avérée pour telle, et pour conséquent inaccessible à la fleurette, quelque aimable qu'elle soit, n'a plus de sexe aux yeux d'une infinité de gens; ce n'est plus une femme pour eux, elle ne leur est bonne à rien.* »
« (Réflexion sur les Coquettes», *Le Cabinet du philosophe* (Cinquième feuille), in *Journaux et œuvres diverses*.)

Plus loin il donne sa voix à une femme mariée :

« *Eh! Pour qui donc nous prend-on ? (continueront les femmes). Que les hommes s'expliquent : nous abandonnent-ils l'exercice de la vertu comme une chose aisée, et qui ne passe pas nos forces ? Ou bien cette vertu est elle si pénible qu'elle ne puisse appartenir qu'à nous ? Nous seules à cause de l'excellence de notre sexe, méritons d'en avoir, de la suivre et d'être punies quand nous en manquons ? (...)*

Nous avez-vous laissé d'autres ressources que le misérable emploi de vous plaire ? (...)
Nous sommes méchantes, dites-vous ? Osez-vous nous le reprocher ? Dans la triste privation de toute autorité où vous nous tenez, de tout exercice qui nous occupe, de tout moyen de nous faire craindre comme on vous craint, n'a-t-il pas fallu qu'à force d'esprit et d'industrie, nous nous dédommageassions des torts que nous fait votre tyrannie ? Ne sommes-nous pas vos prisonnières ? Dans cet état que nous reste-t-il que la ruse ? Que nous reste-t-il qu'un courage impuissant que vous réduisez à la honteuse nécessité de devenir finesse ? Notre malice n'est que le fruit de la dépendance où nous sommes. Notre coquetterie fait tout notre bien. Nous n'avons point d'autre fortune que de trouver grâce à vos yeux. »
« (Des femmes mariées», *Le Cabinet du philosophe* in *Journaux et œuvres diverses*.)

Dans *La Colonie*, Marivaux va jusqu'à mettre en scène des femmes réclamant et s'octroyant le droit de vote :

« *Nous voici en place d'avoir justice, et de sortir de l'humilité ridicule qu'on nous a imposé depuis le commencement du monde : plutôt mourir que d'endurer plus longtemps nos affronts... Dans vingt mille ans nous serons encore la nouvelle du jour... Et quand même nous ne réussirons pas, nos petites filles réussiront. (...) L'oppression dans laquelle nous vivons sous nos tyrans, pour être si ancienne, n'en est pas devenue plus raisonnable. »*

AXES DE TRAVAIL

LA PIÈCE

SYNOPSIS

Ergaste et Orgon ont décidé d'unir par le mariage leurs enfants, Lucile et Damis. Mais, sans même se connaître, les jeunes gens éprouvent une méfiance similaire envers cette alliance : Lucile souhaite rester une femme libre ; Damis n'entend pas renoncer à son indépendance. Ils font le serment réciproque de mettre tout en œuvre pour ne pas se marier. Parce qu'ils ont déjà donné à leurs pères un accord de complaisance, et pour les faire renoncer, ils conviennent entre eux que Damis courtisera Phénice, la sœur de Lucile. Mais voilà qu'à l'ombre de ces décrets de façade, les cœurs se troublent... Le langage devient alors le paravent savant des émotions et des sentiments.

Les Serments indiscrets est une comédie que Marivaux aimait particulièrement, peut-être parce qu'elle révèle plus que les autres une langue dense, ciselée, taillée avec une extrême précision, comme un diamant noir. Elle a servi de canevas à Musset pour *On ne badine pas avec l'amour*. Il ne reste au metteur en scène qu'à « se glisser entre les lignes pour arriver à faire entendre le rythme cardiaque des amoureux. Pour cela, les acteurs doivent dessiner les contours de cette histoire turbulente sur les pages délicates d'un livre de chevet. Comme dans une très belle miniature persane, c'est par le détail du trait et la délicatesse de la composition qu'apparaît la violence d'une chasse ou d'une bataille. »

EXTRAIT

Acte 1, sc. 2

LUCILE.

(...)

Est-ce que tu crois que je me pique d'être plus indifférente qu'une autre ? Non, je ne me vante point de cela, et j'aurais tort de le faire, car j'ai l'âme tendre, quoique naturellement vertueuse : et voilà pourquoi le mariage serait une très mauvaise condition pour moi. Une âme tendre est douce, elle a des sentiments, elle en demande ; elle a besoin d'être aimée, parce qu'elle aime ; et une âme de cette espèce-là entre les mains d'un mari n'a jamais son nécessaire.

LISETTE.

Oh ! Dame, ce nécessaire-là est d'une grande dépense, et le cœur d'un mari s'épuise.

LUCILE.

Je les connais un peu, ces messieurs-là ; je remarque que les hommes ne sont bons qu'en qualité d'amants, c'est la plus jolie chose du monde que leur cœur, quand l'espérance les tient en haleine ; soumis, respectueux et galants, pour le peu que vous soyez aimable avec eux, votre amour-propre est enchanté ; il est servi délicieusement ; on le rassasie de plaisirs, folie, fierté, dédain, caprices, impertinences, tout nous réussit, tout est raison, tout est loi ; on règne, on tyrannise, et nos idolâtres sont toujours à nos genoux. Mais les épousez-vous, la déesse

s'humanise-t-elle, leur idolâtrie finit où nos bontés commencent. Dès qu'ils sont heureux, les ingrats ne méritent plus de l'être.

LISETTE.
Les voilà.

LUCILE.

Oh ! Pour moi, j'y mettrai bon ordre, et le personnage de déesse ne m'ennuiera pas, messieurs, je vous assure. Comment donc ! Toute jeune, et tout aimable que je suis, je n'en aurais pas pour six mois aux yeux d'un mari, et mon visage serait mis au rebut ! De dix-huit ans qu'il a, il sauterait tout d'un coup à cinquante ? Non pas, s'il vous plaît ; ce serait un meurtre ; il ne vieillira qu'avec le temps, et n'enlaidira qu'à force de durer ; je veux qu'il n'appartienne qu'à moi, que personne n'ait que voir à ce que j'en ferai, qu'il ne relève que de moi seule. Si j'étais mariée, ce ne serait plus mon visage ; il serait à mon mari, qui le laisserait là, à qui il ne plairait pas, et qui lui défendrait de plaire à d'autres ; j'aimerais autant n'en point avoir. Non, non, Lisette, je n'ai point envie d'être coquette ; mais il y a des moments où le cœur vous en dit, et où l'on est bien aise d'avoir les yeux libres, ainsi, plus de discussion ; va porter ma lettre à Damis, et se range qui voudra sous le joug du mariage !

ORIENTATIONS DRAMATURGIQUES

«Quand Marivaux quitte le romanesque (*Le paysan parvenu, La Vie de Marianne*), c'est après l'avoir poussé à sa limite. (...) Son projet le plus subtil sera de fournir à ses héros des aventures plates, ces aventures dont se tissent la vie quotidienne. Devant cette suite imprévisible d'évènements contingents, le « moi » s'interroge, se trouve. Un « esprit », une émotivité particulière, le « sentiment », transforment pour lui le présent en confluence de surprises et d'émotions: esprit et sentiments créent en quelque sorte la vie intense, il n'est plus besoin de grandes aventures, la vie se charge de fournir à chaque instant de l'inattendu. L'aventure est bien tout ce qui nous advient, c'est-à-dire l'existence. Exister c'est à la fois s'adapter et survivre par instinct...»

Précisément, il y a de cette « aventure » dans *Les Serments Indiscrets*. A la lecture de la pièce, c'est ce souffle là qui transparaît. Pour ne pas nous laisser emporter par le flux de la parole, ce qui porte vraiment le rythme de la pièce semble bien plutôt de cet ordre presque romanesque. Comment la chose la plus intime, la plus petite (le sentiment, le trouble qui naît de la rencontre) se déploie (se déplie) littéralement sous nos yeux en suite d'obstacles, de péripéties et de rebondissements propres à l'aventure. Il ne s'agit plus pour les héros de traverser terres et mers, d'affronter des obstacles extérieurs, mais de traverser leurs préjugés, de s'affronter eux-mêmes, et de lutter, de lutter....

Il y a ici un élan qui donne à la lutte des personnages (leur façon de se confronter aux autres et aux obstacles) une dimension plus grande. C'est ce chemin initiatique (qui les fait se confronter aux traditions, à l'autorité des pères, aux rapports de pouvoir avec leurs valets, à eux-mêmes) qui marque leur entrée dans leur vie de façon irrémédiable. La mélancolie se loge alors dans la souffrance que demande l'épreuve...

Ce chemin est un passage, tout comme le mariage est un passage, un enfant, un deuil etc. et ce chemin doit avoir cette dimension. Car c'est leur façon de conserver des espaces de liberté contre tout système et tout dogmatisme.

Plus précisément, cette aventure a des airs de campagne guerrière. Lucile emploie les mots d'« ennemi », d'« agresseur ». Mr. Orgon semble réunir son conseil de guerre en convoquant Lisette puis Frontin pour les interroger sur la situation (Acte II, 1 et 2). On élabore des plans d'attaque, on change de tactique en cours de bataille. Cela renforce toujours ce souffle et la dimension de cette épreuve.

On a l'impression d'être entre Shakespeare et Choderlos de Laclos...

Comme si cette lutte était un décapage nécessaire à la fois pour «parler vraiment» et se découvrir soi. Non pas du «marivaudage» mais un rite nécessaire et violent. Le chemin est violent mais il n'y a que comme ça qu'on y arrive. Ce que Damis et Lucile vont découvrir se mérite.

On a à la fois chez Marivaux : un scepticisme (son regard sur une société qui se gausse, les beaux esprits qui parlent de ce qu'ils ne connaissent pas, des titres assis sur de l'argent, le règne des masques, de la vanité), et une foi immense en l'autre et en la dignité humaine. C'est le parcours des deux jeunes gens qui arrivent forts de leurs discours d'indépendance et pour qui l'accès à l'autre sera douloureux. Mais c'est cette foi qui triomphera, même si pour la découvrir, il faut prendre des armes (la ruse, la méfiance, le jeu).

Les deux grandes tirades de Lucile sur le mariage pointent une contradiction encore très pertinente aujourd'hui : d'un côté sa soif de liberté, l'envie de s'appartenir, de décider de sa vie etc., de l'autre l'archaïque dans la tradition, qui repousse et attire.

