

Elle brûle

Textes **Mariette Navarro**

Mise en scène **Caroline Guiela Nguyen**

Écriture au plateau **Les Hommes Approximatifs**

Mar 17 au sam 21 mars à 20h

TnBA salle Vauthier – Durée 2h30



© Jean-Louis Fernandez

TnBA – Théâtre du Port de la Lune

Place Renaudel BP7

F 33032 Bordeaux

Tram C / Arrêt Sainte-Croix

Renseignements et location

Au TnBA - Ma > Sa, 13h > 19h

billetterie@tnba.org

T 05 56 33 36 80

www.tnba.org

Contacts : Camille Monmège / 05 56 33 36 68 / c.monmege@tnba.org -

Marlène Redon / 05 56 33 36 62 / m.redon@tnba.org

Sabrina Bourg / 05 56 33 36 83 / s.bourg@tnba.org



Elle brûle

Textes **Mariette Navarro**

Mise en scène **Caroline Guiela Nguyen**

Écriture au plateau **Les Hommes Approximatifs**

Mar 17 au sam 21 mars à 20h

TnBA salle Vauthier- Durée 2h30

Autour du spectacle

> Université populaire du théâtre #6

Retrouvez le personnage d'Emma et les états qu'elle traverse dans ce conte de la folie ordinaire sous l'œil aiguisé de l'École de psychanalyse des Forums du Champ lacanien de Bordeaux. Cette conférence sera suivie d'une visite guidée de l'exposition proposée en parallèle du spectacle.

Samedi 21 mars à 17h30 – Tn'BAR

Plus de renseignements et inscriptions :

Camille Monmège – c.monmege@tnba.org / 05 56 33 36 68

> Exposition

Pendant tout le temps du spectacle, vous aurez le plaisir de déambuler dans l'exposition « Musée d'une famille ordinaire » installée dans le hall d'accueil du TnBA. Avant le spectacle ou après le spectacle, prenez le temps nécessaire pour vous plonger dans le quotidien de cette famille... qui pourrait être la vôtre.

Renseignements : Marlène Redon/ 05 56 33 36 62 / m.redon@tnba.org



Elle brûle

Textes **Mariette Navarro**

Mise en scène **Caroline Guiela Nguyen**

Écriture au plateau **Les Hommes Approximatifs**

Mar 17 au sam 21 mars à 20h

TnBA salle Vauthier – Durée 2h30

Charles et Emma forment un couple tout ce qu'il y a de plus ordinaire ; lui est médecin, elle vient de trouver du travail, leur fille unique prend des leçons de piano à domicile. Dans leur appartement, modeste, ils hébergent aussi la mère de Charles. A table, on parle de tout et de rien, selon l'humeur. Pourtant, la confusion mentale guette dans cet univers hyperréaliste. Inspirée par *Madame Bovary*, Mariette Navarro écrit, au fur et à mesure des répétitions, un texte cousu main pour six comédiens, et Caroline Guiela Nguyen construit un drame d'aujourd'hui, poignant, où le rire se mêle à la tension. *Elle brûle* raconte l'inexorable dérive d'une femme qui évolue entre sa cuisine à l'américaine, ses pots de fleurs et sa salle à manger, banale et fonctionnelle. Telle Gena Rowlands dans le film *Une femme sous influence* de John Cassavetes, Emma va progressivement s'enfoncer sans que son entourage s'en aperçoive. Ses proches la voient mais ne la regardent pas. Elle fait des efforts mais, enfermée en elle-même et dans cet appartement dont elle ne sort pas, elle achète tout et n'importe quoi, s'invente des emplois inexistantes, s'enferme dans des mensonges qui précipitent sa chute. Un conte à la folie ordinaire, aux confins du réel et du cauchemar.

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

Scénographie **Alice Duchange** / Costumes **Benjamin Moreau** / Création Lumière **Jérémy Papin** / Création sonore **Antoine Richard** / Vidéo **Jérémy Scheidler** / Collaboration artistique **Claire Calvi** / Stagiaire à la dramaturgie **Manon Worms** / Régie générale **Serge Ugolini**

Avec la collaboration artistique de **Julien Fišera** à la dramaturgie et de **Teddy Gauliat-Pitois** au piano

Production déléguée **La Comédie de Valence centre dramatique national Drôme-Ardèche**

Coproduction **Compagnie Les Hommes Approximatifs, La Comédie de Valence centre dramatique national Drôme-Ardèche, La Comédie de Saint-Étienne centre dramatique national, La Colline – Théâtre national, Comédie de Caen centre dramatique national de Normandie, Centre dramatique national des Alpes – Grenoble, Théâtre Olympia - Centre dramatique régional de Tours**

Ce projet a reçu l'aide à la création du **Centre National du Théâtre**

Création **le 4 novembre 2013, La Comédie de Valence centre dramatique national Drome-Ardèche**

