

C'est l'invention
d'un monde entre
les morts et les vivants,
le vrai et le faux,
l'autobiographie
et la fiction. C'est un
purgatoire fascinant.

- Arthur Nauzyciel -

La Dame aux camélias

TNS Théâtre National de Strasbourg

1968-2018 le TNS a 50 ans !

Saison 18-19

Entretien avec Arthur Nauzyciel

La Dame aux camélias, d'Alexandre Dumas fils, c'est à la fois un roman paru en 1848 et une pièce parue en 1852. Sur quel matériau construis-tu le spectacle ?

Les deux. Le roman comme la pièce partent de faits autobiographiques : Alexandre Dumas fils a vécu une histoire avec une courtisane, Alphonsine Plessis dite Marie Duplessis, de septembre 1844 à août 1845 ; ils avaient tous deux vingt ans environ au moment de leur rencontre. C'est de cette relation amoureuse dont il est question dans *La Dame aux camélias*, que Dumas fils a écrit après la mort d'Alphonsine – qui a succombé à la tuberculose à vingt-trois ans. Dans son histoire, il a choisi d'appeler son héroïne Marguerite Gautier et son amant Armand Duval.

C'est passionnant de comparer le roman et la pièce et de voir la transformation qui s'opère.

Dans le roman, Marguerite Gautier meurt ruinée, dans une solitude quasi totale et Armand Duval, qui l'a abandonnée, découvre sa mort des mois après – ce qui est fidèle à la réalité. La scène d'ouverture

est une vente aux enchères chez la défunte : toute la belle société se presse d'acheter à bas prix les meubles et objets restants. C'est là que le narrateur fait la connaissance d'Armand Duval. Ensuite, Armand lui racontera son histoire, comme un long flash-back. Je trouve cette idée géniale : Armand Duval « AD » se confie à Alexandre Dumas « AD », le narrateur, l'écrivain. J'aime cette mise en abîme de l'homme qui se rencontre lui-même et se raconte sa propre histoire.

La pièce, écrite trois ans après le roman, me plaît pour sa forme dialoguée, directe, efficace. Elle a une dramaturgie et une construction classiques. L'histoire y est racontée dans la chronologie : de leur rencontre à la mort de Marguerite. Mais contrairement à ce qui a lieu dans le roman, Armand retrouve Marguerite. Il vient à son chevet. Il y a une grande scène de « réconciliation », un grand moment de vérité entre eux, puis elle meurt dans ses bras.

Ce qui m'intéresse, c'est que Dumas fils utilise la pièce afin de réparer ce qu'il a raté dans la réalité. À travers les personnages d'Armand et Marguerite, il parle à nouveau avec Marie Duplessis, la courtisane qu'il a aimée. Par l'écriture, il convoque et dialogue avec celle qu'il a aimée, par-delà le temps et l'espace.

L'idée de « réparation » est centrale dans mon travail et je suis évidemment sensible à ce « dialogue avec une morte ». Mais la façon dont cette réparation s'opère m'interroge beaucoup. Dumas fils a le désir de la faire aimer et de faire d'elle une icône ; il veut transformer le regard que la société porte sur elle. De fait, finalement, le rachat de Marguerite, son salut, s'opère par le fait qu'elle aurait pu devenir une bourgeoise – c'est-à-dire une bonne épouse de bourgeois.

Dumas fils veut rendre Marguerite « acceptable » pour la bourgeoisie qui fréquente alors les théâtres. Il rend la pièce beaucoup plus consensuelle que le roman – et que le réel. Le roman est plus âpre : elle dit qu'elle va « crever comme une chienne », parce que c'est le destin d'une femme comme elle. Et c'est effectivement ce qui va se passer.

Dans le roman, Armand Duval fait déterrer Marguerite Gautier pour la voir, avant de l'installer pour toujours, lui offrir un mausolée. C'est ce que Dumas fils fait symboliquement en écrivant la pièce. D'un point de vue métaphorique et poétique, la pièce est le mausolée qu'il lui offre en réécrivant l'histoire et en lui donnant ses lettres de noblesse. C'est à la fois un geste magnifique, poétique, réparateur, tout en étant une façon de faire accepter cette histoire, de la conformer à la convention bourgeoise. Cette ambivalence m'intéresse.

C'est pourquoi le spectacle est bâti à la fois sur le roman et la pièce : je veux les mettre en regard – montrer les différences, les réécritures.

C'est cette notion de « réécriture » de la réalité pour la rendre acceptable qui l'a intéressé ? Cet « embourgeoisement » obligé pour parler aux bourgeois des êtres dits « à part » ?

J'aime les auteurs qui travaillent sur la marge, j'ai mis en scène Genet, Fassbinder, Allen Ginsberg, Bernard-Marie Koltès... des auteurs subversifs qui ont donné la parole à des êtres rejetés par le modèle social. C'est quand j'ai mis en scène *Splendid's* de Genet que je me suis intéressé à la prostitution – notamment parce que Genet s'est prostitué lui-même et a parlé de la marchandisation des corps.

Je me suis plongé dans cette question, j'ai exploré le temps à l'envers et c'est ce qui m'a mené à *La Dame aux camélias*, au XIX^e siècle.

L'œuvre de Dumas fils pose la question de l'acceptation sociale. Il faut savoir que son grand père était fils d'esclave, qu'il était fils de quarteron, qu'il a été déclaré « enfant naturel » à sa naissance ; il a été abandonné et son père ne l'a reconnu que quand il avait sept ans. Il a donc cette conscience des gens qui sont marginalisés, ou dits illégitimes. Ce qui l'attire chez cette femme, c'est sans doute

la compréhension intime de la «marge», de ce qui n'est pas dans les clous du modèle bourgeois auquel il est censé appartenir.