Les rites ont quelque chose qui raccroche au passé. A la fois il faut savoir les dépasser, mais, en même temps, ils enracinent quelque part, ils donnent du sens, une histoire. Ils sont comme une autorité reconnue mais non naturelle, ils sont fruits de la civilisation. Ce tiraillement marque le XVIII^e siècle (avec l'espace de connaissance et de remise en question des autorités par les encyclopédistes) mais est surtout une des questions fondamentales que l'homme se pose au cours de sa vie: il est amené à prendre position pour ou contre, à s'inscrire dans une tradition ou à vivre «à côté», et même si la forme des rites, traditions, étapes, passages bougent et changent, l'archaïque que tout cela touche interpelle forcément. Qu'est-ce-qui fascine là-dedans ? Qu'est-ce-qui rassure ? Qu'est-ce-qui repousse ? Pourquoi en a-t-on besoin ?

Il semble que ce soit là tout le sens du parcours de Damis et Lucile dans la pièce. Et la marotte de Marivaux : il est nécessaire d'éprouver les choses, au-delà des idées absolues, des préjugés et des méfiances. Bien qu'ils évoluent et changent de visages, il y aura toujours des systèmes, des formes d'autorités biologiques (les pères), sociales (les traditions), religieuses (les rites).

Et l'amour n'y échappe pas. S'il est bien quelque chose de ritualisé, d'« enveloppé » dans des codes c'est bien l'amour. D'où l'intérêt de la chanson d'amour, qui se joue des codes, de la forme populaire, voire frise le cliché et parvient à «parler l'amour» malgré mais surtout *grâce à* sa propre forme. C'est bien parce qu'elle allie la vérité (l'amour dit simplement) et l'ultra-connu qu'elle nous touche souvent.

Encore le même objectif : à l'intérieur des systèmes et des choses codifiées, trouver un espace de liberté, de parler vrai, quitte à y aller à la serpe.

LANGUAGE AND « MARIVAUDAGE »

UN TERME LIÉ À L'ÉPOQUE

Terme apparu au XVIII^e siècle, le « marivaudage » renvoie souvent, dans les dictionnaires et dans les esprits, au « Style précieux utilisé pour exprimer les sentiments amoureux » et correspond au « Badinage galant, superficiel et précieux ». Or, le langage de Marivaux est tout sauf superficiel et le rapport des personnages aux mots est l'enjeu premier de ses pièces.

Le siècle de Louis XIV est marqué par l'exigence terrible de la société du paraître. Si au siècle précédent, la parole suffisait et faisait force d'aveu (qu'on pense à l'importance de la parole de Rodrigue par exemple, où on exécutait sans réplique l'ordre d'un père) ce siècle voit la prolifération des intrigues et des faux-semblants. Et l'œuvre de Marivaux en porte les nouveaux enjeux : il ne cessera de mettre en scène comment les masques, les faux-semblants, les apparences rongent la société, cachent la vérité (ce sont les hypocrites qu'il faut démasquer) mais aussi comment les masques permettent de révéler des vérités (c'est parce qu'ils sont déguisés que certains personnages peuvent déclarer leur amour). Il s'agit donc de voir et peindre les dérèglements du monde dans lequel il vit : pas de révolte, ni d'exigence de réforme mais une volonté farouche de comprendre cette société pour s'y épanouir. Déjouer les apparences pour en faire une force, un outil vers la vérité.

DANS LES SERMENTS INDISCRETS

La pièce met des personnages face au carcan de leur statut social et des formes d'autorité qui en découlent (autorité des pères, du mariage, des bienséances). **Et le langage est alors à la fois ce qui enferme (les bienséances requises de par leur condition) et l'endroit où acquérir sa liberté (surmonter ce qui empêche de dire, être libre d'avouer ce que l'on pense, ce que l'on sent).** Ainsi, le langage est à la fois l'obstacle et l'arme nécessaire à l'amour. Les jeunes gens n'ont pas libre disposition de leur langage, ils ne parlent pas une langue personnelle mais celle de leur monde, de leur classe ; il leur oppose une résistance, il a ses lois, ses valeurs propres. Dans la pièce, les personnages ne peuvent s'instruire de leurs sentiments après leur convention.

Mais il n'y a pas un langage du cœur qui se distinguerait du langage de leur classe sociale. C'est donc à travers les conventions de leur langage qu'ils doivent reconquérir la possibilité de s'exprimer pleinement. Les amants doivent donc se réapproprier ce langage, le plier de façon à ce qu'il soit en mesure de dire l'amour qu'ils éprouvent.

Quand chacun est « perdu », « ne sait plus où il en est », c'est généralement un passage charnière, c'est à travers cette interrogation et ce doute qu'ils peuvent reprendre un pouvoir sur les mots. Il a épuisé le langage tel qu'il lui a été donné, il l'a éprouvé. Il va maintenant pouvoir en redevenir le maître (comme les valets qui se disent simplement leur amour). L'épreuve se joue donc au niveau des mots (quand il n'y a plus de distance entre les sentiments et les mots).

Peut-être est-ce cet arrachement qui est si difficile pour Lucile et Damis chacun à sa manière.

Bernard Dort dit quelque chose de très beau à ce sujet : au terme de l'épreuve le héros peut donc s'avouer, il dit l'Amour et la vérité qui lui ont été révélés par la surprise initiale. Mais cet amour et cette vérité ont été enrichis, transformés par l'épreuve. Cet amour est devenu adulte, s'est enrichi de tous les obstacles. Il était un sentiment absolu (au début de la pièce), il est devenu un accord profond entre deux êtres enracinés dans une société concrète (liés par un assentiment puissant qui les liera pour une vie commune). L'amour et la vérité n'étaient des révélations que pour des êtres pris isolément ; ils sont passés du statut de valeurs pures à celui d'expérience vécue. Il s'agit là d'une véritable éducation sociale.

L'amour n'est donc pas seulement dit, il est nécessaire qu'il soit dit. Parvenir à le dire est une étape, qui porte tout le chemin parcouru pour y arriver, ce à quoi il a fallu s'arracher. Il faut donc le dire, pour le vivre.

Cette idée de vivre son amour dans la société est fondamentale pour Marivaux.

Lui qui a fondé toute sa réflexion sur la nécessité de vivre ensemble, du besoin qu'à l'individu d'autrui, de l'accord tacite qui existe entre les hommes n'imagine pas l'épanouissement de l'individu hors de la société ou contre elle, mais bien en son sein. « Nous avons tous besoin les uns des autres ; nous naissions dans cette dépendance, et nous ne changerons rien à cela ». Encore une fois, il s'agit là d'un équilibre à tenir.

Cela rejoint sa réflexion sur la liberté présente dans toute son œuvre : être libre, s'épanouir au sein de la société dans laquelle on vit. Réussir à dire son amour malgré le langage social et ses codes, c'est pouvoir le vivre, c'est être libre.

LA MISE EN SCÈNE

NOTE D'INTENTION

« Le génie c'est Marivaux, il faut se glisser entre les lignes pour arriver à faire entendre le rythme cardiaque des amoureux. Les acteurs devront dessiner les contours de cette histoire turbulente sur les pages délicates d'un livre de chevet. Comme une très belle miniature persane, c'est par le détail du trait et la délicatesse de la composition qu'apparaît la violence d'une chasse ou d'une bataille.

C'est à partir du noir de la nuit que nous allons construire le paysage onirique de nos amoureux. Entre intérieur et extérieur, rien n'est dit, tout est à imaginer. La mélancolie qui se dégage de Lucile et Damis est celle des jeunes gens perdus entre le désir d'aimer et la peur de ne pas l'être. Nous assisterons à la naissance de deux êtres qui, grâce à cette épreuve, sortiront de leur ignorance et s'ouvriront enfin au monde. Ce nouveau monde, c'est l'autre, celui que l'amour révèle et qui, juste par le battement d'un cœur plus fort et plus intense, change toute la perception de sa propre réalité. »

Christophe Rauck

RETRANSCRIPTION DE LA PRÉSENTATION DE LA MAQUETTE A L'EQUIPE DU TGP – 19 SEPTEMBRE 2012

> par Christophe Rauck, Aurélie Thomas, Coralie Sanvoisin, Olivier Oudiou

LA SCÉNOGRAPHIE : ENTRE XVIII^E ET XIX^E SIECLE, ENTRE WORK IN PROGRESS ET PRÉSENTATION

L'espace est simple.

Pendant les répétitions, on s'est rendu compte que les acteurs se servaient des coulisses, que l'espace était restreint, que les spectateurs seraient très proches. C'est cette piste qu'on a suivie. Créer un espace où le plateau et les spectateurs soient dans un même écrin. Parce que les codes de représentation ne fonctionnent plus de la même façon, on ne croit pas aux artifices, on les voit trop.

La salle est complètement tendue de voiles noirs transparents. Il y a également des lustres dans la salle au dessus des spectateurs. Pas de séparation entre scène et gradins.

Le système de voiles noirs crée un espace de coulisses, qui permet à l'acteur de se cacher ou d'observer ce qui se passe sur le plateau ou bien d'accompagner ce qui se passe. Les scènes peuvent démarrer en coulisses, les acteurs être présents sans être totalement à vue.

C'est plutôt un décor atmosphérique. C'est surtout la qualité de la transparence de ce voile qui fait l'intérêt de ce lieu.

Sur ce plateau vide, un rideau à moitié relevé à l'italienne, qui crée une coulisse au milieu du plateau. Ce rideau est manœuvré par les comédiens sur le plateau.

Des éléments de décor rappellent le XVIII^e siècle : livres, bougeoirs, mobilier de répétition. Il y a des bougies. Cela donne une écoute très feutrée.

En même temps, ces éléments sont présents juste pour accompagner, doivent être utilisés si nécessaire. On peut les enlever. Ce sont les comédiens qui s'occupent de libérer le plateau

ou d'apporter les éléments. C'est comme si on donnait les signes du XVIII^e siècle, sans créer d'artifice. On est dans une représentation, qui se déroule à nu, aujourd'hui, au XXI^e siècle. Les acteurs aussi sont en costume contemporain. On casse les choses. Il y a quelques petits textes qu'on a pris chez Rousseau, Descartes, qui viennent se mélanger avec tout ça. Et le sol reste un tapis de danse, on joue avec les éléments du théâtre.

Les costumes sont dans le même esprit : on fait des touches de costumes XVIII^e siècle. Ce sont des ébauches de costume. La toile reste le costume, pas fini. On a la ligne de chaque pièce, mais pas le tissu, pas les détails. Comme un croquis. On garde exprès les traits de craie. On assume le jean sous le jupon.

