

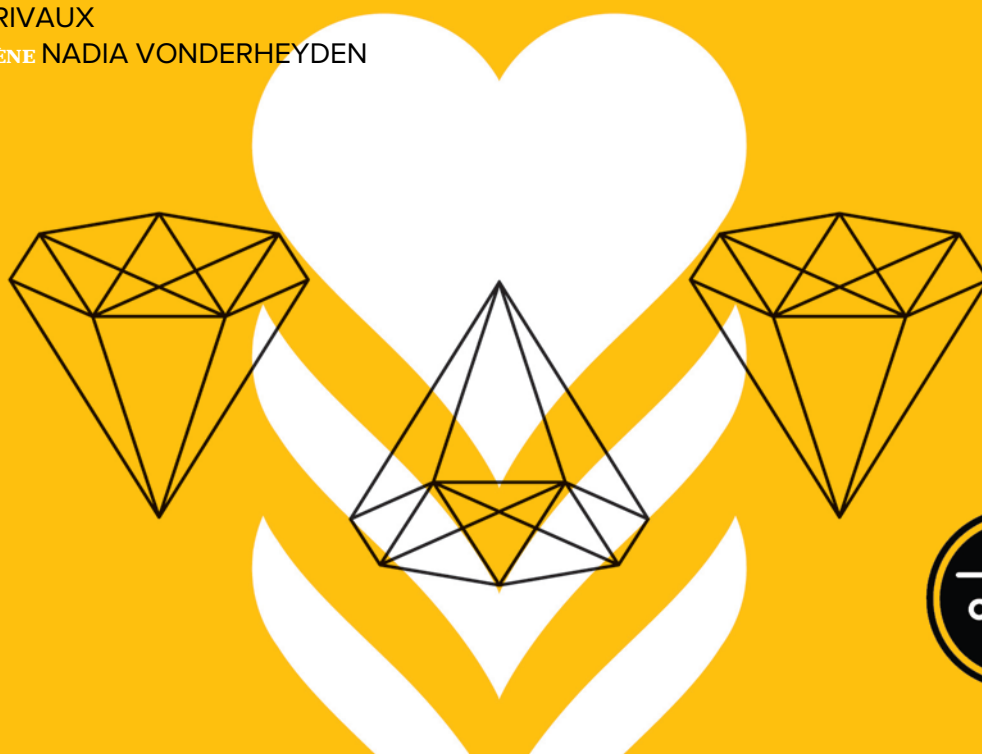
THÉÂTRE DIJON BOURGOGNE

CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL

LA FAUSSE SUIVANTE OU LE FOURBE PUNI

TEXTE MARIVAUX

MISE EN SCÈNE NADIA VONDERHEYDEN



DOSSIER DU SPECTACLE

2013 | 2014



DU MARDI 25 AU SAMEDI 29 MARS 2014

Du mardi au vendredi à 20h - le samedi à 17h - durée 2h10



Contact presse

Florent Guyot

03 80 68 47 37

06 85 57 25 54

f.guyot@tdb-cdn.com

Billetterie / réservations

Parvis Saint-Jean

rue Danton

03 80 30 12 12

Billetterie en ligne

www.tdb-cdn.com

En partenariat avec



Grand Théâtre

Place du Théâtre, Dijon

LA FAUSSE SUIVANTE

OU LE FOURBE PUNI

DU MARDI 25 AU SAMEDI 29 MARS 2014

Du mardi au vendredi à 20h - le samedi à 17h - durée 2h10



GRAND
THÉÂTRE

TEXTE
MARIVAUX

MISE EN SCÈNE
NADIA VONDERHEYDEN

AVEC
CATHERINE BAUGUÉ, JULIEN FLAMENT,
MAXIME LEVÉQUE, LAURE MATHIS,
ARNAUD TROALIC, NADIA VONDERHEYDEN

Dramaturgie Michèle Antiphon Lumière Ronan Cahoreau-Gallier
Son Jean-Louis Imbert Scénographie Nadia Vonderheyden et Christian Tirole
Images Arnaud Troalic Costumes Eric Guérin Maquillages Cécile Kretschmar
Régie générale Ronan Cahoreau-Gallier

Production déléguée MC2 - Grenoble

Coproduction Espace Malraux, Scène nationale de Chambéry et de la Savoie,
Théâtre national de Bretagne - Rennes, Théâtre Vidy-Lausanne,
Scène nationale de Sénart, MCB Bourges- Scène nationale

avec le soutien du Fonds d'insertion pour Jeunes Artistes Dramatiques,
D.R.A.C. et Région Provence-Alpes-Côte d'Azur