Parler de la prostitution, c'est parler de la violence sociale, de la marge, de la survie. Dumas fils plonge au cœur du sujet avec *La Dame aux camélias*. Et je m'intéresse bien sûr de très près au langage, aux mots. La langue du XIX^e est très sophistiquée, stylisée ; elle masque presque la dimension triviale du dialogue. Car, au fond, de quoi est-il question la plupart du temps ? D'argent. L'argent conditionne tous les rapports, y compris celui amoureux.

Dumas fils parle d'un monde où la femme n'a pas d'indépendance possible, n'a pas d'autre alternative que de se soumettre à l'homme en étant sa femme ou sa putain. Il parle des rapports de soumission, d'oppression par l'argent – comme étant seule valeur d'échange entre les êtres.

Oui, mais est-ce que ce n'était pas le cas au XVII^e, au XVIII^e... de tout temps ?

Le XIX^e est un siècle très singulier. En France, on en parle souvent comme de la période du romantisme et on oublie que c'est celle de l'institutionnalisation de la prostitution. Il en existait de nombreux degrés. L'échelon dans lequel s'inscrit Marguerite Gautier, qui est celui de la courtisane ou «demi-mondaine»

« Ce qui l'attire
chez cette femme,
c'est sans doute
la compréhension
intime de la "marge",
de ce qui n'est pas
dans les clous du
modèle bourgeois. »

– expression inventée par Dumas fils – est une prostitution «de luxe». Ce sont des femmes dont la réputation se fait à partir des amants qu'elles vont avoir, qui leur permettent d'accéder à un certain degré de luxe, de plus en plus éclatant. C'est une existence sociale qui passe par une débauche de toilettes, de bijoux, de meubles et lits sculptés par des créateurs... Ce sont des femmes «médiatisées» – des portraits d'elles circulent, elles s'affichent au théâtre, à l'opéra, avec leurs «bienfaiteurs». Leur reconnaissance publique, sociale, passe par la richesse qu'amènent les amants. Et pour les amants, l'ascension sociale va de pair avec ces femmes dont ils s'affublent, un peu comme des accessoires. Il n'y a pas d'équivalence aujourd'hui, la demi-mondaine n'est pas «l'escort girl». C'est une femme célèbre, affichée.

Parallèlement à cela, tous les échelons de la prostitution font l'objet d'une organisation très officielle. Parent-Duchâtelet, médecin spécialiste de l'hygiène, s'est intéressé à la fois à la prostitution et aux égouts, à la gestion des déchets – ce parallélisme me semble très parlant ! Il a travaillé à faire de Paris une ville «propre». En ce qui concerne la prostitution, il a émis des recommandations sanitaires, un dispositif que la préfecture a mis en place : fichage des filles, suivi dans les maisons

closes, services d'hôpitaux spécialisés... À partir de là, il existe des taxes, des impôts : on institutionnalise donc la prostitution. C'est une organisation sociale et politique. Les grandes figures de l'ordre en France vont légiférer et bénéficier de cette activité.

Il est donc admis que les femmes n'aient pas d'autre issue de survie que dans la prostitution quand elles ne sont pas mariées ou sont sans emploi – et on sait que même un emploi ne leur permettait pas de survivre, qu'elles soient ouvrières, blanchisseuses ou serveuses. Elles étaient à la recherche d'hommes pour les entretenir. Certaines avaient recours à la prostitution, de l'ouvrière à l'actrice de la Comédie-Française. En partie parce que les salaires entre les hommes et les femmes étaient très inégaux. Cette institutionnalisation vient consolider l'axe sur lequel repose la société : la famille – avec le chef de famille.

L'hétérosexualité et la masculinité s'affirment comme modèle sociétal. On met en place des lieux de prostitution qui vont devenir des lieux initiatiques pour la construction d'une identité masculine. Il est normal que les hommes, mariés ou non, puissent «se divertir» avec des femmes. Il est normal qu'ils se sociabilisent en se rencontrant dans des lieux où ils peuvent faire l'amour avec des «filles», sans avoir l'idée de reproduction en

« C'est ce qui est fascinant : comment la société fabrique le crime, comment elle organise pour son propre plaisir ce qu'elle va pénaliser et réprimander par la suite. »

tête. Alors que la sexualité, dans le cadre familial, a un but de reproduction ; on invente, on institue, la sexualité masculine pour le plaisir – des lieux où les hommes peuvent être pleinement à l'endroit du masculin, du viril, aller baiser avec des filles et boire des verres entre amis. Tout ça est « bon enfant ». Et on parle de Paris comme étant la « capitale de l'amour ».

C'est ce qui m'a fasciné : la mise en place au milieu du XIX^e siècle d'un système qui au moment de l'industrialisation, du capitalisme, d'une bourgeoisie régnante, va institutionnaliser la prostitution et va devenir à la fois le symptôme et la force vive de Paris, voire de la France.

La société bourgeoise a fabriqué la prostitution à son propre usage. C'est ce qui est fascinant : comment la société fabrique le crime, comment elle organise pour son propre plaisir ce qu'elle va pénaliser et réprimander par la suite.

C'est une histoire dont notre époque est issue : on sort de la révolution de juillet 1830, l'Empire et la démocratie alternent et on est dans ce moment qui précède la grande industrialisation ; il y a les prémices d'un modèle qui va être le nôtre jusqu'à aujourd'hui, à bien des égards – le discours du père sur l'ordre social est ô combien actuel.