Dans cet espace neutre et noir, petit à petit, des touches de blanc arrivent. Ces touches symbolisent le mariage : le voile de la mariée ou sa robe, des ballons, des serpentins ... Ils montrent que le mariage approche et qu'il est urgent de l'empêcher.

LA VIDÉO : LE JEU ENTRE PASSÉ ET PRÉSENT

Puisque l'idée était de s'amuser entre le XVIII^e siècle et aujourd'hui, il y a aussi des projections vidéo, notamment avec les toiles de Watteau et de Fragonard.

Le personnage de Phénice me fait penser à un photographe : à la fois dans le tableau et en dehors, en observation. Au début de la pièce, elle est considérée comme un objet dont on va se servir, mais elle renverse la situation et réacquiert son autonomie.

Elle aura donc toujours un appareil photo ou une petite caméra ; elle s'en sert notamment pour la scène de l'acte IV, où, lui faisant la cour, Damis se fait attraper à ses genoux par les pères. Elle le filme un peu comme dans *Sexe, mensonges et vidéo*. Les projections se font sur le mur du fond du plateau, tendu de noir.

La vidéo permet d'ouvrir aussi l'espace qui n'est pas très vaste tout en gardant une intimité avec le spectateur. C'est aussi un objet de jeu.

LES POINTS DE VUE DÉMULTIPLIÉS : LE LABORATOIRE EXPÉRIMENTAL

Quand on décrypte Marivaux, on saisit bien l'idée d'expérimentation du XVIII^e siècle qui donnera les encyclopédies. On dirait qu'il met des insectes dans une petite boîte et qu'il les observe. S'il ne se passe pas assez de choses entre deux d'entre eux, il en rajoute un troisième, et ainsi de suite. D'ailleurs, on pourrait pratiquement placer les spectateurs tout autour de la scène. Il y a beaucoup d'apartés dans les coulisses, comme s'il y avait des témoins. Cela renforce encore ce côté « bocal », le fait de pouvoir observer par n'importe quel point de vue.

LA PEINTURE DU XVIII^E SIÈCLE : MOUVEMENT ET DISSIMULATION

Quand on regarde les peintures du XVIII^e siècle, on se rend compte que c'est à ce moment-là qu'arrive le mouvement, que les personnages sont souvent de dos, se lèvent, se retournent. Cela permet de travailler les plissés aussi. Il y a donc beaucoup de choses cachées, et on a utilisé cela dans la mise en scène. Les personnages se parlent à travers les rideaux pour ne pas se montrer. Du coup, ça crée d'autres dimensions, et ça amène des plans plus larges.

LA LANGUE DE MARIVAUX

La langue est très belle mais compliquée : il y a beaucoup de négations, qui créent l'ambiguïté dans la conversation amoureuse. C'était une forme très utilisée au XVIII^e siècle par les lettrés de la Cour qui ainsi ne disaient pas les choses directement mais les suggéraient.

Pour rendre l'écriture un peu plus dynamique, on a enlevé des « Madame », des « Monsieur », des « oui, da ». Ou des « voici mon père qui arrive », « Monsieur untel vous demande ». Les personnages rentrent directement.

On enlève par là certaines conventions du 18^e. Ça modernise le texte. Tout en gardant cette force de la langue, ces passé simples, ces négations. Cette langue si belle qui n'existe plus aujourd'hui.

LE SON – LA MUSIQUE

L'idée, c'était de travailler sur l'époque. David travaille sur les opéras créés à cette époque, notamment *Les Indes Galantes* de Rameau. Il place la musique de façon arbitraire, on ne sait pas pourquoi elle commence ni pourquoi elle s'arrête. Dans la temporisation ça crée des choses un peu bizarres. Il prend des parties instrumentales qui ne sont pas forcément fournies mais qui sont démesurées par les percussions les machines à vent. Ou alors, c'est juste une entrée comme ça, une flûte, le clavecin. C'est pioché comme ça de façon épinglee. Ce n'est pas tout un développement. Ce n'est pas une atmosphère, c'est plus une ponctuation.

LA SCÉNOGRAPHIE

Par Aurélie Thomas

Les Serments indiscrets me laissent l'impression d'un texte laboratoire, une dissection du genre humain : ici, sous la loupe de l'auteur, deux jeunes gens à l'orée de leur vie d'adultes, emprunts aux premiers émois amoureux, dans le fantasme et la crainte de ce que peut être le mariage.

Ce texte éminemment porté sur l'articulation du langage et donc de la pensée ne semble pas avoir besoin d'être situé géographiquement ni temporellement. Les multiples pistes à creuser sont alors liées à la théâtralité qui s'imposera à nous, soit :

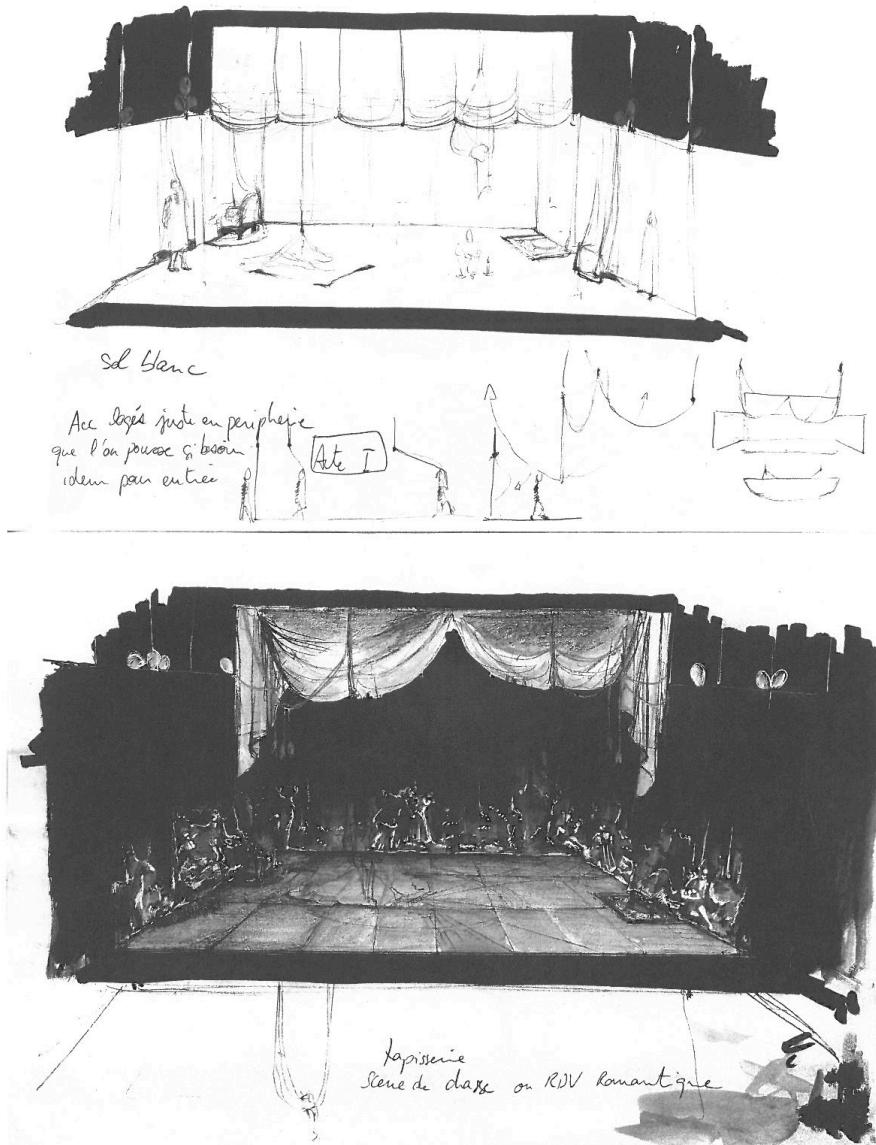
- épique : relevant du sentiment ou de respirations, comme par exemple un événement scénique qui balaie le plateau, qui change d'échelle
- première : relevant de la nécessité de cacher pour mieux montrer
- atmosphérique : relevant de l'ambiance environnante, bougies, transparences, semi-présences
- concrète : relevant du moteur qui pousse à agir, comme par exemple la présence des préparatifs du mariage