ELLE BRÛLE

L'équipe artistique

Écriture au plateau **Les Hommes Approximatifs**

Textes **Mariette Navarro**

Mise en scène **Caroline Guiela Nguyen**

Interprétation

Boutaina El Fekak

Margaux Fabre

Alexandre Michel

Ruth Nüesch

Jean-Claude Oudoul

Pierric Plathier

Scénographie **Alice Duchange**

Costumes **Benjamin Moreau**

Création lumière **Jérémie Papin**

Création sonore **Antoine Richard**

Vidéo **Jérémie Scheidler**

Masques **Phanuelle Mognetti**

Collaboration artistique **Claire Calvi**

Avec la collaboration artistique de **Julien Fišera** à la dramaturgie et de **Teddy Gauliat-Pitois** au piano.

durée **2h30**

Production déléguée La Comédie de Valence, Centre dramatique national Drôme-Ardèche

Coproduction compagnie Les Hommes Approximatifs ; La Comédie de Valence, Centre dramatique national Drôme-Ardèche ; La Comédie de Saint-Étienne, Centre dramatique national ; La Colline – théâtre national ; Comédie de Caen, Centre dramatique national de Normandie ; Centre dramatique national des Alpes – Grenoble

Avec la contribution de Botanic Valence

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

RÉSUMÉ

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

NOTRE FABRIQUE

JOURNAL DE BORD, EXTRAITS DU BLOG DE MARIETTE NAVARRO

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

De la porosité

le 15 Novembre 2012



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

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

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

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

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

Porosité, surtout, aussi, **entre le théâtre et son environnement**, pour ne pas oublier que la boîte noire se trouve toujours reliée à un espace, un territoire, un temps et une histoire définie, que les spectateurs n'arrivent pas de nulle part, mais avec ce qu'ils sont, ce qu'ils attendent, ce qu'ils projettent déjà de ce que nous leur raconterons.

Porosité **entre le vrai et le faux**, le spectaculaire et le minuscule, le hasard et la mise en scène, à cet endroit de mystère insondable et de curiosité, à la frontière du fait-divers.

Notre fabrique

le 3 Octobre 2013



A ce stade du travail, où le processus de création se précise jour après jour, et où tout en même temps le spectacle commence à être annoncé dans les lieux où nous jouerons, à sortir du secret (relatif) où nous le tenons depuis deux ans, à ce stade où il faut ouvrir un peu l'atelier où ça se fabrique, le plateau et son bord-tout-près, il est important de revenir sur la façon dont prend corps *Elle brûle*, de zoomer sur le fonctionnement de la recherche commune.

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

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

Nous entamons maintenant la phase de construction du spectacle, celle où il faut renoncer à faire entrer le monde entier sur un plateau, et en même temps pousser encore plus loin la précision, le détail de la machine. Aller au cœur de ce projet de théâtre qui donne aux détails, à chaque objet, à chaque geste, une place décisive. Chaque scène se trouve d'abord par des improvisations, à l'intérieur de ce cadre fictionnel précis, et autour d'un enjeu clair, d'une tension, d'un "centre". Parfois, j'amène en amont quelques lignes de texte, parfois un passage écrit arrive après que nous ayons trouvé la scène, en soutien de ce qui se joue, pour aller un tout petit peu plus loin, pour aller un tout petit peu ailleurs, pour venir au secours du personnage avec des mots à mettre sur quelque chose qui déborde, qui se formule à l'instant même où ça jaillit. D'autre fois, les mots sont ceux amenés par le comédien, et d'autres fois encore, un tremblement suffit.

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

Rythmes, reliefs

le 18 Octobre 2013



Cinquième semaine de travail. Où il devient difficile d'être disponible à autre chose dans le monde que le projet en cours, la nuit ça continue les mots, les images du monde inventé, les joies, les craintes, l'envie d'être à la hauteur de l'ambition.

Pour la première fois, cette semaine, nous déroulons l'ensemble, les choses travaillées jusqu'à présent mises bout à bout, on dit "un monstre" pour son aspect trop long, ses maladresses, les transitions à découvrir, les petits bricolages qui subsistent.

On prend une vue d'ensemble, on se rend compte de comment ça travaille maintenant, ce nouveau "tout", comment le temps agit, nous voyons là où sont les forces, les reliefs, là où il faut encore les inventer. Travailler encore les surprises, les surgissements.

De la dentelle, maintenant. Un énorme morceau de dentelle. Où j'essaye quant à moi d'être attentive à la façon dont les quelques textes écrits trouvent leur place au milieu de la parole improvisée, des scènes qui se fixent, se précisent peu à peu. Depuis quelques temps j'ai travaillé à rendre ces fragments proches du plateau, à trouver la façon dont ils pouvaient, le plus naturellement possible, se mêler aux mots des personnages tels que nous les découvrons jour après jour. Maintenant, dans les jours qui nous restent, je pressens qu'il va falloir travailler l'autre aspect, l'entrechoquement, comment au contraire ils surgissent et détonnent avec le reste, inattendus créent une matière différente, un relief, une collision.

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

ÉCRITURE ET PROCESSUS

**Propos recueillis par Julien Fišera
Septembre 2012**

Quel lien entretenez-vous avec le roman de Flaubert, *Madame Bovary* ?

Caroline Guiela : Avant tout, il ne s'agit pas d'une adaptation ; *Madame Bovary* est un point de départ, une source d'inspiration. Nous ne prenons pas le roman de Flaubert pour en réaliser son résultat scénique.