On sait qu'Alphonsine Plessis a travaillé comme servante et blanchisseuse notamment, avant de venir à Paris et se prostituer à 15 ans. Est-ce aussi la question du destin social qui l'intéresse ?

Absolument. On voit, à travers *La Dame aux camélias*, la construction des assignations dans lesquelles nous vivons encore aujourd'hui : les rapports de soumission, d'oppression par l'argent. La question du corps maltraité, opprimé, renvoie à celle de la différence, de la stigmatisation. Et de l'assignation : comment la déconstruire ?

À cette époque, quand une fille ne naît pas bourgeoise, elle se fait engager très jeune comme bonne ou ouvrière. Et on sait qu'il est fréquent que les patrons abusent des filles qui, si elles tombent enceintes, se font virer et se retrouvent à la rue. Et le destin de « fille-mère » est alors terrible.

C'est quand Alphonsine a un riche amant qui lui paie un appartement, lui donne de l'argent, qu'elle peut apprendre à lire et à écrire ; et c'est ensuite sa culture, son esprit qui feront d'elle une des courtisanes les plus en vogue.

C'est très questionnant, quand on sait qu'aujourd'hui la prostitution étudiante est avérée. Des jeunes femmes et hommes – bien plus de femmes – se prostituent de manière plus ou moins régulière pour

financer leurs études. Certaines sont endettées et ne peuvent pas faire un travail qui leur prendrait trop de temps et nuirait à leurs études ; aussi incroyable que cela paraisse, la prostitution apparaît comme la solution la plus « pratique ».

Il y a de nombreux cas de figure. J'ai parlé avec de jeunes « escorts » qui se prostituent dans leur appartement. Elles me racontaient : « Dans des soirées, tu couches parfois avec des mecs qui ne te plaisent pas vraiment, sans en retirer aucun bénéfice. Alors autant le faire pour de l'argent. » Il y a l'argument du « gain de temps » et celui de la « facilité » aussi, avec Internet, où il est très simple de passer une annonce. Cela semble « facile » donc, mais quelle empreinte est-ce que ça peut laisser au fil du temps ?

La prostitution est évidemment née de la misère, de la violence sociale qui frappe principalement les femmes. Je ne porte aucun jugement moral sur cet acte. Ce qui m'interpelle, c'est sa banalisation. Le fait même qu'on en parle comme du « plus vieux métier du monde » avec une telle évidence.

En fait de métier, il s'agit plutôt d'esclavage sexuel en ce qui concerne les jeunes femmes de l'Est prises dans des réseaux. Mais j'ai aussi entendu des prostituées plus âgées, à Anvers, qui revendiquent la notion de métier et de choix ; elles parlent même de

mission de salut public et disent développer un lien thérapeutique, de type « psy », avec leurs clients...

La prostitution me touche profondément quel que soit son échelon. Ce que je cherche aujourd'hui c'est : comment en parler sans en faire un fantasme romanesque et romantique qui tendrait à minimiser l'acte lui-même ?

Même dans le cadre d'une prostitution « choisie », il me semble que quelque chose est atteint. Lautrec a capté cela dans certains tableaux. Il arrive à échapper à la représentation conventionnelle du bordel et de la prostituée. Il saisit chez ces femmes une mélancolie profonde, que rien ne réparera jamais.

Ce qui est compliqué dans ce projet de *La Dame aux camélias*, c'est qu'il s'agit d'un texte écrit par un homme, mis en scène par un homme, qui parle d'un acte qui engage les femmes, avec un échange de leur corps contre de l'argent. Même si un homme essaie de comprendre ça, je pense que quelque chose est atteint au niveau de l'intime des femmes qui se prostituent auquel on ne peut pas accéder. Et c'est aussi cet impossible qui me touche ; j'ai envie d'aller au-delà et d'explorer cet abandon, cette solitude.

La Dame aux camélias parle d'une forme de prostitution qui n'existe plus – un monde fascinant

« Je ne veux pas tomber dans l'écueil d'un "romantisme" qui prendrait le pas sur la brutalité sociale dont il est question. »

aussi, parce que c'est l'endroit du jeu de rôle, du masque. Mais il n'est pas question d'en faire l'apologie ou d'en avoir la nostalgie. Dumas fils montre bien l'envers du décor, la fausseté de cette apparente légèreté. Je veux parler de la mélancolie inhérente à cet acte, fatal, tragique dans le cas de Marguerite Gautier.

Dans ce contexte de la prostitution, quel regard portes-tu sur l'histoire d'amour entre Marguerite et Armand ?

Je sais que c'est ce qu'on attend de moi quand il s'agit de *La Dame aux camélias* : parler de cette magnifique histoire entre un jeune homme de la bourgeoisie et une prostituée. Bien sûr que cette histoire tragique me bouleverse. Mais je n'ai pas envie de vénérer le sacrifice qu'elle fait de sa vie pour lui. Je ne veux pas tomber dans l'écueil d'un « romantisme » qui prendrait le pas sur la brutalité sociale dont il est question. Que ce soit avec la pièce ou avec *La Traviata*, on a souvent fait d'elle une grande amoureuse, or elle était bel et bien une prostituée, et même si elle évoluait dans le haut de l'échelle prostitutionnelle, cela ne doit pas occulter la violence de cette activité.

Oui, cette histoire est belle, mais il ne faut pas oublier ce que raconte le roman : son impossibilité.