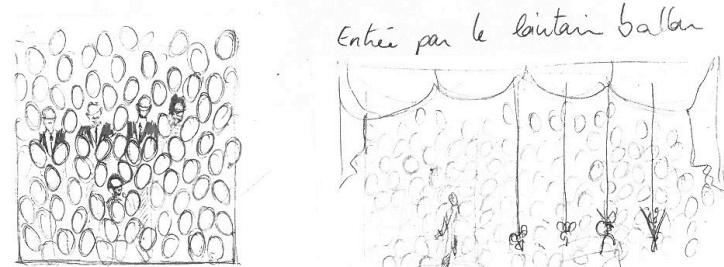
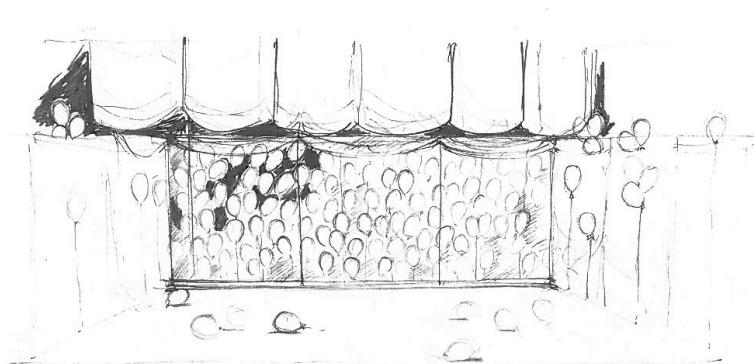
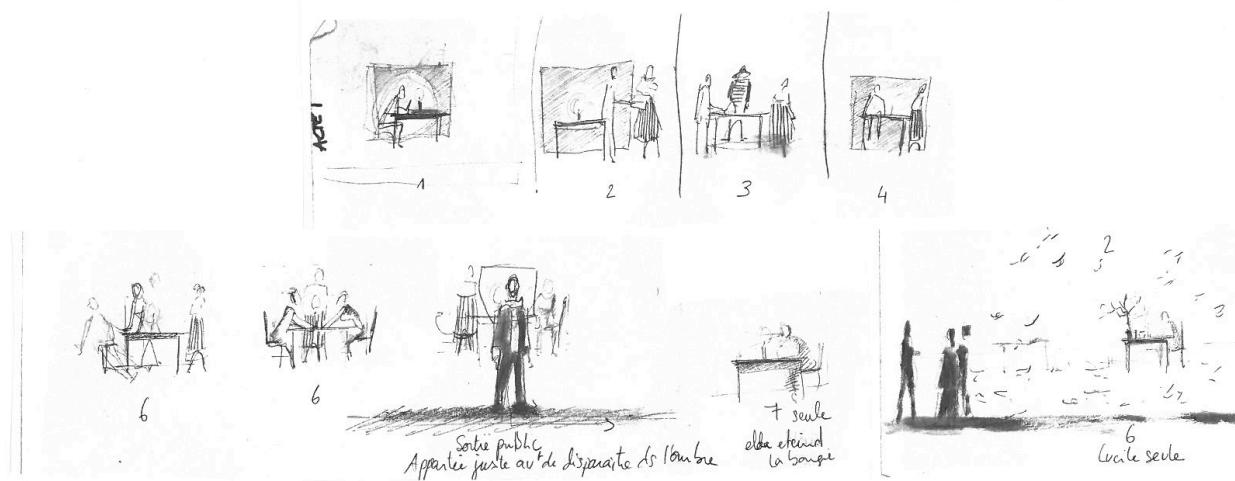
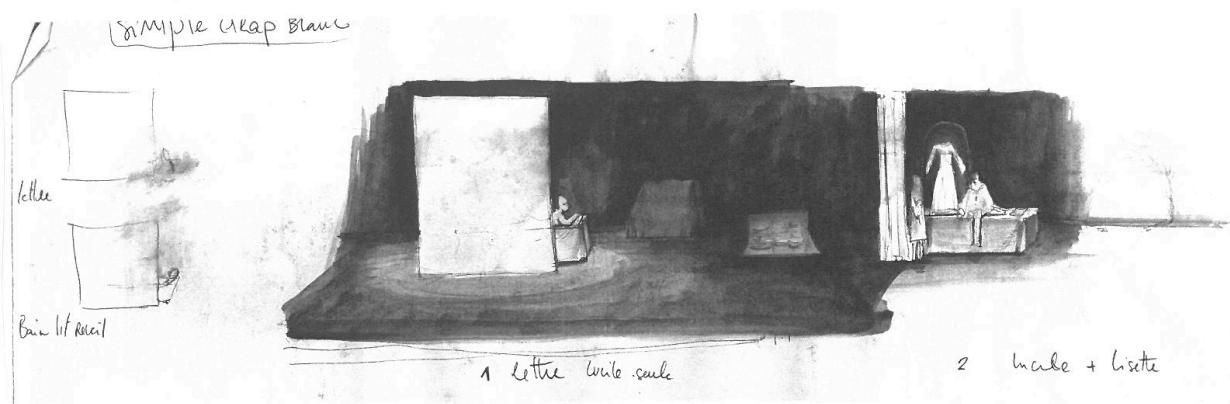
Devant ces choix de possibles trop théoriques, après avoir très en amont labouré les idées, les espaces ; laissons le plateau en jachère !

Il nous est apparu que nous manquions cruellement du passage au plateau avec les comédiens, pourtant induit dans le propre travail de Marivaux. Il est évident que les observer, s'emparer de ces mots, ces pensées, cette narration, nous guidera. Surtout ne pas les devancer et ainsi risquer de fermer des portes ou d'induire des chemins qui ne seraient pas justes, mais les accompagner.

Les pistes évoquées ci-dessus, si elles sont justes et nécessaires, se déposeront. Elles auront une présence plus spectrale par le biais de la vidéo.

Croquis préparatoires





La dernière scène
photo de mariage

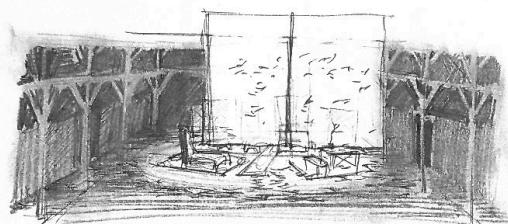
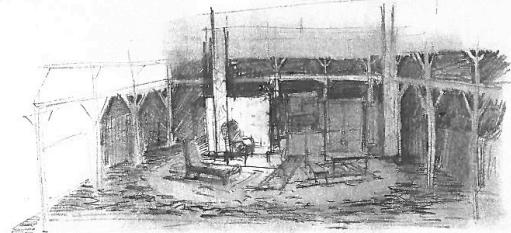




Avec les déplacements
+ des lâchers ponctuels
+ Soufflerie du lointain
le feuillage se propage

Lâcher d'un ext. à plus grande échelle
Atel II - IV avec feuille

Idee Bourrasque
comme on ouvre la fenêtre
dr un bol d'an



LES COSTUMES

Par Coralie Sanvoisin

Après des séances de préparation en amont des répétitions, nous avons décidé de travailler au rythme du plateau et des inventions de jeu des comédiens, tout en ayant défini certaines lignes principales avec Christophe Rauck et Aurélie Thomas (scénographe).

Il s'agit avant tout de ne pas imposer une image figée des personnages aux acteurs, de leur proposer une orientation mais de les laisser évoluer et explorer leur rôle dans différentes directions, librement.

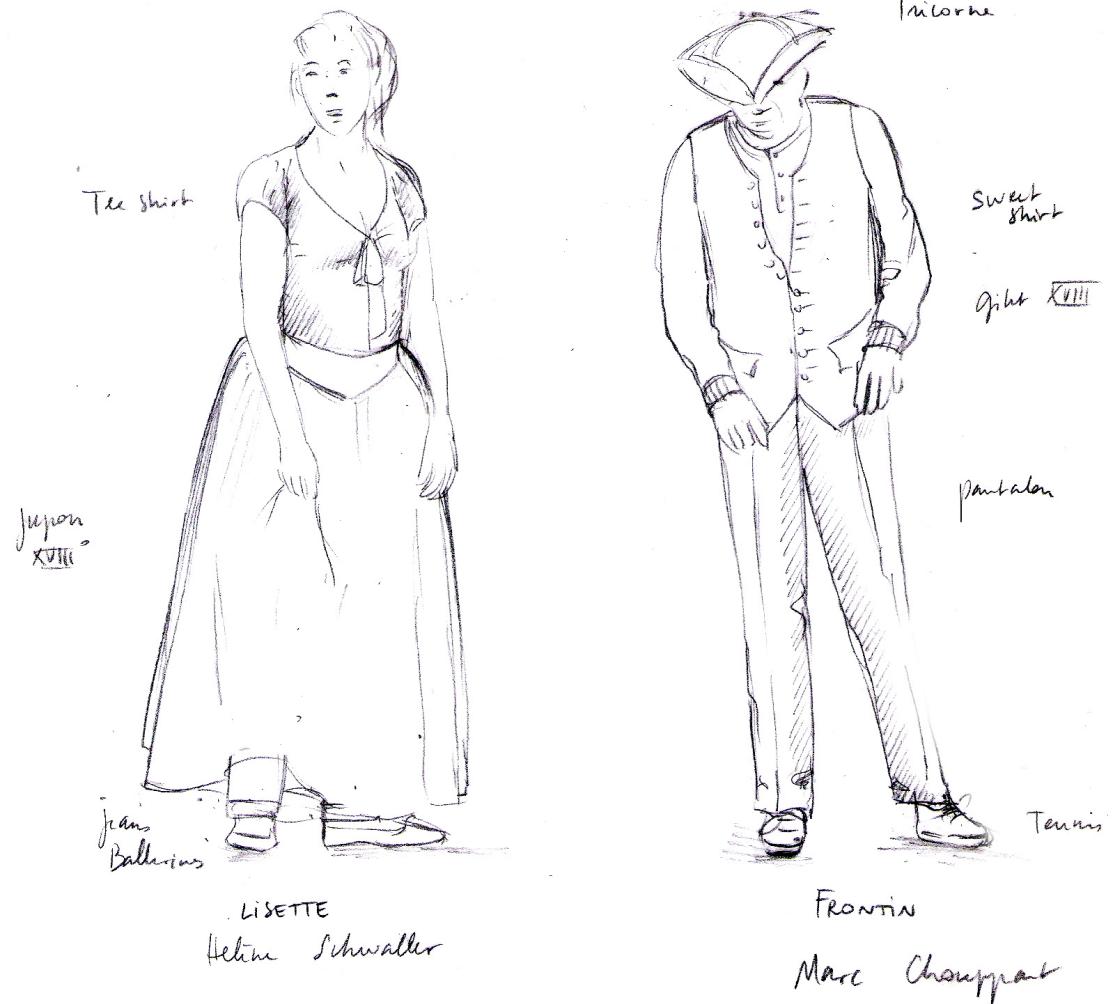
Pour cela, j'ai constitué un stock de vêtements contemporains, une espèce de vestiaire dans lequel chacun peut piocher. Christophe a demandé des bases simples, presque le vêtement de tous les jours porté par le comédien, sur lequel on va peu à peu inscrire des symboles, des signes simples qui distinguent chaque personnage (les pères, les sœurs, l'amoureux, les valets) sans pour autant raconter leur fonction.

Les acteurs fabriquent à vue, se transforment peu à peu. Peut-être avec quelques éléments d'époque, des citations du XVIII^e siècle.

J'ai également fourni un montage de photos par comédien pour suggérer des pistes évoquées au fil des discussions préparatoires (Phénice a un regard extérieur de photographe, les pères sont des businessmen un peu mafieux etc.), ainsi que des images de préparatifs de mariage.

Peu à peu, certaines idées sont abandonnées, d'autres sont affinées. Christophe souhaite plus présents les signes du XVIII^e, et je lui propose de préparer des toiles de costumes XVIII^e, un élément par personnage, que l'acteur portera sur des vêtements d'aujourd'hui, comme un costume inachevé, en cours de fabrication. On a le dessin, la ligne du futur costume d'époque, mais il est dans une matière neutre, de couleur lin.

Croquis préparatoire



LE SON

Par David Geffard

La pièce *Les Serments indiscrets* de Marivaux jongle avec la bouffonnerie de la commedia dell'arte et un théâtre plus littéraire et plus complexe dans les rapports humains. On pourrait parler de comédie sentimentale. En partant de l'opéra-ballet de Jean-Philippe Rameau, *Les Indes Galantes* (œuvre contemporaine de Marivaux) dans sa version orchestrale et sa transcription pour le clavecin, le sonore doit être capable de décaler les scènes, d'accentuer à outrance certains traits de personnages, les rendre parfois absurdes. Par exemple, en créant un sample d'une trille de clavecin et en la faisant jouer plus longtemps.