Comme pour notre précédent projet *Se souvenir de Violetta* s'inspirant de *La dame aux Camélias* d'A. Dumas fils, notre travail consiste à extraire un univers et ses problématiques dans ce que nous propose Flaubert pour, dans un deuxième temps, s'en emparer librement sur le plateau.

Il ne s'agit pas non plus d'une adaptation car notre processus de travail ne permet pas ce genre de terminologie. Nous écrivons à partir d'improvisations. Pas une seule ligne n'est écrite en amont. Cette forme d'écriture imbriquée dans le travail de plateau ne conçoit plus l'écriture uniquement comme un texte, des mots. Le corps des comédiens, leurs rythmes et leurs silences, leurs timbres de voix, leur histoire, tout cela co-existe sans hiérarchie avec Flaubert. C'est cela qui nous intéresse particulièrement dans ce genre de processus et son résultat : il témoigne toujours de la réalité dans laquelle nous sommes : cette réalité c'est nous en 2011 d'une part et notre rapport à Flaubert de l'autre. Mariette Navarro écrit à partir de cette collision.

Quel est donc la place de Mariette Navarro dans ce dispositif ?

C. G. : Sa place est très claire : Mariette est l'auteur d'un spectacle qui commence à s'écrire au premier jour des répétitions. Mariette regarde, avec toute sa sensibilité d'écrivain et recueille. Chaque jour (nous en avons déjà fait l'expérience lors d'un laboratoire de recherche au CDN d'Angers) elle revient avec une proposition d'écriture. Le "résultat" sur papier peut être soit une archive très précise d'un moment qui nous a intéressé durant les improvisations, soit une écriture plus classique mais dont la source serait née d'une réalité des corps au contact d'un espace.

Je reviens sur la question de l'adaptation. Mariette n'écrit pas une adaptation car si je lui avais demandé cela, j'aurais eu l'impression de la faire disparaître derrière Flaubert et Flaubert n'est pas là pour nous faire disparaître (ça pourrait être le titre de notre spectacle !) mais au contraire, Flaubert nous renvoie par ses questions à nos questions propres et personnelles. Il nous révèle à nos questions. Le lien que Mariette entretient avec Flaubert est le même que le mien, nous l'aimons.

Mais nous ne l'aimons pas de loin, comme une statue du patrimoine littéraire français, nous l'aimons avec toute l'arrogance et le risque de l'amour. Le risque de laisser quelqu'un entrer dans nos vies, et l'arrogance de mettre en scène ce que son intrusion a produit chez nous, ce qu'il a fait de nos corps.

Est-ce que *Madame Bovary* serait donc un matériau ?

C. G. : Peut-être oui, mais bizarrement j'hésite toujours à employer ce terme. Il me paraît tronqué car tout de suite, le matériau nous donne la sensation de "mettre à mal". Il y a comme une situation de surplomb sur l'auteur. Nous n'entretiens pas ce rapport-là à Flaubert. Il ne s'agit pas de tordre Flaubert mais d'assumer une filiation et donc de le rendre à partir de ce que nous sommes. Je parle de filiation car cela me fait penser au lien que l'on peut entretenir avec nos parents. Il ne s'agit pas de devenir notre père ou notre mère, nous ne le pouvons pas car nous sommes fondamentalement fondus dans une autre époque et que nous n'avons pas le même corps ni la même parole. La filiation se reconnaît par flash, par surgissement et non pas dans la copie parfaite et conforme. Comme dans la vie, nous rencontrons des gens dont nous connaissons les parents. Nous prenons un café avec eux, et tout d'un coup, par la façon qu'ils ont eu de prendre la cuiller pour remuer le sucre, le visage du père ou de la mère surgit. C'est ce surgissement là que nous cherchons avec Flaubert, tout en restant ce que nous sommes le reste du rendez-vous...

Pour avoir vu *Se souvenir de Violetta* et suivi de loin la création je sais que l'espace joue un rôle très important, tant dans le résultat final que dans le processus. Pourrais-tu m'expliquer pourquoi ?

C. G. : Oui, l'espace est une chose très importante dans notre travail. Il délimite de façon très claire les improvisations car il est présent au premier jour des répétitions. La raison de cela est très simple, être dans une cuisine ou dans une salle de bal, cela change tout, pour le regard du metteur en scène et le corps du comédien. Nous définissons donc avec Mariette mais aussi avec la scénographe Alice Duchange le lieu dans lequel les personnages vont exister. Le lieu pré-existe au texte comme il y préexiste dans la vie. L'homme ne parle jamais dans un espace neutre. Il est dans le monde: chez lui, dans un jardin, dans un tribunal ou chez ses parents. Le lieu est imbriqué à la parole.

Est-ce une nouvelle forme d'écriture contemporaine ?

C. G. : Cette forme d'écriture pose la question du processus. Ce n'est donc pas l'écriture qui est en soit contemporaine, c'est le lieu pour la faire exister qui est au centre de nos préoccupations actuelles.