Au fil du temps, on a gardé l'idée d'une grande histoire d'amour et l'âpreté présente dans l'œuvre a été occultée. On sait dès le début que Marguerite est condamnée à mourir, mais ce qu'on veut ignorer, c'est que leur amour l'est tout autant. Leur rencontre est celle d'une femme qui n'a jamais aimé, qui ne peut se le permettre, mais va tenter l'expérience de l'amour par défi à l'approche de la mort, avec un homme mondain, dépendant du regard social, qui ne la verra pas au-delà de ce qu'elle représente. Cet amour est condamné d'avance, ils sont prisonniers des images et du cadre social.

La pièce suggère que c'est la mort de Marguerite qui met fin à cet amour ; c'est en cela qu'elle est un acte de « réparation » de la vie. Dans la réalité comme dans le roman, la fin est actée à cause du père – des pairs –, du « contrat social » qui rend leur relation impossible. Dumas fils le sait : il ne pouvait pas aller au bout de cette histoire, il a dû y renoncer, accepter d'y renoncer.

Alors oui, il y a cette illusion de l'amour, d'un amour vécu en toute sincérité. Mais *La Dame aux camélias* est véritablement un acte de réécriture – comme un « rachat de conduite » opéré par Dumas fils en faisant de Marguerite une idole immortelle. C'est l'invention d'un monde entre les morts et les vivants, le vrai et le faux, l'autobiographie et la fiction. C'est un purgatoire fascinant.

« Oui, cette histoire est belle, mais il ne faut pas oublier ce que raconte le roman : son impossibilité. »

Le XIX^e siècle est aussi la période du mesmérisme, du spiritisme : Hugo fait tourner les tables... On parle des esprits. On ne formule pas encore complètement l'idée d'inconscient mais on évoque une zone crépusculaire entre la veille et le sommeil. La pièce flirte avec ce monde de « l'illusion ». Il y a ces moments où Marguerite dit : « La réalité... », comme si on était dans une sorte de rêverie éveillée, de cauchemar, avec l'idée de se projeter dans une vie qui serait autre – tout en sachant que c'est impossible. Il y a un voyage entre ce qui est de l'ordre, d'une part, de l'idéal, du fantasme et, d'autre part, du réel.

La Dame aux camélias est un grand récit épique et tragique – qui mêle l'amour, la sexualité, la passion, la mort, l'argent. L'urgence de raconter, qui a été celle de Dumas fils, traverse l'œuvre ; il y a une fièvre. C'est aussi un théâtre très populaire, ce que j'aime.

Avant de connaître le succès, la pièce a été censurée – ce qui n'avait pas été le cas du roman. Sais-tu pourquoi ?

Ce que tu mets dans la littérature, ce n'est pas pareil que ce que tu donnes à voir. Là, les gens qui vont au théâtre, c'est une certaine classe sociale : en l'occurrence, celle qui est sur le plateau. La pièce,

dans sa forme et son propos, est dans les prémices du naturalisme, c'est déjà une révolution. C'est ce qui choque : on se met à raconter la vie des vrais gens sur scène. On montre la vraie vie d'une prostituée, son quotidien, son enfer. C'est en rupture avec ce qui se faisait habituellement au théâtre – où, souvent, on représentait des princesses, des rois, des reines, des héros...

L'effet de réel est d'autant plus fort que des actrices étaient elles-mêmes des courtisanes. Et, dans la salle, les nantis s'affichent avec des demi-mondaines. C'est alors un miroir d'une grande violence, dans lequel se brise l'ambiance habituelle de légèreté, montrant combien elle n'est qu'une apparence. Dumas fils a eu beau « embourgeoiser » la pièce, elle reste une bombe pour bon nombre de spectateurs.

Esthétiquement, veux-tu te référer à l'époque ou l'en extraire ?

C'est complexe, on s'en est aperçu avec Riccardo [Hernandez, scénographe] : dès qu'on est dans cette esthétique, on tombe dans l'imaginaire de *La Traviata* – et on pense à toutes ces mises en scène grandioses ou kitsch qui en ont été faites, comme celle de Zeffirelli. C'est superbe mais est-ce encore pertinent ? Je n'ai ni l'envie ni les moyens

d'aller dans cette direction. Et je n'aime pas les reconstitutions hasardeuses.

Pour autant, je ne suis pas un fan du théâtre qui tend à « actualiser », car je trouve cela réducteur : dire « c'est comme aujourd'hui », ce n'est pas vrai. Il y a un texte qui nous parle de son temps et qui nous arrive de loin, c'est ce qui est beau. La distance temporelle nous permet de comprendre ce qui dans un texte nous parle encore aujourd'hui. On peut mesurer, éprouver cette distance, et donc la persistance des choses dans le temps. Sinon, on réduit le propos.

Je travaille avec Riccardo et José [Lévy, costumier] un peu comme nous l'avions fait sur *La Mouette*. C'est-à-dire, pour la scénographie, trouver un espace qui est réel sans être illustratif. C'est compliqué car ce lieu est à la fois un tombeau et l'endroit de l'acte sexuel, de sa répétition. Il est à la fois un lieu d'actions concrètes et un lieu poétique. Un purgatoire. Une maison close. Pour les costumes, il s'agit de trouver des lignes, des silhouettes évocatrices du XIX^e mais que cela n'ait pas l'air d'être du « costume d'époque ».