Par ailleurs, la mise en scène s'appuie sur un axe important, celui de voir continuellement le théâtre se faire : manipulation à vue de rideaux par des acteurs, présence de ces derniers dans des scènes où ils ne sont pas, coulisses à vue, etc. Le sonore devra s'appuyer sur ce système. Par exemple, en faisant entendre des oiseaux chantant sur l'entrée de Phénice. On souligne l'archétype du personnage à condition que ces oiseaux apparaissent au moment précis de l'entrée de Phénice pour donner au spectateur le code de jeu : les oiseaux = Phénice. On utilise ainsi l'ambiance non pas comme un cadre réaliste de la scène mais comme un élément de jeu qui peut apparaître et disparaître à tout moment.

Qu'en est-il de la diffusion sonore ? La scénographie recrée une « boîte noire » en incluant le public. Nous sommes donc dans un espace intégré. Par ailleurs, il y a mise en place de coulisses à vue sur le plateau. Nous sommes donc en présence de trois espaces avec lesquels le sonore va jouer :

- L'espace de la fiction
- L'espace des coulisses à vue
- L'espace intégré de la boîte noire

L'installation sonore doit s'amuser de ces trois échelles pouvant passer d'un son provenant de l'endroit même où se passe l'action à un son diffusé dans tout l'espace du théâtre. On pourra ainsi jouer avec l'énergie sonore et donner un rythme à la pièce.

LA LUMIÈRE

Par Olivier Oudiou

Comme toujours au départ d'un projet de mise en scène, on s'inscrit au théâtre dans le texte et par l'espace choisi qu'il induit. Concernant la lumière, le rapport direct à cet espace est déterminant. Pour *Les Serments Indiscrets*, la proposition scénographique d'Aurélie Thomas est de poser un espace noir constitué de voilages et de rideaux transparents avec un tapis central pouvant servir de petite scène. La volonté d'y ajouter quelques éléments de mobilier disparates disposés par les acteurs, et surtout des lustres composés de bougies qu'ils manipulent, allument ou éteignent, donnent d'emblée une atmosphère, une tonalité particulière.

C'est en effet, ce lieu de théâtre « machiné » à vue, cet éclairage à la bougie qui ont été notre point de départ de ce montré/caché au cœur de la pièce de Marivaux. Lucile ne se cache-t-elle pas dans son cabinet pour écouter Damis et éprouver ses véritables sentiments pour mieux surgir et les mettre à l'épreuve ? C'est cela que nous aurons à montrer, à rendre mystérieux. Ce cache-cache moteur de l'action nous place d'emblée dans un lieu intérieur, intime et proche. La lumière prolongera donc cette sensualité des corps vus de près, sans pour autant chercher le vérisme de l'éclairage si particulier des chandelles, afin de restituer historiquement le XVIII^e siècle.

C'est dans cet endroit de « cabinets » réinventés, évoqués sans réalisme ni exactitude, avec un dispositif telle une radiographie en noir et blanc des rideaux de théâtre, que la lumière ne doit pas marquer la frontière habituelle entre la scène et les spectateurs. Les lustres manipulés par les acteurs en jeu seront aussi présents au-dessus du public comme le prolongement d'un seul et même lieu.

Quant au temps de l'action, donnée essentielle pour la lumière dans le traitement de ce texte classique, nous ne nous attacherons pas à la vérité du déroulement des actes dans une chronologie exacte qui marquerait les moments de cette folle journée. Peu importe que nous soyons le matin, l'après midi ou le soir, les personnages évoluent principalement dans ce lieu clos intérieur. Par contre, à l'épreuve des répétitions, nous nous sommes rendu compte que ces surgissements des protagonistes provoquaient des ellipses de temps dans la mécanique du développement linéaire de l'acte, que la lumière tentera de traiter comme des accidents. Le passage d'un acte à l'autre, marquant dans l'écriture des moments différents, ne sera pas traité dans la mise en scène comme des ruptures ou des pauses que pourraient être un rideau d'avant scène qui se ferme, mais comme une continuité pris en charge d'abord par les acteurs et que la lumière liera dans ce glissement.

DOCUMENTS

Les éléments qui suivent (textes et tableaux) sont des matériaux de travail qui ont servi de support à la création du spectacle.

TEXTES DE ROUSSEAU

EXTRAITS

Livre Troisième

« D'où vient la faiblesse de l'homme ? De l'inégalité qui se trouve entre sa force et ses désirs. Ce sont nos passions qui nous rendent faibles, parce qu'il faudrait pour les contenter plus de forces que ne nous en donna la nature. Diminuez donc les désirs, c'est comme si vous augmentiez les forces: celui qui peut plus qu'il ne désire en a de reste; il est certainement un être très fort. »

Livre Quatrième

(Sortie de l'enfance)

« L'amour de soi-même est toujours bon et toujours conforme à l'ordre. Chacun étant chargé spécialement de sa propre conservation, le premier et le plus important de ses soins est et doit être d'y veiller sans cesse: et comment y veillerait-il s'il n'y prenait le plus grand intérêt ?

L'amour de soi, qui ne regarde qu'à nous, est content quand nos vrais besoins sont satisfaits; mais l'amour propre qui se compare n'est jamais content et ne saurait l'être, parce que ce sentiment, en nous préférant aux autres, exige aussi que les autres nous préfèrent à eux; ce qui est impossible. Voilà, comment les passions douces et affectueuses naissent de l'amour de soi, et comment les passions haineuses et irascibles naissent de l'amour propre. Ainsi ce qui rend l'homme essentiellement bon est d'avoir peu de besoins et de peu se comparer aux autres; ce qui le rend essentiellement méchant est d'avoir beaucoup de besoins, et de tenir beaucoup à l'opinion. »

« Les hommes ne sont naturellement ni rois, ni grands, ni courtisans, ni riches; tous sont nés nus et pauvres, tous sujets aux misères de la vie, aux chagrins, aux maux, aux besoins, aux douleurs de toute espèce; enfin tous sont condamnés à la mort. Voilà ce qui est vraiment de l'homme; voilà de quoi nul mortel n'est exempt. Commencez donc par étudier de la nature humaine ce qui en est le plus inséparable, ce qui constitue le mieux l'humanité. (...) »

Livre Cinquième

Ses parents à Sophie

« Sophie (...) nous voulons que vous soyez heureuse : c'est pour nous que nous le voulons, parce que notre bonheur dépend du vôtre. Le bonheur d'une honnête fille est de faire celui d'un honnête homme : il faut donc penser à vous marier; il y faut penser de bonne heure, car du mariage dépend le sort de la vie, et l'on a jamais trop de temps pour y penser.

Rien n'est plus difficile que le choix d'un bon mari, si ce n'est peut-être celui d'une bonne femme. (...) »

Le plus grand bonheur du mariage dépend de tant de convenances, que c'est une folie de les vouloir toutes rassembler. (...) »

Il y a des convenances naturelles, il y en a d'institution, il y en a qui tiennent à l'opinion seule. Les parents sont juges des deux dernières espèces, les enfant seuls le sont de la première. Dans les mariages qui se font selon l'autorité des pères, on se règle uniquement sur les règles d'institution et d'opinion : ce ne sont pas les personnes qu'on marie, ce sont

les conditions et les biens ; mais tout cela peut changer; les personnes seules restent toujours, elles se portent partout avec elles, en dépit de la fortune, ce n'est que par les rapports personnels qu'un mariage peut être heureux ou malheureux. (...) J'ai perdu mes biens, votre mère a perdu son nom (...). Dans nos désastres, l'union de nos cœurs nous a consolés de tout; la conformité de nos goûts nous a fait choisir cette retraite. (...). C'est aux époux à s'assortir. Le penchant mutuel doit être le premier lien ; leurs yeux, leurs cœurs doivent être leurs premiers guides ; car, comme leur premier devoir, étant unis est de s'aimer, et qu'aimer ou n'aimer pas ne dépend point de nous-mêmes, ce devoir en emporte nécessairement un autre, qui est de commencer par s'aimer avant de s'unir. C'est là le droit de la nature, que rien ne peut abroger : ceux qui l'ont géné par tant de lois civiles ont eu plus d'égard à l'ordre apparent qu'au bonheur du mariage et aux mœurs des citoyens. [Notre morale], elle ne tend qu'à vous rendre maîtresse de vous-mêmes et à nous en rapporter à vous sur le choix de votre époux. »

PEINTURES

Jean Antoine Watteau (1684 – 1721)

Les deux cousines



Couple assis au sol



Une halte pendant la chasse



Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)

L'instant désiré ou les amants heureux



BIBLIOGRAPHIE

Marivaux, Théâtre Complet - La Pléiade / Gallimard, 1994

Marivaux, Journaux et œuvres Diverses - Garnier, 1969

Marivaux, Paul Gazagne - Seuil, 1997

La machine matrimoniale ou Marivaux, Michel Deguy – Gallimard, 1986

Europe, revue littéraire mensuelle «Marivaux», nov/dec. 1996

Théâtres, Bernard Dort – Seuil, 1976

Marivaux et Malebranche, Communication de M. Henri Coulet in Cahier de l'Association internationale des études françaises n°25, 1973

Les Voix de la Création Théâtrale n°14 «Chéreau», Odette Aslan – CNRS, 1998

Emile ou de l'éducation, Jean-Jacques Rousseau – Flammarion, 2009

Les rêveries d'un promeneur solitaire, Jean-Jacques Rousseau – Flammarion poche, 2011

Les Confessions, Jean-Jacques Rousseau

Dialogues, Jean-Jacques Rousseau

Œuvres et lettres, Descartes, La Pléiade / Gallimard, 1937

L'Amour et l'Occident, Denis de Rougemont – Plon, 1972

Les liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos, La Pléiade / Gallimard, 2011

Sade et la révolution, Maurice Lever – Bartillat, 1998

L'EQUIPE ARTISTIQUE

Christophe Rauck - metteur en scène

Comédien de formation, Christophe Rauck a joué notamment auprès de Silviu Purcariete et Ariane Mnouchkine. En 1995, c'est le début d'une nouvelle aventure avec la création de la Compagnie « Terrain vague (titre provisoire) » autour d'une équipe de comédiens issus des rangs du Théâtre du Soleil. Il monte *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht au Théâtre du Soleil, pièce qui est jouée en tournée dans de nombreux lieux, notamment au Berliner Ensemble dans le cadre du centenaire de Brecht. En 1998-1999, il suit le stage de mise en scène de Lev Dodine à Saint-Pétersbourg dans le cadre de l'École nomade de mise en scène du JTN. Il met en scène par la suite *Comme il vous plaira* de Shakespeare, au Théâtre de Choisy le Roi/Paul Éluard en 1997, *La Nuit des rois* de Shakespeare à Louviers avec le Théâtre d'Évreux-scène nationale en 1999, *Théâtre ambulant Chopalovitch* de Lioubomir Simovitch au Théâtre du Peuple de Bussang en 2000, *Le Rire des asticots* d'après Cami en 2001 au Nouveau Théâtre d'Angers-CDN, puis en tournée en 2001 et 2002, *L'Affaire de la rue Lourcine* de Labiche en 2002 avec le Théâtre Vidy-Lausanne, *Le Dragon d'Evgeni Schwartz* en 2004, repris en tournée en 2005-2006, *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht, *Le Revizor* de Nicolas Gogol en 2005, *Getting attention* de Martin Crimp avec le Théâtre Vidy-Lausanne et le Théâtre de la Ville en 2006. En 2007 et 2012, il présente *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais à la Comédie-Française et en 2008 *L'Araignée de l'Éternel* d'après les textes et les chansons de Claude Nougaro, au Théâtre de la Ville (reprise au TGP-CDN de Saint-Denis en mars 2010).