AUTOUR DU SPECTACLE

TRAVERSES

Le projet *Traverses* s'organise cette saison autour de *La Fausse Suivante*

CONTEURS D'IMAGES

Jeudi 27 à partir de 19h

EN ÉCHO

Les Surprises de l'Amour, Opéra de Dijon

EN PARTENARIAT AVEC



TARIFS HORS ABONNEMENTS :

Normal 18€ ; Réduit 14€ ;
Bénéficiaires du RSA,
demandeurs d'emploi,
intermittents, - de 12 ans 8€ ;
Carteculture 5,50€

TARIFS ABONNEMENTS

Abo « 3-5 » 11€
Abo « 6-9 » 10€
Abo « 10+ » 8€
Abo – 26 ans 7€
PASS DÉCOUVERTE 10€

RENSEIGNEMENTS

RESERVATIONS
03 80 30 12 12

www.tdb-cdn.com

LE SPECTACLE

Fierté, raison et richesse il faudra que tout se rende. Quand l'amour parle il est le maître.

Marivaux

La scène est en province. Pour connaître Lelio, à qui on la destine sans même l'avoir rencontré, une jeune parisienne se déguise en chevalier et se lie d'amitié avec son prétendant. Lequel, abusé, mis en confiance, avoue son penchant pour deux dames presque également riches... La travestie complotte alors sa vengeance. Séduction, argent, pouvoir, travestissement sont au cœur des débats. Ici, les personnages se perdent dans leurs propres mensonges et leurs viles intentions. Dès lors, la comédie écrite en 1724, renvoie à une réalité très actuelle où le matérialisme supplante l'être. Pour Marivaux, les principes du travestissement, de la duperie (et donc du théâtre) ont la faculté de révéler le revers de la personnalité, d'exhiber le spectre de leurs vrais dessins. Parallèlement, dans *La Fausse Suivante*, l'illusion et la tromperie rendent possible, à chaque instant, la rêverie.

La Fausse Suivante est la pièce de tous les travestissements et de toutes les guerres. Guerres sociales, guerres des sexes, guerre de tous les désirs.

Marivaux écrit *La Fausse Suivante* en 1724, c'est une année qui marque une grande rupture tant au niveau personnel que dans son travail théâtral. Il perd tous ses biens en 1720 dans la faillite de la banque Law, un banquier écossais, et perd sa femme en 1723. Louis XIV meurt en 1715, on est passé de l'absolutisme à la Régence ; en 1723 Louis XV arrive au pouvoir. On est donc dans des temps de transformation politique, économique et sociale, les modèles sociétaux se transforment et donc les modes de représentations changent.

Dans la pièce, six personnages se côtoient et s'entremêlent, trois valets, trois nobles, chacun défendant âprement leurs intérêts et leurs gains, chacun ayant à perdre gros, de sa fortune et de lui-même. Parmi ces six figures, deux font alliance dès le début, finalement ceux qui ont tout à gagner et peu à perdre, une femme travestie en homme, le Chevalier, et Trivelin, un homme sans situation, qui passe d'un état à un autre, faisant fortune ou la perdant. Quand la pièce commence, il vient de tout perdre (situation dans laquelle se trouve Marivaux) et se fait embaucher par Frontin comme valet.

Ce travestissement va agir comme un « trouble dans le genre », bouleversant et re-questionnant l'ordre des désirs chez chacun. On pourrait faire un parallèle lointain avec le jeune homme de *Théorème* de Pasolini. *La Fausse Suivante* est en effet une des rares pièces de Marivaux qui ne finit pas sur un « happy end », mais comme sur un suspens après que l'on ait vu chacun des protagonistes se battre entre désirs et mensonges, alliance et survie. Ils sortent de cette bataille comme hagards, ne sachant bien quelle expérience exactement ils viennent de faire, mais défaits, troublés.

On voit bien en quoi Marivaux peut être un des annonceurs (même malgré lui) de la révolution à venir, d'un « intenable » de cette société où une noblesse dépérit, où une bourgeoisie financière prend sa place, pendant que des valets commencent à nommer leur condition, où les contrats qui s'y contractent doivent se repenser ; contrats d'intérêts et contrats amoureux ; l'ancien ordre des choses commençant à se fissurer, place est faite pour que de nouveaux désirs émergent, y compris violemment.

Tout cela est pris dans un lendemain de bal, où interviennent des chants et des danses, faisant relais à ces joutes oratoires que sont les dialogues de Marivaux, où chacun faisant face à l'autre, improvisant ses réparties, se découvre lui-même ; où chaque joueur est pris à son propre jeu. Où, masqués, voulant démasquer l'autre, ils se révèlent à une partie d'eux-mêmes.