Je ne veux être ni dans la reconstitution, ni dans l'actualisation. La peinture du XIX^e nous a servi de source d'inspiration. Je cherchais à raconter quelque chose de l'intimité, les personnages sont enfermés, cloîtrés, dans un monde qui est un refuge, le leur,

hors du monde social, un monde où ils échappent au regard social. Il fallait raconter cette intimité, cette façon d'être avec son corps et avec les autres sans la conscience du regard sur soi. Or, le XIX^e cherche précisément cela aussi en peinture, on commence à distinguer le nu et la nudité, l'académisme et l'intime. Ce qui va autoriser les peintres à aborder ces représentations de nudités, c'est la distance avec le temps ou l'espace, c'est-à-dire prétexter des scènes de l'Antiquité ou de l'Orient, comme un témoignage de l'ancien temps ou ethnographique, pour justifier les corps nus dans une intimité qui ne relève pas de l'académisme. Et bien sûr, ce sont en général des prostituées qui posent. Parallèlement, les grandes inventions de formes entre le XIX^e et le XX^e siècle ont eu la prostitution pour sujet : *l'Olympia* de Manet, *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso par exemple.

Peux-tu parler de la place du cinéma dans le spectacle ?

Je veux faire dialoguer la littérature et le cinéma. J'ai beaucoup aimé travailler avec Pierre-Alain Giraud, cinéaste et Valérie Mréjen, écrivaine, cinéaste et plasticienne sur *L'Empire des lumières* [de Kim Young-ha, créé en 2016]. Auparavant, j'avais déjà travaillé avec du cinéma – le film des frères Lumière

projeté sur le mur dans *La Mouette*, le film de Jean Genet, *Un chant d'amour*, qui ouvrait *Splendid's* ou celui de Miroslaw Balka dans *Jan Karski*. C'est la première fois qu'il était à ce point mêlé à l'action scénique. Il s'agissait d'un véritable dialogue entre le plateau et l'image filmée.

Si l'on travaille sur l'image, ce n'est pas pour combler un manque, montrer ce que le théâtre ne pourrait pas dire; je suis persuadé que le théâtre peut tout raconter. La question que nous nous posons est donc : quelle perspective, quelle profondeur supplémentaire le cinéma va-t-il ajouter ?

Sur *L'Empire des lumières*, qui s'inscrit dans une réalité urbaine, l'image apporte la présence des rues, de la ville. Le film créait des espaces qui renforçaient la séparation, la solitude, l'absence des personnages au monde, comme des fantômes. S'il n'y avait pas ça, on comprendrait tout autant le spectacle mais on ne le ressentirait pas de la même façon.

Pour *La Dame aux camélias*, je veux travailler sur ce qui est de l'ordre de la présence et de l'absence. Dumas fils fait un travail de mémoire, il reconstruit un monde à partir de ses souvenirs, à partir de l'absence. Le cinéma peut faire apparaître ces différents degrés de réalité présents dans l'œuvre, entre les vivants et les morts, les fantômes et ceux qui sont présents.

C'est paradoxal : alors que le cinéma est complètement fabriqué, il peut donner l'impression d'une plus grande réalité. Et le plateau, alors que les acteurs sont présents, peut paraître plus irréel ou évanescer. J'aime cette inversion. Dans *L'Empire des lumières*, les personnages présents donnaient l'impression d'être des revenants et ceux filmés d'être les vrais gens.

Où sont les vivants ? À l'image ? Sur le plateau ? Et un souvenir ne peut-il pas apparaître plus réel que le présent ?

Je n'aime pas le *streaming*, l'idée d'aller chercher en gros plan, sur scène, le visage de l'acteur. Ce qui est beau au théâtre, c'est justement ce qui est indistinct. Le regard se promène – même si, en tant que metteur en scène, on l'oriente – et il y a tout ce qu'on ne distingue pas des visages ; il y a le texte qui remplit l'espace et d'autres sensations naissent de la lumière, le son, la présence des autres dans la salle. Mais il y a des choses qu'on ne voit pas et qui peuvent être belles à montrer : la trace d'un genou dans un coussin, la trace du sang dans un mouchoir. Des détails, des objets, qui racontent le vécu, qui témoignent du passage de quelqu'un – d'une absence.

Nelly Arcan, dans son livre intitulé *Putain* [éditions du Seuil, 2001], parle de la chambre où elle reçoit

les hommes et qu'elle décide de ne pas nettoyer. Elle y laisse des poils et cheveux des hommes ; elle laisse le creux des vêtements posés sur le coussin d'un fauteuil. Chacun vient en pensant que, dans ce temps, il est unique ; mais elle veut que des traces restent, qui rappellent toujours à ceux qui entrent qu'il y en a eu avant eux et qu'il y en aura après. Elle veut que, même inconsciemment, ils s'en rendent compte. Cela m'a frappé, cette acuité, cette conscience – et qu'elle le raconte, qu'elle y consacre un chapitre d'écriture pure, où il est question d'image, de sensations, de sens, c'est magnifique.

Ce n'est pas le propos des images de *La Dame aux camélias* mais il y a, dans le roman, cette histoire de disparition et de convocation, d'évocation de la morte. Cette métaphore de la trace ou de la mémoire, c'est ce qu'on peut raconter à travers l'image. Cette idée de reconstruction me passionne, cette enquête intime sur les traces laissées par les êtres, ce qui revient « hanter ». Et puis il y a également la cohabitation du mondain – les grands repas, les fêtes incessantes, la joie affichée – et de l'intime – la maladie à dissimuler, le chagrin profond. C'est une autre forme de dualité entre présence et absence : comment faire cohabiter différentes réalités, différentes temporalités, différents espaces ?

Comment articules-tu le travail des répétitions et du tournage pour construire le dialogue entre image et plateau ?