Il dirige régulièrement des ateliers, les derniers au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, et au Théâtre National de Strasbourg. Après avoir dirigé de 2003 à 2006, le Théâtre du Peuple de Bussang, il est nommé directeur du Théâtre Gérard Philipe, Centre dramatique national de Saint-Denis, le 1^{er} janvier 2008. *Cœur ardent* d'Alexandre Ostrovski est la première mise en scène qu'il signe à ce titre. La saison suivante, il met en scène *Le Couronnement de Poppée*, opéra de Claudio Monteverdi, direction musicale Jérôme Correas, avec Les Paladins. L'opéra est un succès, il tourne dans de nombreux théâtres en France et est repris au TGP pendant la saison 2010-2011. Lors de cette saison, il met également en scène un texte de Bertolt Brecht, *Têtes rondes et têtes pointues*. En janvier 2012, il met en scène *Cassé* de Rémi De Vos. En janvier 2013, il mettra en scène *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie*, opéra de Claudio Monteverdi, direction musicale Jérôme Correas, avec Les Paladins.

Leslie Six - dramaturgie

Après des études de Lettres Supérieures et un DEA d'Etudes Théâtrales (mention Très Bien) à Censier (Paris III) elle est en 2002 assistante à la mise en scène pour la Compagnie Friche Théâtre Urbain et travaille sur les décors de deux spectacles des Frères Foreman et du Théâtre Dromesko. Elle intègre ensuite l'école du TNS en section dramaturgie ou elle travaille entre autres avec Stéphane Braunschweig, Nicolas Bouchaud, Laurent Gutmann, Jean-Louis Hourdin, Odile Duboc, Gérard Rocher et André Serré. Elle participe par la suite à des masterclasses dirigées par Luca Ronconi et Pawel Miskiewicz et suit la création de *Zarathoustra* mise en scène par Krystian Lupa (Cracovie 2005). Elle participe au comité de lecture du TNS et fait plusieurs stages en dramaturgie avec Lukas Hemleb (*Titus Andronicus*, Bourges 2003), Jean-François Sivadier (*La Mort de Danton*, Rennes 2005), Jacques Delcuvellerie/ Groupov (*Anathème*, Avignon 2005). Elle travaille pour le Festival Friction (Dijon 2004) et est coordinatrice sur le Festival Premières (jeunes metteurs en scène européens, Strasbourg 2005). De 2003 à 2008, elle participe à la rédaction de la revue du TNS, *Outre-Scène* pour laquelle elle réalise des entretiens d'acteurs et de metteurs en scène, elle est aussi co-rédactrice en chef du numéro 11. En 2005, elle est dramaturge sur *Log In* mis en scène par Nicolas Kerzembbaum (Compagnie Franchement Tu, Collectif 12, Mantes-la-jolie). De 2006 à 2009, elle est assistante à la mise en scène de Stéphane Braunschweig sur les créations de *L'Enfant rêve* de Hanokh Levin, *Les Trois Sœurs* de Tchekhov et *Tartuffe* de Molière (TNS de Strasbourg - Théâtre National de la Colline) et de Lukas Hemleb en 2007 sur *La Marquise d'O.* de Kleist (Maison de la Culture d'Amiens). En 2008, elle écrit et met en lecture 28 dans le cadre du Festival Premières au TNS à Strasbourg et commence, en qualité de dramaturge, une collaboration avec le metteur en scène Christophe Rauck sur les créations de *L'Araignée de l'Éternel*, spectacle autour de Claude Nougaro (Théâtre de la Ville, Théâtre Vidy Lausanne E.T.E, Grand T), de *Cœur Ardent* d'Ostrovski (2009), *Play with repeat* de Martin Crimp lecture mise en espace – un week-end pour un auteur TGP-CDN de Saint-Denis), *Le Couronnement de Poppée*, opéra de Monteverdi, direction musicale de Jérôme Correas (2010) et enfin *Têtes rondes et têtes pointues* de Bertolt Brecht (2011) et en 2012, *Cassé* de Rémi De Vos (TGP-CDN de Saint-Denis). Avec le Théâtre National de la Colline, elle est intervenante dans le cadre « Ecritures contemporaines au lycée » et encadre un atelier d'écriture et de jeu destiné au public d'associations sociales et culturelles de l'Est parisien.

Aurélie Thomas - scénographie

Diplômée de l'école du TNS (section scénographie), Aurélie Thomas signe la scénographie d'un cabaret à Strasbourg pour le 8^e festival de l'UTE, organisé par le TNS (octobre-novembre 1999) et de *Phèdre* de Yannis Ritsos, mis en scène par Jean-Louis Martinelli (création en janvier 2000 au TNS).

Depuis 2000, elle travaille avec Guillaume Delaveau en tant que scénographe et créatrice costumes : *Peer Gynt/Affabulations* d'après Henrik Ibsen, *Philoctète* de Sophocle (création en janvier 2002 au TNT), *Philoctète* de Sophocle, *La Vie est un songe* de Calderón (2003), *Iphigénie, suite et fin* d'après *Iphigénie chez les Taure*s d'Euripide et *Le retour d'Iphigénie* de Yannis Ritsos (2006), *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe (2008) et *La Vie de Joseph Roulin* de Pierre Michon (2009).

Elle réalise la scénographie et les marionnettes d'un spectacle pour enfants, au sein de la compagnie du théâtre du Risorius (octobre 2000). Elle signe la scénographie et les costumes de *Erwan et les oiseaux*, travail collectif sous la direction de Jean-Yves Ruf (création en février 2001 au théâtre de Sartrouville) et en 2002, elle signe la scénographie du spectacle jeune public *Canis lupus* de la compagnie Les loups (spectacle créé en octobre 2002 au

théâtre de Montreuil).

En 2004, elle débute sa collaboration avec Christophe Rauck : elle réalise les costumes de *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht au théâtre du Peuple de Bussang. Puis elle réalise la scénographie du *Revisor* de Gogol, celle de *Getting Attention* de Martin Crimp, celle du *Mariage de Figaro* à la Comédie-Française, de *Cœur ardent* d'Alexandre Ostrovski au TGP-CDN de Saint-Denis en janvier 2009, celle du *Couronnement de Poppée*, opéra de Monteverdi, créé en 2010 puis *Cassé* de Rémi de Vos créé en 2012 au TGP-CDN de Saint-Denis. Elle est également la scénographe et la costumière de *L'Araignée de l'Éternel*, d'après les chansons et les textes de Claude Nougaro, créé au Théâtre des Abbesses en 2008 et repris au TGP-CDN de Saint-Denis en mars 2009.

Coralie Sanvoisin - costumes

Diplômée, en 1991, de l'école de peinture Van Der Kelen de Bruxelles, Coralie Sanvoisin est peintre de formation. Jusqu'en 2002, elle assiste des scénographes (Emilio Carcano, Chloé Obolensky au théâtre et à l'opéra, et Christine Edzard au cinéma). Parallèlement, elle aborde l'univers du costume par le biais de la teinture, des effets peints sur textile. Elle assiste régulièrement les créateurs de costumes Claudie Gastine, Elsa Pavanel, Rudy Sabounghi, Patrice Cauchetier sur des mises en scène de Francesca Zambello, Stein Winge, Coline Serreau, Benno Besson, Luc Bondy, Jean-Marie Villégier, Jean-Paul Scarpitta (...) et des chorégraphies de Kader Belarbi, Lucinda Childs. Elle signe une première création pour les décors et costumes en 2000 au festival de Spoleto (*Der Rosenkavalier*, Mise en scène K.Warner). Elle crée les costumes du *Dragon* et du *Revisor* au Théâtre du peuple de Bussang (mise en scène Christophe Rauck), du *Freischutz* à l'opéra de Metz (mise en scène D.Guerra). Elle collabore en 2006 avec Omar Porras pour *l'Elisir d'Amore* à l'opéra de Nancy et *Il Barbiere Di Seviglia* au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, en 2007 pour *Die Zauberflaute* au Grand Théâtre de Genève, en 2008 pour *La Périchole* au Théâtre du Capitole à Toulouse, et en 2009 pour *les Fourberies de Scapin* au Théâtre de Carouge à Genève. Depuis 2010, elle a créé les costumes des spectacles de Christophe Rauck : *Le Couronnement de Poppée*, *Têtes rondes et têtes pointues* et *Cassé* au TGP-CDN de Saint-Denis, ceux de Jean Liermier : *L'école des femmes* et *Harold et Maud*, au Théâtre de Carouge à Genève, ainsi que ceux de Guilherme Botelho et la compagnie Alias, *Reise ins Verborgene* au Théâtre de Bielefeld et *Jetulnousvousils* au Théâtre Forum Meyrin.

Olivier Oudiou - lumière

Après sa licence d'Études Théâtrales à Paris III et sa formation à l'ISTS d'Avignon, Olivier Oudiou est assistant de Joël Hourbeigt et de Patrice Trottier sur les mises en scènes d'Alain Françon, Jacques Lassalle, Olivier Py, Charles Tordjman, Pascal Rambert et Daniel Martin.