N. V.

L'AUTEUR

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763)

Auteur français déclaré comme mineur par la génération des Encyclopédistes, réputation qu'il conservera jusqu'au milieu du XXe siècle. Elevé en province, Marivaux fait ses études à Paris et s'essaye dans le roman burlesque. Il débute en 1720 au Théâtre-Italien et au Théâtre-Français. Son théâtre emprunte ses conventions à la Commedia dell'arte : il crée des types sur lesquels il peut broder des variations, se sert du travestissement, privilégie l'amour comme ressort de la comédie. On peut voir en Marivaux un utopiste, qui utilise le théâtre comme un lieu d'expérimentation sociale (*L'Ile des Esclaves* (1725) où maîtres et serviteurs échangent leurs rôles, *La Colonie*, où les femmes veulent établir une république). Il existe aussi un Marivaux romanesque, qui emprunte à la vogue des romans tragiques et des aventures de nobles déguisés : *Le Prince travesti* (1724), *Le Triomphe de l'amour* (1732). Marivaux est surtout connu pour ses pièces qui traitent de « la métaphysique du cœur », ce qu'on a appelé le marivaudage : *La Surprise de l'amour* (1722), la *Double Inconstance* (1723), le *Jeu de l'amour et du hasard* (1730), *Les Fausses confidences* (1737). Marivaux dit avoir « guetté dans le cœur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour lorsqu'il craint de se montrer », et chacune de ses comédies a pour objet de le faire sortir d'une de ses niches.

INTERVIEW DE NADIA VONDERHEYDEN

Huit mois avant la création à Chambéry de *La Fausse suivante*, Nadia Vonderheyden confie ses intentions à propos de l'œuvre de Marivaux

PROPOS RECUEILLIS PAR DENYS LABOUTIÈRE, DRAMATURGE, PARIS, LE 18 AVRIL 2011

Denys Laboutière : Est-ce que *La Fausse suivante* de Marivaux peut s'envisager dans la continuité d'un chemin absolument logique suite à l'une de tes récentes mises en scène à partir d'un texte classique important tel celui de Sénèque, *Médée*, que tu as réalisée ? Si oui, pourquoi et comment ?

Nadia Vonderheyden : Juste après *Médée*, j'ai joué dans le *Roi Lear* de Shakespeare et j'avais, auparavant, mis en scène Maïakovski. (1) Je sentais qu'il fallait que je sorte de ces textes et spectacles un peu sombres ; j'ai alors commencé à penser à des comédies de Shakespeare, puis, dans le même temps, alors que je devais trouver un programme de travail avec les élèves comédiens de l'ERAC (2), je relisais les textes de Marivaux - auteur qui m'accompagne depuis longtemps -. Les questions du « devenir », du « destin », chez Sénèque autant que chez Marivaux semblent en effet cruciales.

D.L : Pour *Médée* autant que pour l'héroïne de *La Fausse suivante*, se fait sentir comme préoccupation commune l'idée que, quitte à trahir, il s'agit de prendre en effet son destin en main, pour une femme, donc de ne pas rester l'objet de quelqu'un d'autre, mais plutôt d'être celle qui l'oriente, le décide ?

N.V : Encore faut-il qu'elles puissent se confronter au monde. Donc, aux hommes. Sur le plan social, d'abord, mais aussi, quant à leur rapport intime au monde, globalement. En même temps, ce qui est étrange, dans le cas de Marivaux, c'est que la nécessité de passer par le travestissement en homme soit indispensable. D'accord, on n'envisage pas la femme, dans ce cadre, comme étant une sorcière – ce qui n'est déjà pas rien - mais, si je devais absolument trouver un point commun entre *Médée* de Sénèque et *La Fausse suivante* de Marivaux, j'oserais émettre l'idée qu'il s'agit là de deux langues rhétoriciennes fortes. Et que l'un des axiomes majeurs de la rhétorique qu'on puisse repérer est celui du Droit. En tout cas, dans la civilisation latine, plus que dans la civilisation grecque. Il y a de la rhétorique chez Sénèque parce qu'il s'y induit de la sentence, des phrases entières et directes qui s'énoncent comme de véritables propositions de leçons de vie. Sans doute aussi, mais autrement, chez Marivaux.

D.L : Le but étant de rétablir un peu de justice et d'édicter des préceptes de vie différents de ceux auxquels la société nous oblige à obéir ?