Mariette Navarro : Je ne dirais pas qu'il s'agit d'un "nouveau" mode d'écriture contemporaine, mais en tous cas il s'agit de rendre contemporaine l'écriture de la mise en jeu des textes. Dans le sens de concomitantes. Et brouiller les pistes d'une façon de faire traditionnelle qui voudrait que l'une (l'écriture) préexiste sur l'autre (la mise en scène).

Je ne crois pas que les écritures de plateau soient si nouvelles que ça, mais ce qui les rend si difficiles à définir, à catégoriser, c'est qu'elles ont chacune leurs propres règles (créations collectives sans metteur en scène, théâtre sans texte, créations mêlant différents arts scéniques : cirque, danse, musique...). Ce qui définit ce que nous cherchons à faire autour de Flaubert, c'est justement que nous voulons construire un objet "en soi", avec ses règles propres. Où les éléments ne peuvent être pris séparément mais fonctionnent parce qu'ils sont ensemble. Il nous faudra trouver une logique propre et unique (et non pas une logique d'écriture, puis à partir de celle-là une logique de mise en scène).

Penser l'objet théâtral comme un. Comme indivisible. Penser tous les éléments de la mise en scène dans cette logique-là.

Accepter qu'il n'y aura pas une "adaptation" préalable ou un texte préalable.

Il y aura, par contre, un immense travail préalable d'architecture, de construction, d'étayage et de logique. Immense, parce qu'il faudra que tous les éléments soient avancés ensemble. Au fur et à mesure. Qu'on ne laisse pas une pièce du puzzle pour après. Ça ne rentrera pas, ce ne serait alors que de la décoration, et pour l'instant, peu importe la décoration. Nous cherchons le fonctionnement, la machine. La logique interne, et unique, qui fera qu'on racontera à la fois quelque chose de nous et quelque chose de Flaubert, quelque chose du présent, quelque chose du livre et quelque chose du plateau.

C'est affirmer le théâtre comme un art total, composite, et non pas un art subordonné à un autre. Bien sûr chacun travaille à partir de sa place, et pour que les choses se répondent il faut bien qu'un des éléments soit avancé d'abord. Peut-être une rêverie autour de Flaubert, peut-être un lieu, peut-être une histoire, peut-être un mouvement, peut-être des présences particulières sur le plateau, pas nécessairement, en tous les cas, un "texte de théâtre".

ELLE BRÛLE : ENTRE DETTES ET MENSONGES

Du côté d'Emma, deux sujets reviennent sans cesse, celui de l'amour et celui de l'argent. Y vois-tu un lien ?

Caroline Guiela Nguyen : J'ai vu récemment un film de Fassbinder, Je voudrais juste que vous m'aimiez. C'est l'histoire d'un homme ouvrier sur un chantier qui va s'endetter. Le titre n'a apparemment rien à voir avec le sujet du film et pourtant... il est magnifique. Magnifique pour ce qu'il raconte du lien entre l'argent et l'amour. Je ne m'endette pas pour vivre au-dessus de mes moyens, mais pour recevoir de l'amour. Et qu'est-ce que l'amour, le désir, sinon le premier témoignage d'un lien avec le monde ? Le raccourci nous donne cela : je paye pour me sentir lié au monde. Je m'endette pour participer au monde.

On remarque d'ailleurs que bon nombre des personnes qui s'endettent, face à l'accumulation de leurs dettes et l'irrémediabilité de la sanction, se suicident : elles disparaissent du monde. Elles coupent le lien. Le jeune homme de Fassbinder coupe aussi le lien. Il "sort de l'humanité" en tuant gratuitement une personne.

La dépression dans laquelle est plongée ce jeune homme et l'accumulation des moyens pour en sortir me parle profondément du personnage d'Emma. Emma est comme un personnage vide dont la quête est sans cesse de combler un trou. Ses moyens pour y arriver sont ses amants et ses achats. Une des choses qui m'ont arrêté chez Flaubert est sa façon très noire de faire correspondre la satisfaction qu'Emma éprouve à dépenser de l'argent et celle qu'elle ressent dans ses histoires d'amour. L'une contamine l'autre et la gangrène. Je comprends grâce au film de Fassbinder que ce que cherche Emma ce n'est ni l'amour, ni le luxe. Ce qu'elle cherche c'est à exister, à ne pas pourrir...

Je parle de décomposition car Flaubert nous propose souvent ce genre d'image : "Elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ?". À cet endroit, Flaubert n'est pas un romantique, la notion de mélancolie va très mal à Emma car il y a une forme de beauté dans la mélancolie, le temps y est arrêté et le sujet contemple le monde de loin.

Chez Emma, l'ennui n'a rien de beau ni de complaisant, il est directement lié à la décomposition. Il y a donc une urgence et dans cette urgence, Emma prend de mauvaises décisions ! Emma croit savoir ce qu'elle cherche, mais elle ne le sait pas. L'amour, l'argent, la religion, la renommée... rien ne la remplit. Et nous, en l'imaginant, nous ressentons aussi cette impuissance devant le manque d'alternative à son malheur. Emma donc disparaît, dissoute par l'arsenic.

Du côté de Charles, tu me parles souvent de l'affaire Jean-Claude Roman, pourrais-tu définir aussi ce lien ?