Il y a une première grande étape de répétitions, puis on tourne, puis on reprend les répétitions et on tourne en même temps. C'est une articulation essentielle pour ne pas avoir à figer trop tôt les choses.

Pour tous mes spectacles, je travaille beaucoup à la table avec l'équipe. Ce temps long, environ les trois quarts des répétitions, parallèlement à un travail plus physique sur le corps avec le chorégraphe Damien Jalet, fait entrer pleinement dans l'œuvre, dans la langue, dans la dramaturgie. Ça fait naître des histoires, des idées et ça génère des « accidents » en permanence. Et dans ces accidents, on a souvent trouvé des solutions plus pertinentes, plus excitantes que ce qui aurait pu être choisi au préalable. C'est important de laisser la place au hasard, ne pas tout décider à l'avance. C'est plus compliqué dans le cadre d'un tournage car il y a des contraintes d'organisation plus strictes. Mais nous avons l'habitude de travailler ensemble – avec Pierre-Alain Giraud et Xavier Jacquot [créateur du son] – et nous avons la même volonté de garder une certaine souplesse. C'est passionnant, la manière dont le cinéma

nourrit le plateau et dont le plateau nourrit le film. Il y a une fusion très forte, où le tournage vient nourrir les acteurs avant même qu'ils soient sur le plateau et avant que les images et le théâtre entrent enfin en résonance.

Arthur Nauzyciel

Entretien réalisé par Fanny Mentré le 23 mars 2018 à Lille

Questions à Valérie Mréjen

Fanny Mentré : Vous êtes romancière, plasticienne et cinéaste. Qu'est-ce qui vous a attiré vers le théâtre et en particulier celui d'Arthur Nauzyciel ?

Valérie Mréjen : La première mise en scène que j'ai vue de lui était *Ordet*. C'est à peu près à partir de cette période que j'ai commencé à aller de plus en plus au théâtre. Je crois que nous partageons la même curiosité pour d'autres domaines artistiques que le nôtre. Est-ce qu'on a envie de travailler ensemble parce qu'on est amis ou est-ce qu'on devient proches parce qu'on travaille ensemble ? Il m'a proposé de venir participer à des projets à Orléans, et à présent à Rennes : c'est une chance que de pouvoir venir dans ce laboratoire. Il y a sa vision, nette et solide, et le travail de création pour arriver jusqu'à la forme : la réflexion, l'esprit en mouvement, le sérieux, l'aventure, le lien à l'écriture, l'humour.

Comment avez-vous travaillé avec Arthur Nauzyciel et Pierre-Alain Giraud pour bâtir la version scénique de *La Dame aux camélias* ? Qu'avez-vous souhaité privilégier ?

J'ai relu le roman et la pièce en résumant les chapitres et les scènes, puis j'ai proposé une première version très condensée qui était un montage des deux. Les premières questions furent le début et la fin. Nous sommes tombés d'accord sur le roman pour ce début, c'est-à-dire la structure du flash-back. Lorsque l'histoire commence, Marguerite est morte et nous allons découvrir sa vie peu à peu. La pièce, au contraire, se déroule au présent avec beaucoup de scènes de groupe et de mondanités, de jeux, d'innombrables soupers. À la fin, nous avons décidé d'entremêler la scène de sa mort en direct (la pièce) avec les lettres lues par Armand après coup (le roman).

Nous avons ensuite avancé en écoutant les comédiens, à force d'entendre le texte, chaque phrase répétée, chaque syllabe, pour arriver à raconter l'histoire tout en ménageant quelques libertés de construction et de porosité d'un personnage à l'autre.

C'est devenu très collectif.

Lorsqu'on reste ainsi à la table, on peut donner (ou éprouver) l'impression de couper les cheveux en quatre et pourtant on découvre encore et toujours de nouvelles images ou interprétations possibles. C'est un travail d'imprégnation.

Y a-t-il un moment du spectacle qui vous émeut singulièrement ?

Lorsque la salle s'éteint au tout début.

Questions à Marie-Sophie Ferdane

Fanny Mentré : Vous avez incarné Nina dans *La Mouette*, spectacle d'Arthur Nauzyciel créé en 2012 et vous jouez aujourd'hui Marguerite Gautier sous sa direction. Selon vous, qu'est-ce qui caractérise son approche du théâtre, sa façon de travailler avec les actrices et acteurs ?

Marie-Sophie Ferdane : Arthur a une façon très singulière de travailler avec les acteurs, que j'ai découverte durant *La Mouette* et retrouvé pendant *La Dame aux camélias* : il travaille sur le texte pendant six semaines, à la table, et seulement les deux dernières semaines au plateau. Ce très long temps accordé à la lecture, à la dramaturgie, à une façon de recommencer encore et encore à se parler et à trouver un accord ensemble, témoigne de son goût pour un théâtre de la parole. Et lorsque nous montons enfin sur le plateau, nous nous rendons compte que cette façon de procéder a une vertu

assez singulière, c'est que les choses, les actes se mettent en place assez naturellement. Dans son monde, il n'y a pas cinquante façons de dire ou de bouger. Il faut faire entendre, et s'entendre.

Quelle idée aviez-vous du personnage mythique de la dame aux camélias ? Quels aspects de sa personnalité vous ont particulièrement intéressée ?