N.V : Ce n'est justement pas un but pour moi. Pas pour Marivaux non plus, je crois. Pas dans *La Fausse suivante*. Il me semble que ce théâtre justement met en confrontations les choses les unes avec ou contre les autres, mais qu'il ne résout rien. Justement parce que la pièce résiste à toutes les tentations de restreindre les objectifs qu'elle semblerait se fixer : ni pièce vraiment féministe, ni pièce vraiment sociale, ni pièce réellement sentimentale, et en même temps, elle maintient à égalité ces trois pôles. Ce sont des strates distinctes qui s'entrecroisent. S'imbriquent. Grâce aux divers modes de rencontres qui s'opèrent entre les personnages, fabriquent des ruptures, à l'intérieur de la pièce, dans la succession

des scènes, d'où cet étagement. Peut-être est-ce à cause de cela que les personnages n'arrivent pas à se rencontrer ?! On dirait qu'ils n'arrivent pas à faire en sorte de tenir ou de faire en sorte que quelque chose, entre eux, soit possible. Sans doute parce qu'ils n'ont pas les mêmes mots, les mêmes imaginaires... Ce qui me paraît, en tout cas, fondamental, dans la pièce, c'est que chaque personnage ne sorte pas d'une scène, tel qu'il en est au préalable, entré. Jamais. Chaque fois que l'un d'entre eux avait un but préalable, celui-ci a été torpillé.

D.L : Lorsque tu as créé Médée, tu écrivais que le personnage principal était là, comme une figure politique conçue pour « relier des mondes » : dirais-tu qu'il en est de même pour Le Chevalier, dans *La Fausse suivante* ?

N.V : Justement, j'ai l'impression que l'héroïne n'est pas vraiment là pour cela. Elle ne vient pas pour tendre une main vers le gentilhomme Lelio. Mais elle vient pour quelque chose de précis, parce qu'elle a, en plus, les moyens financiers de le faire. Je ne crois pas que cette riche parisienne, déguisée, vienne pour autre chose que vérifier la validité de ce à quoi on la destine. Elle ne tend la main vers rien ni personne ! Il me semble plutôt que, dès la première scène, elle nous fait comprendre qu'elle a de l'argent, et qu'elle est venue pour faire comprendre qu'ayant, certes, de l'argent, il n'est pas question qu'elle le donne à n'importe qui. Et, en résumé, elle ne manque pas de nous dire « je suis consciente de la valeur que j'ai ! ». N'oublions pas, en plus, qu'elle vit à Paris et qu'elle se trouve ici en province : elle a conscience de ce statut qu'elle tient à maintenir. Elle est à la fois dans la conscience de sa propre valeur et par ailleurs excitée par son travestissement.

D.L : Curieusement, on n'a jamais vraiment l'impression qu'elle exprime tout à fait son propre désir ?

N.V : Elle le situe par rapport aux autres ; en disant « mon beau-frère veut ça », « ma sœur sait qui je suis » ; donc, a priori elle est venue pour vérifier tout cela. Mais je pense qu'elle reste et devient vraiment encore davantage elle-même dans la ronde qui la conduit à rencontrer les autres... elle vient avec un objectif précis, elle sait où elle va. Mais dans les rencontres qu'elle va faire, et dans sa rencontre avec ce monde des hommes, elle se transforme, se découvre.

Je crois fondamentalement que ce qui intéresse Marivaux c'est surtout d'essayer de savoir quel est le langage de toutes ces tergiversations. Ce qui est à l'œuvre. Mais aussi, « leurs langages » (au pluriel). Aux uns et aux autres. C'est sans doute aussi ce qui fait rester chacun de ces personnages : ne pas savoir d'où l'autre parle, ou la mise en doute de l'authenticité de ce qui est dit par les uns ou les autres. Ce qui provoque, à nouveau, la nécessité de la parole. Parce qu'au fond, il n'y a jamais de réponse réelle... Et c'est ce qui crée une dynamique : il faut sans cesse revenir pour régler ou résoudre des choses qui restent mystérieuses.

D.L : Pourquoi t'attirent principalement des pièces écrites selon des « axiomes » rigoureux, quasi mathématiques, puisque tu disais que Médée de Sénèque, ou d'autres pièces qui t'attirent, te semblent échafaudées telles quelles ?

N.V : Parce que leur structure est justement impeccable. Dans le cas présent, avec *La Fausse suivante*, il y a toujours des scènes à 2 ou à 3. Et c'est non seulement arithmétique, mais aussi très musical. Comme chez Sénèque, d'ailleurs. On est loin de Tchekhov ou de Shakespeare. Chez eux, il y a « des » mondes. Chez Marivaux ou Sénèque, on est davantage dans le « tissage », avec une forme d'épure.

D.L : En même temps, *La Fausse suivante* est d'une portée vertigineuse peu commune : on finit par ne plus savoir qui dupe qui, qui est dupé par qui ? Alors que dans d'autres pièces, comme *Le Jeu de l'amour et du hasard*, le spectateur reste très conscient du travestissement ?