C. G. : Les faits divers m'aident souvent à réfléchir mes projets. D'ailleurs Flaubert part lui aussi d'un fait divers pour écrire *Madame Bovary*. Celui de Jean-Claude Roman m'a toujours fascinée. Pour le rappel, Jean-Claude Roman est resté pendant plus de quinze ans dans le mensonge, faisant croire à sa femme, parents, enfants et amis qu'il était médecin à l'OMS alors qu'il passait ses journées sur un parking... La fin est tragique, au moment où le secret était sur le point de se découvrir, il tue sa femme ses enfants et ses parents et met feu à sa maison. Bref, le lien que je fais avec Emma est le suivant : au-delà de sa double vie, des dettes qu'il contracte, une chose m'interpelle. Cela ne concerne pas Emma mais Charles: la femme de J.-C. Roman.

Comment pendant 15 ans, peut-on vivre à côté d'une personne sans jamais percer le secret ? Comment à l'intérieur du lien le plus resserré peut se former une zone si aveugle ?

Par écho, vous l'avez compris, je pose la question à Charles. Comment peut-il passer à côté des amants de sa femme et de ses dettes ? Résoudre la question en s'imaginant que J.-C. Roman ou Emma sont de grands menteurs face à de grands dupes ne me satisfait

qu'à moitié. Ainsi, serait-il extrême de dire que Charles ou la femme de J.-C. Roman participent inconsciemment à la construction de ce mensonge ?

A son procès, Jean-Claude Roman avouera avoir tué son entourage proche pour qu'il n'ait pas à subir l'effondrement de son monde. Comme si, lui-même, avait pressenti que l'aveu de ce qu'il était, allait créer, non pas uniquement une immense sensation de trahison, mais véritablement un tremblement identitaire chez l'autre, chez sa femme. Ainsi, je reviens du côté de la femme de J.-C. Roman ou de Charles. N'est-il pas plus confortable, psychiquement, pressentant le tremblement que le dévoilement de la réalité peut engendrer, n'est-il pas plus simple de démarrer un processus d'aveuglement, comme par instinct de protection ? Claude Arnaud écrira dans son livre *Qui dit je en nous ?* en parlant de l'affaire Roman et de Martin Guerre : "*le mensonge est à l'endroit où on l'attend.*" Flaubert dira à la fin du roman : "*Charles n'était pas de ceux qui descendent au fond des choses ; il recula devant les preuves, et sa jalousie incertaine se perdit dans l'immensité de son chagrin.*"

Cela me fait penser à un de mes films préféré, *Festen* de Thomas Vinterberg. Le fils revient lors d'un repas et dit tout haut ce que tout le monde a refusé de croire: il dénonce le père incestueux. Deux figures se révèlent alors devant le poids de cet aveu : celle du frère aîné qui refuse totalement l'aveu du cadet au point de le frapper, au point de le jeter hors de la maison et de l'attacher à un arbre (image qui me rappelle celle de l'aveugle, le monstre, dans *Madame Bovary* que l'on tente par tous les moyens de mettre aux portes du village). Ce qui se joue dans cet aveu est terrible pour lui : admettre cela de son père, c'est bien évidemment admettre l'horreur de l'acte mais c'est surtout anéantir la construction qu'il s'est faite de lui-même à travers la figure paternelle. Une autre figure tout aussi intéressante est celle de la sœur : savait-elle ce qui se passait dans le bureau de son père ? La question de savoir ou de ne pas savoir est dans ces situations abyssale Comme Veronique Courejault tentera de répondre à son procès à la question si elle se savait enceinte : "*Je le savais, mais je ne le savais pas...*" Si je parle de *Festen*, de l'affaire Roman ou encore du cas Courejault c'est qu'ils ont en commun la cellule familiale et je pense profondément que ce genre d'aveuglement se joue uniquement à cet endroit.

La chose est paradoxale : c'est précisément parce que nous connaissons l'autre, parce qu'il est notre frère ou notre femme que nous pressentons le secret par le hiatus le temps en trop, le silence en moins, mais instinctivement nous pressentons aussi le danger, les premières secousses du tremblement. Ainsi à l'imminence du dévoilement du secret, aux mots de l'aveu qui seraient lâchés comme un fauve dans la vie de l'autre nous tournons le regard et nous créons justement de l'indicible, de l'inimaginable, de l'informulable.

Il me paraît donc évident que les plus grands aveuglements se jouent précisément au centre de ces rapports car ce sont ces mêmes rapports qui nous constituent. Mais il est beau aussi de se formuler que si le secret de l'autre peut participer à ma propre chute c'est qu'une part de nous est aussi construite dans l'autre.

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

METTRE EN SCÈNE

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

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

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

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

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

VIVRE AUX CÔTÉS DES AUTRES SANS RIEN VOIR

JEAN-CLAUDE ROMAND, CHARLES ET LA CELLULE FAMILIALE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LE FAIT DIVERS COMME SOURCE D'INSPIRATION

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

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

Potentialités romanesques

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

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

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

Questions gênantes

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

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

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

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

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

L'ENTOURAGE COMME COMPLICE DU DÉNI

Extrait de *Mourir de dire* de Boris Cyrulnik

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

[...]

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

[...]