Je ne connaissais pas bien *La Dame aux camélias*, si ce n'est par ses représentations à l'opéra. J'avais une vision un peu datée de ce drame, celui d'une dame qui meurt dans des coussins, presque une vision de drame bourgeois. L'imagerie qui est accolée à cette histoire est en effet souvent celle d'une époque qui nous paraît éloignée, avec des codes qui ont évolué, la cocotte, la demi-mondaine, n'ayant plus vraiment d'équivalent aujourd'hui. Or, à force de lire et relire ensemble le roman, ce qui m'est apparu, c'est davantage la face tragique de cette vie. Celle d'une jeune fille prostituée très tôt, seule, très malade, et ayant conscience qu'elle va mourir. Dans le temps de son extrême jeunesse, elle découvre la mort qui progresse en elle, et s'offre, *in extremis*, la possibilité d'expérimenter l'amour – ce sentiment qu'elle dit ne jamais avoir éprouvé, mais toujours simulé, pour gagner sa vie. Et c'est cet écart qui est intéressant. Marguerite, ce

n'est pas une grande amoureuse qui succombe à un excès de sentimentalisme, c'est une grande prostituée qui, dans les derniers moments de sa courte vie, découvre l'amour, celui qu'on lui porte, et celui qu'elle peut éprouver, enfin. Un sentiment gratuit, peut-être le premier.

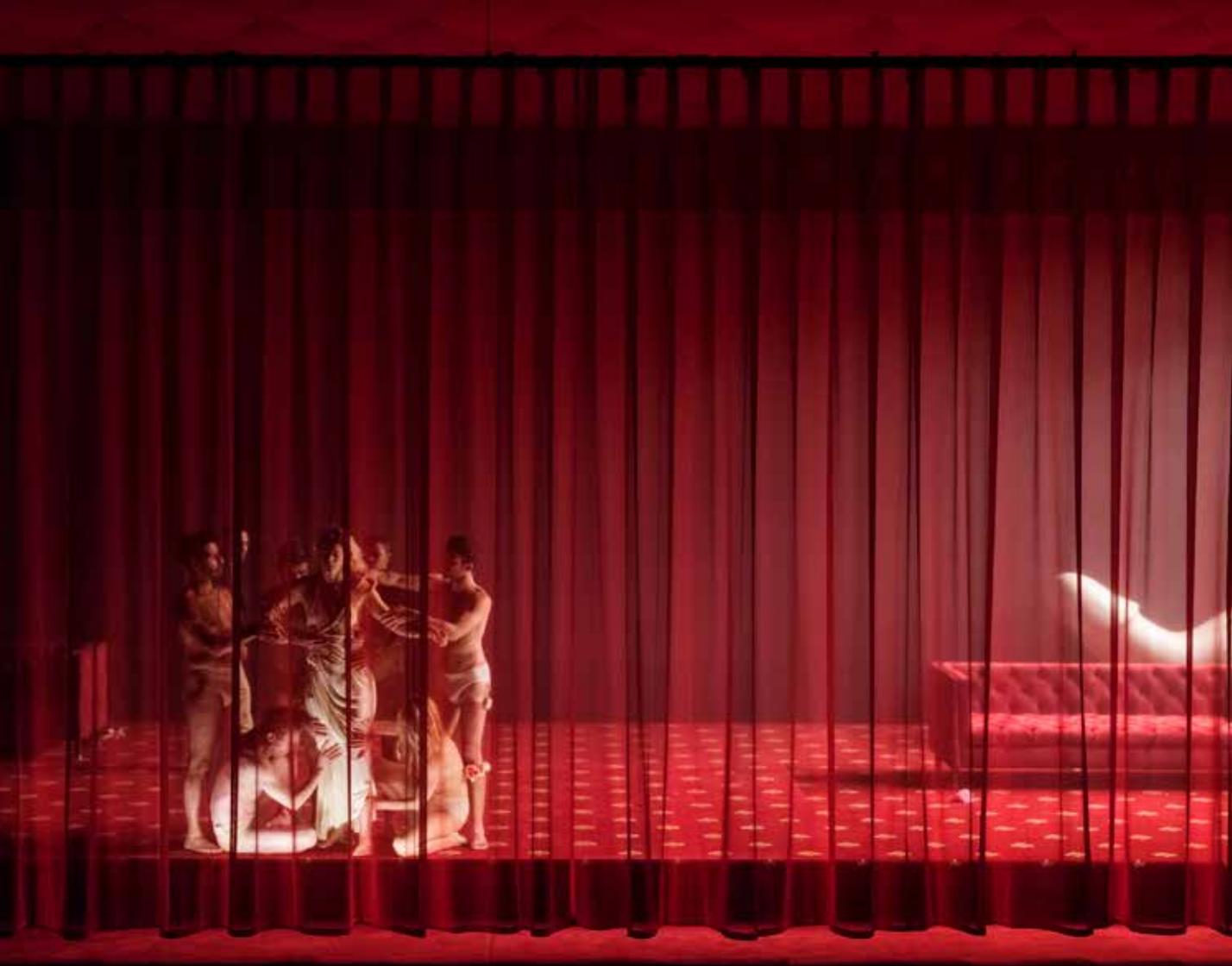
Sa modernité vient aussi du fait que lorsque le père d'Armand vient lui demander de quitter son fils, car sa liaison avec une prostituée compromet son avenir de jeune bourgeois, elle se sacrifie tout de suite. Parce qu'elle sait bien que sa propre vie ne vaut rien, socialement, économiquement, humainement, comparée à celle d'un jeune homme de bonne famille. Et elle pose, déjà, cette question encore bien mal résolue : que vaut la vie d'une femme ? D'une femme sans mari, sans enfant, sans emploi reconnu par la société. Ce n'est pas un drame sentimental, c'est une tragédie de la solitude.