N.D : Oui, mais c'est essentiellement le langage du désir que Marivaux met en doute. Il y a, certes, ceux qui dupent, mais, en même temps, la réalité du trouble qui leur parvient, alors qu'ils croient maîtriser la duperie qu'ils fomentent. Donc, cela passe aussi par de l'action, et non plus seulement par de la parole. La séduction par le langage finit par montrer ses limites. Et, en apparence, il y a beaucoup plus de choses qui se jouent pour Lelio que pour le Chevalier. Apparemment ! En tout cas, ce qui est sûr, c'est qu'il faut à tout prix que Lelio soit très séduisant, qu'il ait beaucoup de charisme, pour que, justement, quelque chose puisse se poursuivre, au-delà du fait qu'on l'ait vite démasqué comme étant un fourbe. Un cynique. Car il y a énormément de cyniques qui ont évidemment des facultés de séductions importantes. Mais je pense que Lelio, en fait, est une sorte de cynique raté : parce qu'il n'en a même pas les moyens. C'est en cela que je distingue les pièces du temps de Molière de celles de Marivaux : il n'a plus les moyens de séduire un père hypothétique, compte tenu de la société différente dans laquelle on se trouve, au XVIII^e siècle. Là, Lelio doit œuvrer tout seul. Du coup, son pouvoir s'en trouve quand même très relativisé.

D.L : Marivaux a écrit cette pièce dans un contexte économique, politique et personnel très troublés : quelques années après avoir été ruiné par le système de Law (3), il a perdu sa femme, 1724 est aussi l'année de la fondation de la Bourse de Paris : économiquement, l'époque est agitée, sur ces

questions-là. Ce contexte socio économique et politique peut d'ailleurs être presque apparenté au nôtre, toutes proportions gardées : est-ce pour cette raison précise, aussi, que tu as choisi ce texte-là de Marivaux ?

N.V. : J'y vois une conjonction commune avec notre époque, sur le plan de la complète remise en questions de la façon dont les divers contrats peut s'envisager. Contrats économiques, sociaux, politiques, affectifs... ou parce que, dans ces deux contextes (celui de Marivaux et le nôtre) nous sommes en effet dans une phase de complet changement. Il y a un trouble certain dans la circulation des désirs. A l'instar de tout procédé chimique : on mêle diverses substances, on secoue le précipité et l'on en tire des conclusions plus ou moins scientifiques. N'oublions pas qu'il y a, aussi, la possibilité, de faire retarder l'explosion ! Parce que les personnages de la pièce de Marivaux n'ont pas vraiment non plus de vrais motifs sérieux de conflits sociaux. On n'est pas encore dans le théâtre de Beaumarchais...

N.D. : Il y a aussi une donnée dans la pièce qui m'importe : la reconnaissance que cherche Trivelin auprès du Chevalier. Parce que Trivelin, renseigné quant au sexe de celui/celle qu'il sert, s'émeut de cette situation : il pourrait s'allier, politiquement, avec celle qui a choisi ainsi de se travestir. Trivelin ne fait plus partie de la caste des valets traditionnels : sa condition est autre. Il n'est pas bourgeois mais il n'est pas non plus un serviteur « à la Scapin ». Trivelin est un citoyen. On peut aisément imaginer qu'avec la Bourse, il saurait se débrouiller : il saurait « boursicotter ». C'est d'ailleurs ce qu'on peut très bien admettre, en lisant *La Vie de Marianne*, ou *Le Paysan parvenu*, les romans fondamentaux de Marivaux : on peut absolument accéder à une « classe sociale ». C'est une notion que Marivaux développe ou en tout cas, constate : tout peut s'obtenir « au mérite ». Et, justement, s'il y avait lieu d'échafauder une version contemporaine de la pièce, il serait facile de dire « plein de choses sont possibles ». Les conditions historiques sont requises, identiques. 60 ans après, Figaro a quand même adopté totalement le modèle « petit bourgeois ».

D.L. : Mais Marivaux ne peut pas encore en être là !?

N.D. : Bien sûr que non. Mais Marivaux est cent fois plus anarchiste que Figaro !

D.L. : Cependant, l'autre figure féminine de la pièce – la Comtesse- perd presque tout, dans l'affaire ? elle est vraiment, pour le coup, elle, totalement sacrifiée ?

N.V. : Oui, mais c'est celle qui est le plus « dans la rencontre ». En même temps, elle a les moyens de « se retourner » : une rente, une famille : il me semble quand même qu'à l'intersection de toutes leurs histoires, tous les personnages ont expérimenté ce qu'ils devaient expérimenter. Or, la question reste celle-ci : « que font-ils de toutes ces expériences ? ». On ne peut pas montrer seulement l'accession de la petite bourgeoisie à des moyens plus grands auxquels elle aspire...