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

Boris Cyrulnik

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

Extraits de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère

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

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

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

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

Emmanuel Carrère

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

Extrait de *Mme Bovary* de Gustave Flaubert

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

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

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

Gustave Flaubert

Madame Bovary, Éditions Rencontre, 1965, p. 403

LES HOMMES APPROXIMATIFS

La Compagnie les Hommes Approximatifs a été créée en 2007. Elle réunit Caroline Guiela Nguyen (metteur en scène), Alice Duchange (scénographe), Benjamin Moreau (costumier), Jérémie Papin (créateur lumière), Mariette Navarro (auteure), Antoine Richard (créateur sonore) et Claire Calvi (collaboratrice artistique). Depuis 2009, la Compagnie est implantée en région Rhône-Alpes, à Valence.

Les spectacles et espaces de recherche

Andromaque (Ruines), d'après Racine, créé en 2007. Le spectacle a été présenté au Théâtre national de Strasbourg, au festival Art du Flex, Bordeaux et au Festival International de Rabat au Maroc, au Festival croisé de Moscou, au CDR de la Réunion ainsi

qu'au Théâtre National du Luxembourg.

Tout doucement je referme la porte sur le monde, d'après le journal intime d'Anaïs Nin a été créé en 2008. Ce spectacle a été produit par le Théâtre National du Luxembourg en 2008.

La compagnie les Hommes Approximatifs a mis en espace *Gertrude* de Einar Schleeff au Théâtre Gérard Philipe, CDN de Saint-Denis en juin 2009.

Mémoire d'elles, pièce radiophonique réalisé en maison de retraite à Strasbourg. Cette création s'inspirait du texte de Marguerite Duras *Moderato Cantabile*.

Maquette du souvenir, atelier réalisé à La Comédie de Valence. Il s'agit d'un travail fait avec une douzaine de comédiens amateurs âgée de plus de 65 ans autour de la mémoire.

Se souvenir de Violetta, créé à La Comédie de Valence en 2011 puis présenté au Théâtre National du Luxembourg.

Le Bal d'Emma créé à Montélier en mai 2012 pour le festival Ambivalence(s) de la Comédie de Valence.

En 2011, la Compagnie mène deux chantiers autour de *L'Échange* de Claudel et *Madame Bovary* de Flaubert, pour lesquels Caroline Guiela Nguyen est invitée en 2010 à ouvrir un atelier de recherche au Nouveau Théâtre d'Angers.

Ses mains, quatre micro-fictions autour de l'infanticide, à La Comédie de Valence, spectacle repris en 2012-2013.

Le cycle autour du personnage d'Emma Bovary initié avec *Le Bal d'Emma* se poursuit en 2013-2014 avec la création *d'Elle brûle*, à Valence. Le spectacle présenté à La Colline, au Théâtre Dijon Bourgogne et à la Comédie de Saint Etienne est repris sur la saison 14-15. La prochaine création de la compagnie est *Le Chagrin*, pour la saison 14/15. Une première étape de travail a été présentée en 2013 dans le cadre du Festival 360 du Nouveau Théâtre de Montreuil.

L'ÉQUIPE DE CRÉATION

CAROLINE GUIELA NGUYEN mise en scène

D'abord étudiante en Arts du Spectacle à l'université de Nice, elle suit en parallèle les Ateliers de L'ERAC comme comédienne. En 2004, elle entre en classe professionnelle au Conservatoire d'Avignon comme comédienne où elle joue sous la direction de Pascal Papini et suit plusieurs stages avec entre autres Alain Nedam, Jacques Rebotier et Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil pour *Le Dernier Caravansérail*.

Elle entre en 2006 au Théâtre national de Strasbourg comme élève en section mise en scène. Elle travaille avec Stéphane Braunschweig, Anne-Françoise Benhamou, Xavier Jacquot, Alexandre de Dardel, Pierre-André Weitz, Daniel Jeanneteau, Arthur Nauzyciel et Kristian Lupa dans le cadre d'un échange international autour d'*Amerika* de Kafka.

Elle est stagiaire à la mise en scène avec Guy Allouche sur *Base 11/19* créé en 2006 à Loos-en-Gohelle et avec Jean-François Sivadier sur *Le Roi Lear* créé pour la Cour d'Honneur du Festival d'Avignon 2007.

Elle est assistante de Richard Brunel sur *Le Théâtre ambulante Chopalovitch* créé en 2007 au Théâtre National de Strasbourg. En 2008, elle est invitée à rejoindre le stage dirigé par Pascal Dusapin

« Opéra en création » dans le cadre du Festival d'Aix-en-Provence. Elle est assistante à la mise en scène de Richard Brunel sur l'opéra *Dans la Colonie pénitentiaire* de Phil Glass à l'Opéra de Lyon. Elle est assistante en 2009 de Stéphane Braunschweig sur les deux créations : *Maison de poupée* et *Rosmersholm* d'Ibsen puis en 2010 sur *Lulu* de Wedekind au Théâtre national de la Colline.