Marguerite, c'est cette petite paysanne de l'Orne, qui arrive adolescente à Paris, se prostitue, et a l'intelligence d'évoluer très rapidement pour survivre. Qui apprend à lire, à écrire, à aimer l'art et à comprendre les raffinements d'une société dont elle ne connaissait rien. Dans la vente aux enchères qui suit sa mort, on découvre qu'elle collectionnait tout ce que Paris produisait de plus beau et de plus raffiné à l'époque. Et l'écart entre la première

image, le premier foyer, dans le village et la misère, et le luxe de son dernier logement, n'en est que plus grand. L'effort extrême qu'elle a dû fournir pour sortir de sa condition première témoigne d'une façon de vivre effrénée et quasi suicidaire. Toutes ses forces vitales étaient engagées dans cet exercice de survie : elle n'aura jamais rien mis de côté et n'aura vécu que l'instant présent. Alors on comprend mieux pourquoi Dumas fils la compare à une fleur, dont l'éclat ne dure que quelques heures, « l'espace d'un soir ou d'un matin ».

Dans une société de l'économie, elle brille du feu incongru de la dépense absolue. Dépense des richesses et dépense de soi. Et c'est une chose si singulière, que l'homme qui l'aime la fait déterrer pour être sûr qu'elle en est bien morte. Et c'est une vie si singulière que sur les scènes du monde entier, à l'opéra, au théâtre, au ballet, on continue de ressusciter à l'infini la vie très courte de Marguerite, pour tenter de comprendre cette énigme.











Production Théâtre national de Bretagne

Coproduction Les Gémeaux - Scène nationale de Sceaux; Théâtre National de Strasbourg; Théâtres de la Ville de Luxembourg; Comédie de Reims; Le Parvis - Scène nationale Tarbes Pyrénées.

Avec le soutien de La Maison Louis Jouvet / ENSAD (École nationale supérieure d'art dramatique de Montpellier Languedoc Roussillon)

Tournée Cergy-Pontoise 18 et 19 avril 2019 à l'Apostrophe - Scène nationale de Cergy-Pontoise
Arras les 10 et 11 mai au Tandem - Scène nationale **Marseille** les 17 et 18 mai 2019 à La Criée -
Théâtre national de Marseille

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184
67005 Strasbourg cedex | www.tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretien et questions écrites : Fanny Mentré
Réalisation du programme : Chantal Regairaz et Marion Oddon | Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies : Philippe Chancel

Licences N° : 1085252 – 1085253 – 1085254 – 1085255 | Imprimé par Valblor, Illkirch-Graffenstaden, mars 2019



Partagez vos émotions et réflexions
sur *La Dame aux camélias* sur les réseaux sociaux :

#LaDameAuxCamélias

La Dame aux camélias

28 mars | 4 avr 2019

Salle Koltès

Adaptation

Valérie Mréjen
Arthur Nauzyciel

Mise en scène

Arthur Nauzyciel
Pierre-Alain Giraud
Assistant **Julien Derivaz**

Avec

Pierre Baux – Georges Duval
Océane Cairaty – Nanine
Pascal Cervo – Le Docteur / Olympe
Guillaume Costanza – Arthur de Varville
Marie-Sophie Ferdane – Marguerite Gautier
Mounir Margoum – Gaston Rieux
Joana Preiss – Prudence Duvernoy
Hedi Zada – Armand Duval

Scénographie

Riccardo Hernandez
Assistante décor **Claire Deliso**

D'après le roman et la pièce de théâtre *La Dame aux camélias* de Alexandre Dumas fils

Sculpture d'Alain Burkarth inspirée de l'œuvre *Rocking Machine* d'Herman Makink, avec l'aimable autorisation de Julia Blackburn.

Équipe technique de la compagnie : Régie générale Tugdual Trémel | Régie son Florent Dalmaso, Vassili Bertrand | Régie lumière Christophe Delarue | Régie plateau Antoine Giraud Roger, Félix Lohmann | Régie vidéo Stéphane Pougnaud

Équipe technique du TNS : Régie générale Luc Fontaine | Régie lumière Laurence Magnée Electricien Franck Charpentier | Régie son Raoul Assant | Régie vidéo Hubert Pichot | Régie plateau Charles Ganzer | Machinistes Pascal Lose, Daniel Masson, Karim Rochdi | Accessoiriste Maxime Schacké Habilleuse Léa Perron | Lingère Angèle Maillard

Lumière

Scott Zielinski

Réalisation, image et montage film

Pierre-Alain Giraud
Assistant **Aliocha Allard**

Son

Xavier Jacquot

Costumes

José Lévy
Assistante **Marion Régnier**

Chorégraphie

Damien Jalet

autour du spectacle

Rencontre avec **Arthur Nauzyciel**

Ven 29 mars | 20h30 | Centre Emmanuel Mounier

pendant ce temps dans **L'autre saison**

Mallarmé, le théâtre et la tribu

Lecture cycle « 50 ans du TNS »

Badiou, Lacoue-Labarthe, Rancière
Bouchaud, Poitrenaux, Nordey

Lun 1^{er} avril | 20h | Salle Gignoux

JAZ

Spectacle autrement

Koffi Kwahulé | Alexandre Zeff

3 et 4 avril | 20h | Salle Gignoux

Delta Charlie Delta

Spectacle de la Troupe Avenir #4

Michel Simonot | Vincent Arot et Thalia Otmanetelba

Ven 12 avril à 20h | Sam 13 avril à 16h | Salle Gignoux

TNS Théâtre National de Strasbourg
03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns1819