Au théâtre, il est concepteur lumière pour de nombreux metteurs en scène dont Philippe Lanton : *Terres Promises* de Roland Fichet ; Cécile Garcia Fogel : *Foi, amour, espérance* de Horvath et en mai 2011 *Fous dans la forêt*, *Shakespeare Songs* ; Annie Lucas : *L'Africaine* de Roland Fichet et *Sacrilèges* de Kouam Tawa ; Véronique Samakh : *Les Voyages* de Ziyara de François Place, *Ivan et Vassilissa* d'après un conte russe, *La Ronde de nos saisons*, d'après des haikus japonais et *La Maison qui chante* de Betsy Jolas ; Christophe Reymond : *La Tour de la Défense de Copi* ; Pascal Tokatlian : *Ermén, titre provisoire* ; Michel Deutsch : *L'Origine du monde* d'Olivier Rollin ; Sylvie Busnel pour *Les Bonnes* de Jean Genet, Fanny Mentré pour *Ce qui évolue, ce qui demeure* d'Howard Barker et Jean-Denis Monory pour l'opéra *L' Egisto* de Marazzoli et Mazzocchi direction musicale de Jérôme Correas. Il travaille pour six spectacles de Christophe Rauck : *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, *Getting Attention* de Crimp, *Le Revisor* de Gogol, l'opéra de Monteverdi *Le Couronnement de Poppée*, direction musicale de Jérôme Correas, *Têtes rondes et têtes pointues* de Brecht et *Cassé* de Rémi De Vos. En 2005, il fonde avec John Arnold, Bruno Boulzaguet et Jocelyn Lagarrigue le collectif

« Theodoros Group » avec lequel il crée *Un ange en exil* sur et d'après Rimbaud, *Misérable Miracle* d'après Michaux, spectacle de théâtre musical sur une musique originale de Jean-Christophe Feldhandler, et récemment en mai 2011 *Une vie de rêve(s)* d'après Jung. Avec ces derniers, il réalise en juin 2011 les lumières pour *Le Visage des poings* de Jocelyn Lagarrigue et *7 propos sur le septième ange* d'après Foucault imaginé par Bruno Boulzaguet et Jean-Christophe Feldhandler. Entre 1995 et 2007, il collabore à tous les spectacles de Stuart Seide : *Moonlight*, *L'Anniversaire* et *Le Gardien* de Pinter, *Antoine et Cléopâtre*, *Roméo et Juliette* et *Macbeth* de Shakespeare, *Dommage qu'elle soit une putain* de Ford, *Le Quatuor d'Alexandrie* d'après Durrell, *Amphitryon* de Molière, *Baglady* de Mc Guiness, *Auprès de la mer intérieure* de Bond, *Dibbouk* d'après An-Ski, *Le Régisseur de la Chrétienté* de Barry, et le spectacle lyrique *Les Passions baroques* sous la direction d'Emmanuelle Haïm, présenté à l'Opéra de Lille en 2005. Il crée les lumières des spectacles de Julie Brochen depuis 1993 : *La Cagnotte* de Labiche et Delacour (création en 1994 et re-création en 2009 et reprise à Séoul), *Le Décaméron des femmes* d'après Julia Voznesenskaya, *Penthésilée* de Kleist, *Oncle Vania* de Tchekhov, *Le Cadavre vivant* de Tolstoï, *Je ris de me voir si belle ou Solos* au pluriel (spectacle musical jeune public), *Hanjo* de Mishima, *L'Histoire vraie de la Périchole* d'après l'œuvre de Offenbach, *L'Échange* de Claudel, *Le Voyage de monsieur Perrichon* de Labiche, *La Cerisaie* de Tchekhov et *Dom Juan* de Molière.

Pour la danse, il travaille avec les Ballets de l'Opéra national du Rhin à Strasbourg et à Mulhouse : *Coppélia*, ballet de Delibes et chorégraphie de Stromgren ; *Undine*, ballet de Henze et chorégraphie de Nixon, *Xe Symphonie*, chorégraphie de Foniadakis, et *Le Chant de la Terre*, musiques de Mahler et chorégraphie de Bertrand d'At. Il éclaire à Leeds en Grande Bretagne *A Sleeping Beauty Tale*, ballet de Tchaïkovski, chorégraphie de Nixon et à Shanghaï en Chine *A Sight for Love*, chorégraphie de Bertrand d'At.

David Geffard - son

Après trois années à l'ENSATT au sein du département réalisation sonore, il effectue une année post-diplôme en scénographie-décor. Dans ce cadre, il réalise la bande-son de *Penthésilée* (mise en scène par Christian Von Treskow) et conçoit une scénographie pour *Le Roi Lear* (mise en scène par Antoine Caubet). Il collabore également avec Michel Raskine et Silvius Purcarete. Dès sa sortie en 2006, il travaille avec Jean-Yves Ruf pour *Kroum l'Ectoplasme* à la Haute École de Théâtre de Suisse Romande (HETSR). De 2005 à 2010, il est régisseur son au Théâtre du Peuple - Maurice Pottecher. Il y réalisera la bande-son pour le spectacle *Les Affreuses* (mise en scène par Pierre Guillois) et pour *Peau d'âne* (mise en scène par Olivier Tchang-Tchaong). Par la suite, il

participe aux projets de fins d'étude de la première promotion de mise en scène d'Anatoli Vassiliev. Cette rencontre lui permettra de collaborer avec Vincent Rivard (*24h d'une femme sensible* de Constance de Salm, Avignon 2008), Cyrille Cotinaut (*L'École des Bouffons* de Michel de Ghelderode, *Électre* de Sophocle en 2010) et Sébastien Davis (*Scum/Travaux* de Georges Navel et Valérie Solanas). Il travaille aussi avec la chorégraphe Stéphanie Chène pour le spectacle *Niaiseuses* en février 2012. Il commence sa collaboration avec Christophe Rauck sur le spectacle *Têtes Rondes et Têtes Pointues* en 2011 et réalise la bande son de *Cassé* en 2012. En parallèle, il collabore en tant que manipulateur-acteur avec la compagnie alsacienne Le Gourbi Bleu dirigée par Sandrine Pires. Il a également travaillé sur deux projets d'installation plastique : *WOS : Work En Stage* avec la plasticienne Claire Debove et le scénographe Cléo Laigret et *Envi_ronne_ment* avec la plasticienne Kristelle Paré.

Kristelle Paré - vidéo

Diplômée de scénographie de l'École de Théâtre de Saint-Hyacinthe au Québec et d'architecture à L'École Nationale Supérieure d'Architecture Paris La Villette, Kristelle Paré accompagne depuis le début de son parcours différentes compagnies de spectacles vivants.

Elle a travaillé auprès de Christophe Rauck (*Le Revizor*, création accessoires, 2005), d'Alain Françon (*E le roman dit*, création accessoires, 2005), Studio Ad'Hoc/collectif Traxce (installations et scénographies, 2004, 2007 et 2008), de Daniel Danis (*Mille anonymes*, scénographie et réalisation décor, 2005 ; *Kiwi*, collaboration scénographique, 2007), de Raymond Sarti (*Peaux d'Âne*, assistante scénographie et création accessoires, 2010), d'Audrey Vuong (*Un cœur mangé*, assistante scénographie, 2009).

Depuis 2002, elle a été à l'origine de la scénographie de nombreux projets dont *Ubu roi* (2006) en collaboration avec Pierre Guillois, *Antigone* (2009) en collaboration avec Ania Temler, *Bazar* (2012) et *Jusqu'à ce que la mort nous sépare* (2009) de Sandrine Pirès, *Les Orphelines* (2009) et *L'Opéra du dragon* (2010) de Johanny Bert ou encore *Cœur Cousu* (2011) d'Émilie Flacher.

Elle a participé, entre autres, à la création costumes *d'Erwan et les oiseaux* (2010) et de *L'Homme à Tiroirs* (2012) mis en scène par Jean-Yves Ruf, de *Roméo et Juliette* (2009) mise en scène de Lorenzo Malaguerra.

En 2011, elle réalise une installation, [endo] ecto, créée in-situ à Monthey en Suisse.

En 2012, elle crée la scénographie de *Lucrèce Borgia*, mise en scène de Lucie Berelowitch pour le Théâtre de Cherbourg.

Cécile Garcia Fogel - Lucile

Elle sort en 1992 du Conservatoire national supérieur d'Art dramatique où elle reçoit l'enseignement de Catherine Hiegel, Stuart Seide et Jean-Pierre Vincent.

Stuart Seide la choisit alors pour interpréter La Reine Margaret dans *Henry VI* qu'il crée dans la Cour d'honneur d'Avignon en 1993. Bernard Sobel la dirige ensuite dans *Le Roi Lear* de Shakespeare, Éric Vigner dans *l'Illusion comique* rôle d'Isabelle au Théâtre Nanterre-Amandiers, Julie Brochen dans *Penthésilée* de Kleist au Théâtre de l'Odéon, Alain Françon dans *Le Crime du XXI^e siècle* de Bond (2001) et *Skinner* de Michel Deutsch (2002). Elle travaille sous la direction de Joël Jouanneau dans *Les Reines* de Normand Chaurette (Comédie Française, 1998), *Dickie, essai sur Richard III* (rôle de Richard) d'après Shakespeare (Théâtre de La Bastille août/février 2004), *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce (Théâtre de Bussang, Théâtre de la Cité universitaire 2005-2006). Elle est la marquise dans *La Marquise d'O* de Kleist sous la direction de Lukas Hemleb (TGP sept /déc 2006). Elle est Hedda dans *Hedda Gabler* d'Henrik Ibsen sous la direction de Richard Brunel (Théâtre de la Colline, janvier/juin 07).

En 2008, au Théâtre des Abbesses, elle interprète *L'Araignée de l'Éternel* d'après des textes de Claude Nougaro dans une mise en scène de Christophe Rauck (nominé aux Molières dans la catégorie spectacle musical). En 2008/09, elle joue la reine Elisabeth dans *Mary Stuart* de Schiller sous la direction de Stuart Seide, au Théâtre du Nord, au TGP-CDN de Saint-Denis et au Théâtre National de Strasbourg.

En 2009, elle interprète Antigone dans *Sous l'œil d'Œdipe* sous la direction de Joël Jouanneau au Festival d'Avignon et au Théâtre de la Commune, CDN d'Aubervilliers

Elle rejoue au printemps 2010 *l'Araignée de l'Éternel*.

En 2011, elle met scène et joue *Fous dans la forêt, Shakespeare Songs* avec le Théâtre de la Ville et la Maison de la Poésie.