Elle a créé en 2008 les Hommes Approximatifs, compagnie implantée en Région Rhône-Alpes. Avec la compagnie, elle signe trois créations : *Andromaque (Ruines)* d'après Racine, créé en 2007. Le spectacle a été présenté au Théâtre National de Strasbourg, au festival Art du Flex, Bordeaux et au Festival International de Rabat au Maroc, au Festival croisé de Moscou, au CDR de la Réunion ainsi qu'au Théâtre National du Luxembourg.

Macbeth (Inquiétudes) d'après Shakespeare, Kadaré et Müller, créé en 2008. Le spectacle fut présenté au Théâtre National de Strasbourg et au festival Impatience de l'Odéon en 2009 et à l'Opéra Théâtre de Metz en collaboration avec le CDN de Thionville les 4, 5, et 6 février 2010.

Tout doucement je referme la porte sur le monde d'après le journal intime d'Anaïs Nin a été créé en 2008. Ce spectacle a été produit par le Théâtre National du Luxembourg en 2008.

Pour 2011, la compagnie se lance dans deux chantiers autour de *l'Échange* de Claudel et *Madame Bovary* de Flaubert, pour lequel Caroline Guiela est invitée en 2010 à ouvrir un atelier de recherche au Nouveau Théâtre d'Angers.

En 2013, elle met en scène *Elle brûle* (par la compagnie les Hommes Approximatifs) à La Colline.

Caroline Guiela Nguyen mettra en scène *Le Chagrin* au mois de mars 2015.

MARIETTE NAVARRO textes

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

CLAIRE CALVI COLLABORATION ARTISTIQUE

Formée au conservatoire d'Avignon puis à l'École régionale d'acteurs de Cannes, elle travaille en tant que comédienne à Marseille où elle vit depuis trois ans. Elle a joué notamment sous la direction de Jean-Louis Benoit dans *La Nuit des rois* de Shakespeare, Ivan Romeuf dans *Les Bonnes* de Jean Genet, et a assisté Selim Alik sur le spectacle *Dans la compagnie des hommes*.

Elle travaille également avec la Compagnie GroupUrsule. En 2012, elle rejoint la Cie des Hommes Approximatifs sur *Le Bal d'Emma* en tant que coordinatrice.

ALICE DUCHANGE SCÉNOGRAPHIE

Après des études en BTS d'art textile, et un diplôme des métiers d'art option costumier réalisateur à Lyon, elle intègre en 2005 l'école du Théâtre national de Strasbourg en section scénographie-costume et se forme auprès de Pierre André Weitz, Daniel Jeanneteau, Benoît Lambert, Richard Brunel. Elle y rencontre la metteuse en scène Caroline Guiela Nguyen. En 2011, elle intègre avec 16 autres artistes l'atelier partagé LaMezz à Lyon. Elle réalise les costumes pour Benoit Bradel sur *A.L.I.C.E* et *Rose is a rose* et pour Dan Artus sur *Le peuple d'Icare*.

Elle réalise des scénographies pour Christian Duchange, Jean Lacornerie, Anne-Laure Liégeois, Julien Geskoff, Estelle Savasta, Hervé Dartiguelongue, Saturnin Barré. Elle fait partie de la Cie des Hommes Approximatifs pour laquelle elle réalise la scénographie d'*Andromaque*, de *Se souvenir de Violetta* et du *Bal d'Emma*.

JEREMIE PAPIN CRÉATION LUMIÈRES

Jérémy Papin est diplômé en 2008 de l'École du Théâtre national de Strasbourg. Au théâtre, il collabore avec Didier Galas, Lazare Herson-Macarel, Nicolas Liautard, Éric Massé, Yves Beaunesne, Maëlle Poésy et Caroline Guiela Nguyen. En 2013-2014, il retrouvera Maëlle Poésy pour l'adaptation de *Candide* au Théâtre Dijon Bourgogne. À l'opéra il réalise les lumières de *l'Opéra de la Lune* de Brice Pauset et celles d'*Actéon* dirigé par Emmanuelle Haïm, tous deux mis en scène par Damien Caille-Perret. Au Festival de Salzbourg il crée les lumières de l'opéra contemporain *Meine bienen eine schneise* d'Händl Klaus, composé et dirigé par Andreas Schett et Markus Kraler. En 2013-2014 il réalisera les lumières de *La Pellegrina* dirigé par Etienne Meyer et mis en scène par Andréas Linos. Il fait partie de la Cie des Hommes Approximatifs depuis 2008, au sein de laquelle il crée les lumières de *Macbeth (Inquiétudes)*, *Se souvenir de Violetta* et du *Bal d'Emma*.

BENJAMIN MOREAU COSTUMES

Formé à l'école du TNS en scénographie-costume, il est assistant aux costumes sur *La Fable du fils substitué*, mise en scène Nada Strancar. Il crée les costumes de *Dissocia*, mise en scène Catherine Hargreaves, *Visite au père* de Roland Schimmelpfennig, mise en scène Adrien Béal, *Les Femmes savantes*, mise en scène Agnès Larroque. Il participe au projet du Festival des Nuits de Joux depuis trois éditions comme scénographe-costumier. Il collabore avec Richard Brunel pour les costumes de *J'ai la femme dans le sang*, adaptation de textes de Feydeau par Pauline Sales, *Les Criminels* de Ferdinand Brückner, et pour la scénographie et les costumes d'*Avant que j'oublie*, projet initié par Vanessa Van Durme. Il est membre de la Cie des Hommes Approximatifs ; il a créé les costumes de *Se souvenir de Violetta* et du *Bal d'Emma*.