J'ai l'impression qu'avec cette pièce, c'est comme si on avait mis, dans une centrifugeuse, divers éléments, et qu'après l'explosion, tout s'arrête. Tous sont sonnés par ce qui a été expérimenté. Alors, soit on retrouve les personnages, dans une maison de repos, plus tard, soit on les retrouve, errants sur les routes ? Il y a, chez Trivelin, l'idée que la femme qui se cache sous ce déguisement d'homme, ne peut, à ses yeux qu'être une soubrette ; il lui dit « en fait tu es une soubrette » mais c'est surtout parce que, dans cette façon d'agir, dans ce qu'il devine des agissements de ce faux Chevalier, c'est sa manière à lui de se reconnaître au même niveau que cette femme : puisqu'ils pourraient devenir des alliés. J'insiste : Trivelin n'appartient plus à la tradition des valets, il a changé de condition à maintes reprises. Ce n'est pas un bourgeois, ce n'est bien sûr pas un aristocrate mais ce n'est plus un valet tel qu'on l'imaginait encore dans les pièces du XVII^e siècle. Les seuls moments où interviennent des gens de condition réellement modeste, c'est lors des intermèdes : ce sont des paysans. Trivelin, lui, reste un citoyen...

D.L. : ... parce qu'aussi, il a un langage qui le distingue ?

N.V. : Oui. Un langage qui l'a fait évoluer. Il est donc dans une sorte d'intermédiaire de classes sociales. Des alliances en tout cas sont possibles : je ne suis pas sûr qu'à la Révolution, elles aient eu lieu ?

D.L. : Mais n'est-ce pas nouveau aussi, ça, chez Marivaux, l'idée que les sentiments ne sont peut être que des illusions et qu'en tout cas, les trois personnages principaux ont été, ensemble, victimes des illusions de leurs propres désirs ?

N.V. : Non, je pense qu'ils n'ont justement pas les mêmes. Ils ont été dans l'obligation d'évoluer par rapport à ces désirs. Ils se retrouvent, en tout cas, dans un fameux désordre, à la fin. Ils se sont confrontés à eux mêmes, chacun, par l'entremise de « l'Autre ». Mais que vont-ils donc faire de tout cela ? C'est ainsi que j'aimerais que se termine le spectacle : sur cette perspective là. Ouverte. Irrésolue. Pas juste montrer comment cette petite bourgeoisie ou aristocratie finit mal. Je n'ai pas envie de montrer comment on fabrique de « l'immonde » entre les êtres.

N.V. : C'est pour cela qu'il faut bel et bien songer à *La Vie de Marianne* : l'histoire de cette femme qui va connaître et rencontrer toutes les couches sociales. Et pas seulement parce qu'elle est maligne. Car

Marianne arrive ainsi à croiser divers mondes, en évitant la prostitution, et qu'elle ne prend pas les routes habituelles, celles d'une jeune fille pauvre, par exemple. Elle s'accorde une vraie condition de bourgeoise. Et elle est exemplaire, pour Marivaux parce qu'elle est capable d'opérer des mutations, lors de ce parcours. Elle n'est jamais dans une traversée solitaire, mais plutôt toujours prête à la rencontre. Elle ne finit pas comme une courtisane solitaire. Elle tisse des liens et elle grimpe peu à peu sur l'échelle sociale mais forte de ces liens qu'elle a établis avec les gens qu'elle a rencontrés. Et, pour moi, dans la pièce de Marivaux, c'est ce même lien qui est permis entre Le Chevalier et Trivelin. On pourrait aisément imaginer que cette parisienne engage à ses côtés Trivelin. Ils sauraient s'entendre. A la réserve près que Trivelin reste quand même sous l'emprise de la « dépense » (son goût pour la boisson, les femmes, etc). Or, si Trivelin s'intéresse à cette parisienne, c'est parce qu'il reconnaît en elle cette faculté qu'ils ont, commune, de bidouiller, d'intriguer. Il a une réelle excitation, au sens ludique, à voir comment cette femme va parvenir à échafauder son plan. Et il va tenter d'y participer du mieux qu'il pourra. Même si, au bout du compte, il finira berné lui aussi. Puisqu'il a cru que cette femme était d'une condition inférieure. Il ne maîtrise pas vraiment les codes, en fait. Comme, dans la scène où il rapporte à Lelio la cour que se font le Chevalier et la Comtesse, il ne sait pas vraiment pourquoi il prend un malin plaisir à lui raconter ça. Ce qui est nouveau, chez Marivaux, c'est qu'il se sert du modèle italien pour instaurer du jeu et qu'il ne nous fait pas le récit d'une intrigue, sur le plan dramaturgique, qui commence d'une façon précise et se termine d'une autre façon. Il nous montre des personnages qui sont déjà dans un état particulier, en cours d'intrigue, justement. On nous fait rapidement le résumé des épisodes précédents et qu'on a ratés, pour, nous mettre directement en phase avec ce que les personnages vont vivre et éprouver, ici et maintenant. Et Marivaux, magnifiquement, joue avec des codes de théâtralité différents. Comme pour le personnage d'Arlequin. Qui n'appartient plus à la tradition italienne, sous sa plume. Il le fait devenir quelqu'un d'autre. Je crois que, chez Marivaux, l'intérêt n'est pas de « construire » à tout prix quelque chose. Mais de rendre compte d'expérimentations. De l'expérimentation que font des êtres du langage et par le langage.