Pierre-François Garel - Damis

Pierre-François Garel commence sa formation théâtrale au CNR de Rennes où il suit l'enseignement de Daniel Dupont. En 2006, il entre au CNSAD où il suit l'enseignement de Dominique Valadié, Andrezew Seweryn, Nada Strancar, Caroline Marcadé, Cécile Garcia Fogel, Yann-Joël Collin. Il y jouera notamment Leontes dans *Le Conte d'hiver* sous la direction de ce dernier. En 2008, il met en scène *Les Priapées* une proposition autours de la littérature érotique, à la demande de la chorégraphe Caroline Marcadé, il écrit et co-met en scène *Antigone-Paysage* présenté au théâtre du CNSAD. Parallèlement à ses études il écrit et met en scène pour la compagnie Les Comtes Goûtent : *Enceinte*, *Ç.a.n* et *Sans Titre*. En 2009, il joue dans *Cœur Ardent* sous la direction de Christophe Rauck et dans *La Farce de Maître Pathelin* dans une mise en scène de Daniel Dupont. En 2010 il joue dans *Baibars, le mamelouk qui devint sultan* mise en scène par Marcel Bozonnet, puis rejoindra la troupe d'Éric Massé dans sa mise en scène du *Macbeth* de Shakespeare. Depuis 2010, il enregistre régulièrement des livres audio pour les éditions Théâtre à la campagne. En 2011-2012, il joue dans *Pylade* de Pier Paolo Pasolini sous la direction de Damien Houssier, *Théâtre à la campagne* de David Lescot mise en scène par Sara Llorca et sous la direction du metteur en scène polonais Krystian Lupa dans *La Salle d'Attente* librement inspirée de *Catégorie 3.1* de Lars Norén.

Sabrina Kouroughli - Phénice

Diplômée du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, elle a suivi les cours notamment de : Brigitte Jaques-Wajeman, Éric Ruf, Joël Jouanneau et Daniel Mesguich. Au théâtre, elle a travaillé avec Jacques

Nichet dans *Faut pas payer* de Dario Fo et *Le Commencement du bonheur* de Giacomo Leopardi ; avec Gloria Paris dans *Filumena Marturano* d'Eduardo De Filippo; Gilberte Tsaï dans *Sur le vif* [2]23 - *Le Gai Savoir* ; Philippe Adrien dans *Meurtres de la princesse juive* d'Armando Llamas ; Pauline Bureau dans *Un songe, une nuit* d'après Shakespeare et *La Grève des fées* de Christian Oster ; Olivier Martineau dans *L'Enfant* et *Le Nom* de Jon Fosse; Sabine Gousse dans *Le Petit-Maître* corrigé de Marivaux ; Jean-Louis Martinelli dans *Crises* (Kliniken) de Lars Norén. Elle a également joué sous la direction de Joël Jouanneau dans *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce (nominée "Révélation théâtrale" aux Molières 2005), et plus récemment dans *Le Marin d'eau douce* (2009) et *Sous l'œil d'Œdipe* (textes et mises en scène J. Jouanneau, 2009 et 2010) ; dernièrement dans *Jours souterrains* d'Arne Lygre, mis en scène par Jacques Vincet et *L'Homme inutile ou la conspiration des sentiments* de Iouri Alecha mis en scène par Bernard Sobel à la Colline, Théâtre National.

Hélène Schwaller - Lisette

Formée à l'École du TNS de 1984 à 1987, elle joue au théâtre sous la direction de Philippe Van Kessel (*La Conquête du Pôle Sud* de Karge, *La Bataille / Germania mort à Berlin* de Müller), Jacques Lassalle (*Amphitryon* de Molière), Jean-Marie Villégier (*Le Fidèle de Larivey*), Bernard Sobel (*La Mère* de Brecht), Michel Dubois (*La Tempête* de Shakespeare), Charles Joris (*La Leçon* de Ionesco), Pierre Diependaële (*Dans la jungle des villes* de Brecht, *Yacobi et Leidental* de Lévine, *La Chance de sa vie* de Bennett, *Le Café* d'après Goldoni et Fassbinder), Jean-Claude Berutti (*L'Adulateur* de Goldoni), Bernard Freyd et Serge Marzoff (*D'r Contades Mensch* d'après Germain Muller).

À partir de 2001, elle joue au sein de la troupe du TNS dans les créations de Stéphane Braunschweig : Paulina Andréievna dans *La Mouette* de Tchekhov, Gertrude dans *La Famille Schroffenstein* de Kleist, Arsinoé dans *Le Misanthrope* de Molière, la

mère dans *Brand* de Ibsen, Madame Onoria dans *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, la mère dans *L'Enfant rêve* de Levin et Anfissa dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov. Elle joue également Hisae Sasaki dans *Nouvelles du Plateau S.* de Hirata mis en scène par Laurent Gutmann et, sous la direction de Claude Duparfait, elle joue dans *Petits drames camiques* et Virginia Ière dans *Titanica* de Sébastien Harrisson.

En 2008 et 2009, elle joue dans *Wiener Blut* de Johann Strauss à l'opéra de Nancy mis en scène par Jean-Claude Berutti, *Cœur Ardent* d'Ostrovski mis en scène par Christophe Rauck au TGP-CDN de Saint-Denis, et *Débrayage* de Rémi De Vos mis en scène par Jean-Jacques Mercier aux TAPS de Strasbourg. Sous la direction de Julie Brochen, elle interprète Douniacha dans *La Cerisaie* de Tchekhov créé en avril 2010 au TNS et repris à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, puis Mathurine, la paysanne dans *Dom Juan* de Molière créé au TNS en mars 2011. Depuis 2009, elle participe également aux jurys du concours de l'École du TNS et intervient auprès des élèves.

Au cinéma et à la télévision, elle travaille sous la direction de Philippe Garel *Baisers de secours*, de Maurice Frydland *Un été alsacien*, de Michel Favart *Les Deux Mathilde*, de Didier Bourdon *Bambou* et de Benoit Jacquot *Les Faux-Monnayeurs* d'après Gide.

Marc Chouppart – Frontin

Elève de Pierre Vial, Jacques Lassalle, Claude Régy, Mario Gonzalès, Francis Girod, Denise Bonal lors de sa formation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, il devient pensionnaire à la Comédie-Française (1985-1986). Puis il travaille avec Véronique Widock (*Les Rescapés* de Stig Daguerman), Bernard Martin (*Les Troyennes* d'Euripide et *L'Aristophanie* d'après Aristophane), Fabienne Gozlan (*Le Jeu de Hotsmakh* d'Itsik Manger), Éric Auveray (*Max pénitent en maillot rose* d'après Max Jacob, *La Machine à changer le caractère des femmes* d'après Charles Cros, *Astoria* de Jura Zoyer), Catherine Anne (*Les Quatre Morts de Marie* de Carole Fréchette), Cécile Garcia Fogel (*Le Marchand de Venise* de William Shakespeare), Pascale Siméon (*Les Jardins barbares* de Daniel Call), Balazs Gera (*Don Quichotte* d'après Cervantès).

Il collabore à trois spectacles mis en scène par Christophe Rauck : *Le Dragon d'Evgueni*

Schwartz, Le Revizor de Nicolas Gogol, puis *Cœur ardent* d'Alexandre Ostrovski. Il a participé à une résidence autour d'un texte de Louis Ferdinand Celine, *Semmelweis*, mis en scène par Cathy Castelbon.

Marc Susini – Père de Damis

Marc Susini fait des études au Conservatoire National de Région de Nice avec Muriel Chaney, puis des stages avec, entre autres, Yoshi Oïda, Vincent Rouche, Matthias Langhoff, Ariane Mnouchkine, Blanche Salant, John Strasberg, Ulrich Meyer-Horsch, Suzana Nikolic, Jessica Cerullo. Au théâtre, Marc Susini travaille avec Stéphane Braunschweig (*Rosmersholm* de Henrik Ibsen), Christophe Rauck (*Le Revizor* de Gogol, une lecture de *Corsica* d'Aziz Chouaki, *Têtes rondes et Têtes pointues*), Julia Vida (*Fantasio* d'Alfred de Musset), Xavier Marchand (Au bois Lacté de Dylan Thomas, *Le Thème* de Kurt Schwitters), Laurence Sendrowicz (*Que d'espoir* de Hanokh Levin), Eric Vigner (*Où boivent les vaches* de Dubillard), Etienne Pommeret (*Drames brefs* de Philippe Minyana, *l'Art de réussir* de Nick Dear), Catherine Marnas (*Fragments Koltès, Célibat* de Tom Lanoye, *Dom Quichotte, Che Guevara, Marcos*), Gislaine Drahys (*Berg et Beck* de Robert Bober), Nicolas Klotz (*Roberto Zucco*), Catherine Fourty (*Le Pélican* de Strindberg), Matthias Langhoff (*Le Pompier et l'écaillère* de Paul De Koch), Catherine Beau (*Eaux dormantes* d'Eugène Durif), Alain Ollivier (*L'Ecole des Femmes* de Molière), Christian Rist (*La Veuve de Corneille*)... Au cinéma, il travaille avec Pierre Salvadori, Jean-Claude Biette, Eric Zonca, Thomas Lilti, Yves Angelo, Fabien Onteniente...

Alain Trétout - Orgon

Après des études théâtrales au Théâtre-École de Tania Balachova à Paris, il débute en 1968 au Théâtre de Carouge à Genève, sous la direction de Philippe Menthé. En 1980, il rencontre Benno Besson avec qui il travaille pendant huit ans à la Comédie de Genève. C'est sous sa direction qu'il joue notamment plus de trois cents fois le rôle-titre dans *L'Oiseau Vert* de Gozzi, et en 1988, le rôle de Galy Gay dans *Homme pour Homme* de Bertolt Brecht. De retour à Paris en 1989 il rencontre Jean-Marie Villégier avec qui il collaborera jusqu'en 2004 dans de

nombreux spectacles tant théâtraux que musicaux. Il travaille également avec, entre autres, Jérôme Savary, Dominique Pitoiset, Jean-Louis Jacopin, Patrick Haggiag, Olivier Werner, Philippe Lenaël, Natalie Van Parys. Pendant quelques années il travaille essentiellement avec des musiciens. Il joue et chante régulièrement avec la compagnie *Les Brigands* qui œuvre au renouveau de l'Opérette et de la Comédie musicale en France.

En 2008 au Théâtre de Carouge à Genève, puis en 2009 au TGP-CDN de Saint-Denis il joue, mis en scène par Jean Liermier, le rôle d'Orgon dans le *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, qu'il interprète également dans l'adaptation cinématographique d'Elena Hazanov. Il met en scène *Pablo Záni à l'école* de Lise Martin avec Jean-Claude Fernandez dans le rôle-titre, en création au Théâtre Daniel-Sorano de Vincennes en octobre et novembre 2010. En 2010, 2011, 2012 il joue dans *Têtes rondes et têtes pointues* de Bertolt Brecht mis en scène par Christophe Rauck au TGP-CDN de Saint-Denis.