ANTOINE RICHARD RÉALISATEUR ET CRÉATEUR SONORE

Formé aux arts et techniques du son et du spectacle au DMA de Nantes, Antoine Richard poursuit sa formation de réalisateur et créateur sonore à l'ENSATT. Il s'associe au travail

de metteurs en scènes tels Matthias Langhoff, Jean-Louis Hourdin ou Richard Brunel – pour *Les Criminels* de Ferdinand Bruckner. Il intègre plusieurs compagnies de théâtre dont La Maison Jaune, Le théâtre des turbulences, D'un instant à l'autre... Il crée par ailleurs le son du *Misanthrope* avec Dimitri Kolckenbring, *Mongol* avec le Théâtre du rivage, *En courant, dormez !* avec Olivier Maurin. Il est par ailleurs associé à des projets chorégraphiques, radiophoniques ou musicaux, dans lesquels il développe un univers "du réel" proche de la photographie sonore. Il travaille notamment avec le réalisateur Alexandre Plank pour France Culture, et intervient comme formateur aux universités d'été de Phonurgia Nova à Arles. En 2010 il fonde l'Atelier des Malentendus, un collectif actif de création radiophonique. Il fait partie de la Cie des Hommes Approximatifs (*Gertrud, Se souvenir de Violetta, Ses mains, Le Bal d'Emma*).

JEREMIE SCHEIDLER VIDÉO

Ancien élève d'hypokhâgne et de khâgne au lycée Lakanal de Sceaux, il est titulaire depuis

2006 d'un D.E.A. de philosophie, spécialité esthétique. Ses recherches portent sur les formes non-narratives, dans le cinéma et le théâtre. En mars 2013, son film, *La Cendre et la lumière*, est projeté au Collège des Bernardins, dans le cadre d'une séance Jeune Création. En juin 2013, il participe à l'exposition collective *Bruissements*, dans le cadre des Nouvelles

Vagues du Palais de Tokyo. Son travail a été montré à Gare au Théâtre, à Béton Salon en 2011, aux Laboratoires d'Aubervilliers... Depuis 2008, il conçoit des dispositifs vidéos, notamment avec les metteurs en scène Julien Fišera, Caroline Guiela Nguyen, Marie Charlotte Biais, David Geselson, Olivier Coyette ou avec le duo électro-acoustique Kristoff K.Roll (Jean-Kristoff Camps et Carole Rieussec).

AVEC**BOUTAÏNA EL FEKKAK**

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

MARGAUX FABRE

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

ALEXANDRE MICHEL

Il suit les cours de théâtre du Vélo Volé avec François Havan. En 2002, il rejoint la compagnie

d'Ariane Mnouchkine, Le Théâtre du Soleil, où il participe aux deux volets du *Dernier Caravansérail*. En 2006, il interprète les rôles d'Arnaud et du secouriste dans *Les Éphémères*.

Plus récemment il a travaillé sous la direction de Jeremy Lippmann (*L'affaire de la rue de Lourcine*). En 2011, Il fait partie des équipes finalistes du concours du Théâtre 13/jeunes metteurs en scène avec *Voilà donc le monde !* création collective d'après *Les Illusions perdues* de Balzac. Il travaille également avec Gwenaël Morin sur *Introspection* de Peter Handke puis sur un cycle Fassbinder. Au cinéma, il travaille notamment sous la direction de Raoul Sangla, Deniz Gamze Ergüven, Emmanuelle Spadacenta, Gianni Amelio et Audun Nedreliid. Il entame une collaboration avec Caroline Guiela Nguyen sur *Le Bal d'Emma*.

RUTH NUESCH

Institutrice pendant treize ans, elle met en scène de nombreux spectacles avec ses élèves, principalement autour des contes de Grimm. Suite à son arrivée en Ardèche, elle va suivre le travail de la troupe permanente de la Comédie de Valence à partir de 2002. Elle participe au comité de lecture pendant près de 7 ans, à travers lequel elle découvre les écritures théâtrales contemporaines. Elle rencontre Christophe Perton qui l'intègre à sa création du *Woyzeck* de Georg Büchner en 2003. Suite à un stage dirigé par Caroline Guiela Nguyen, elle rejoint son équipe de création pour *Se souvenir de Violetta* en 2011 puis *Le Bal d'Emma* en 2012.

Elle participe également à *...du Printemps !* de Thierry Thieû Niang, créé en 2011 à La Comédie de Valence.

JEAN-CLAUDE OUDOUL

Comédien depuis vingt ans, il participe à des spectacles pour enfants. Son goût du public le pousse à créer aussi bien des spectacles de rue que des spectacles de café-théâtre. Il enrichit son activité artistique par des interventions événementielles. Il suit aussi des stages avec Laurent Gutmann, Irène Bonnaud et Caroline Guiela Nguyen, qui l'invite au *Bal d'Emma* à l'issue d'un stage en 2011.

PIERIC PLATHIER

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