NOTES

(1) en 2007, dans la Cour d'honneur, et dans le cadre du festival IN d'Avignon, Nadia Vonderheyden interprétait le rôle de Kent, dans *Le Roi Lear* de Shakespeare, mis en scène par Jean-François Sivadier ; *Nuage en pantalon* est une autre mise en scène de Nadia Vonderheyden d'après les écrits de Maïakovski, en 2006. Ce collage de textes réunissait aussi des écrits de Vvedienski, Pessoa, Whitman, Harms, Dickinson, Akmatova... et fut réalisé avec des étudiants de l'ERAC

(2) ERAC : Ecole Régionale des Acteurs de Cannes, où enseigne régulièrement Nadia Vonderheyden.

(3) Law était un économiste écossais qui fut le premier à introduire le papier-monnaie, remplaçant la monnaie-métal, entre 1716 et 1720 (en France). S'ensuivit une banqueroute pour les actionnaires qui s'étaient fiés à ce nouveau système d'échanges. Rappelons aussi que la première Bourse de Paris fut édifée en 1724 (date à laquelle La fausse suivante fut présentée). Evènements non indifférents, si l'on veut bien rester attentif à ce que l'œuvre évoque, même de manière allusive.

BIOGRAPHIES

Nadia Vonderheyden *Metteur en scène*

Comédienne et metteur en scène, elle se forme au théâtre en suivant les ateliers de Didier-Georges Gabily dès 1985, puis en participant au groupe Tchan'G. Elle joue sous la direction de Stéphane Braunschweig dans la *Trilogie des hommes de neige* ; François Tanguy dans *Le Chant du bouc*, *Choral* et *La Bataille du Tagliamento* avec le Théâtre du Radeau ; Jean-François Sivadier dans *La Folle journée ou le Mariage de Figaro*, *La Vie de Galilée*, Italienne scène et orchestre, *Le Roi Lear*, *la Dame de chez Maxim*, *Noli me Tangere...* Parallèlement à son travail de comédienne, elle est assistante à la mise en scène et collaboratrice artistique avant de mettre en scène *L'Ami retrouvé* de Fred Uhlmann, puis, avec Nicolas Bouchaud *La Matière Antigone* d'après Henry Bauchau (spectacle de sortie des comédiens de l'école du Théâtre National de Bretagne). Elle a également dirigé des ateliers et des résidences à l'université de Rennes II et à l'ERAC de Cannes. Elle a mis en scène *Gibiers du temps* de Didier-Georges Gabily (2003), *Médée* de Sénèque (2006), *Nuage en pantalon* d'après Maïakovski (2006). Elle est aujourd'hui artiste associée à la MC2 : Grenoble.

Catherine Bauguée *Comédienne*

Elle fait ses débuts au Théâtre du Radeau de François Tanguy, avant de participer à la fondation du groupe T'Chang autour de Didier-Georges Gabily en compagnie de Serge Tranvouez, Jean-François Sivadier, Yann-Joël Collin, Christian Esnay, Nadia Vonderheyden... Elle sera ensuite de toutes les créations du groupe T'Chang, en tissant son parcours de comédienne entre un compagnonnage de dix ans auprès de Didier-Georges Gabily et des aventures théâtrales avec Antoine Vitez qu'elle rencontre à l'école du Théâtre National de Chaillot, Jean-Marie Villégier, Michel Dubois avec qui elle travaille à la Comédie de Caen, Françoise Delrue, Bernard Sobel à Genevilliers ; avec ces derniers, elle participe aux créations en France d'auteurs contemporains comme Déa Loher, Sarah Kane, Rainald Goetz... Elle poursuit avec le théâtre contemporain et des textes de Henning Mankel, Carole Frechette mise en scène par Blandine Savetier, Laurent Gaudé par Vincent Goethals, Michel Vinaver par Laurent Hatat, Katrin Röglä par Eva Vallejo. Elle rejoint récemment Anatoli Vassiliev et l'édification de son Théâtre Laboratoire en France. Elle jouait dans la *Médée* de Sénèque, mise en scène par Nadia Vonderheyden. Au cinéma, elle a notamment tourné avec Laurent Cantet et Valérie Minetto.

Julien Flament *Comédien*

Il est né à Amiens où il suit les cours des Arts du Cirque au Conservatoire d'Art Dramatique. Il suit ensuite des études théâtrales à Paris III – Sorbonne Nouvelle. Il participe aux travaux de plusieurs compagnies, Théâtre Charnière, Issue de Secours, Le Cloup, Méga Pobec à Evreux (2004 – 2007), Théâtre Inutile à Amiens (2008 – 2011)... Il joue dans *Le Serpent qui danse*, *Kant* de Jon Fosse, mise en scène Etienne Pommeret ; sous la direction de Jean-Louis Hourdin dans le Théâtre ambulant Chopalovitch, *Même pas mort* et *Woyzeck* ; deux créations collectives de la compagnie Akte au Havre, *Georges Dandin* de Molière et *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès ainsi que *Borges vs Goya* de Rodrigo Garcia et *Insulte(s) au public* de Peter Handke, mise en scène de Arnaud Troalic ; à Bruxelles, il participe à Travail de recherche de Mohamed Al Khatib...

Laure Mathis *Comédienne*

Elle suit une formation au Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris. Elle travaille par la suite aux côtés de Paul Golub et Joël Jouanneau, avant de faire partie de la troupe permanente du cdn de Dijon dirigé par Robert Cantarella. Elle fonde sa compagnie Idem Collectif avec les comédiennes Aline Reviraud et Elisabeth Hölzle. Elles créent ensemble *Insert*, montage de textes de Philippe Minyana, *Les Bonnes* de Jean Genet. Elles préparent une prochaine création *Call me Chris* de Aline Reviraud. Elle travaille également avec le collectif *La Vie brève* dont le premier spectacle *Robert Plankett* est mis en scène par Jeanne Candel. Au cinéma, elle a travaillé avec Philippe Garrel - *Les Amants réguliers* et *La Frontière de l'aube*- et Philippe Grandjeux pour Grenoble.

Arnaud Troalic *Comédien*

Il suit une formation au Théâtre des Bains Douche du Havre puis travaille avec des metteurs en scène locaux sur des textes de Marguerite Duras, Carole Frechette, Xavier Durringer, Thomas Bernhard... Il travaille avec Hervé Robbe, directeur du CCN du Havre et découvre le travail de lumière au théâtre (1998 – 2001). Il fonde la compagnie Akté, collectif de comédiens dont le but est de construire un lieu commun pour partager des choix d'écriture dramatique. Ils mettent en scène collectivement *Georges Dandin* de Molière, *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, Il joue notamment sous la direction de Philippe Guyomard, Bernard Vercier, Pierre Richards ; met en scène *Borges vs Goya* de Rodrigo Garcia en 2007 et, dans le cadre du Festival d'Automne en Normandie, *Insulte(s) au public* de Peter Handke.

TOURNÉE SAISON 2013-2014

- théâtre Louis Aragon, Tremblay-en-France > vendredi 7 février 2014
- Théâtre National de Bordeaux Aquitaine > 11 au 14 février 2014
- scènes de Jura, Lons-le-Saulnier > 18 et 19 février 2014
- Bonlieu, scène nationale d'Annecy > 25 au 27 février 2014
- cdn de Sartrouville > 6 et 7 mars 2014
- la rose des vents, Villeneuve d'Ascq > 11 au 14 mars 2014
- Ma scène nationale - Pays de Montbéliard > mardi 18 mars 2014
- théâtre de Mâcon > vendredi 21 mars 2014
- cdn de Dijon > 25 au 29 mars 2014
- Le Phénix, scène nationale de Valenciennes > 2 au 4 avril 2014
- La Piscine, Châtenay-Malabry > lundi 7 avril 2014
- ATP Aix-en-Provence > jeudi 10 avril 2014
- scène nationale 61, Flers > 15 et 16 avril 2014
- scène nationale Evreux-Louviers > 6 mai 2014
- théâtre Nanterre Amandiers > 15 au 25 mai 2014

DIFFUSION

EMMANUELLE OSSENA
e.ossena@epoc-productions.net
+ 33 (0)6 03 47 45 51