

Saison 19/20

Recherche de partenariats,
pré achats

Résidences

Mai 2019 - Résidence de recherche
à la cité du Verbe, Missery

Septembre 2019 - Résidence
au Nouveau Relax, Chaumont

Janvier 2020 - Résidence
Transversales, Verdun

Janvier 2020 - Actions culturelles
au Lycée de Stenay, Verdun

Mars 2020 - Résidence
au TIL Manciennes /
Pablo Picasso Homecourt

Avril 2020 - Résidence
à l'Espace 110, Illzach

Juin 2020 - Résidence 2
au Nouveau Relax, Chaumont

Juillet 2020 - Avant Première
à la cité du Verbe, Missery
et à Bataville

CALENDRIER

Représentations

En cours d'élaboration

Octobre 20
Création
au Collectif 12, Mantes la jolie

Octobre - Novembre 20
Représentations
à Paris et en Île-de -France

Janvier 21
Représentations
Transversales - Verdun

Suite à construire.

FICHE TECHNIQUE

montage à J en 1 service
réglage / répétition 1 service
Représentation

Élément financier
3 personnes en tournée

Cession en pré achat 20/21

1 représentation 2000 euros HT
2 représentations 3800 euros HT
3 représentations 5500 euros HT

Si 2 dans une journée

nous consulter.

Les Lettres d'Amour

Texte de Gabriel de Guilleragues
(attribué à)

Mise en scène de Gaël Leveugle

Ultima Necat
Création 2020

contact: diffusion@untm.net

de la Religieuse Portugaise



**Gaël Leveugle
Louisa Cerclé
Jean-Philippe Gross
Julien Defaye
Frédéric Toussaint
Élodie Couraud**

Compagnie Ultima Necat

**Nouveaux Relax
Transversales
Centre Culturel Pablo Picasso
Collectif 12
Espace 110**

**La compagnie Ultima Necat bénéficie de l'aide pluriannuelle
au développement de la Région Grand Est et est soutenue par
la Ville de Nancy et le Conseil Départemental de Meurthe et Moselle.**

www.untm.net

administration@untm.net

Distribution
**Mise en scène, Scénographie et Interprétation
Assistanat
Composition Musicale et Diffusion Sonore
Scénographie et Lumière
Conception Technique, Lumière, Vidéo et Régie Générale
Production et diffusion**

Production

Partenaires de production et Soutiens (en cours)
**Scène Conventionnée de Chaumont
Scène Conventionnée de Verdun
Scène Conventionnée d'Homécourt
Mantes-la-Jolie
Illzach**

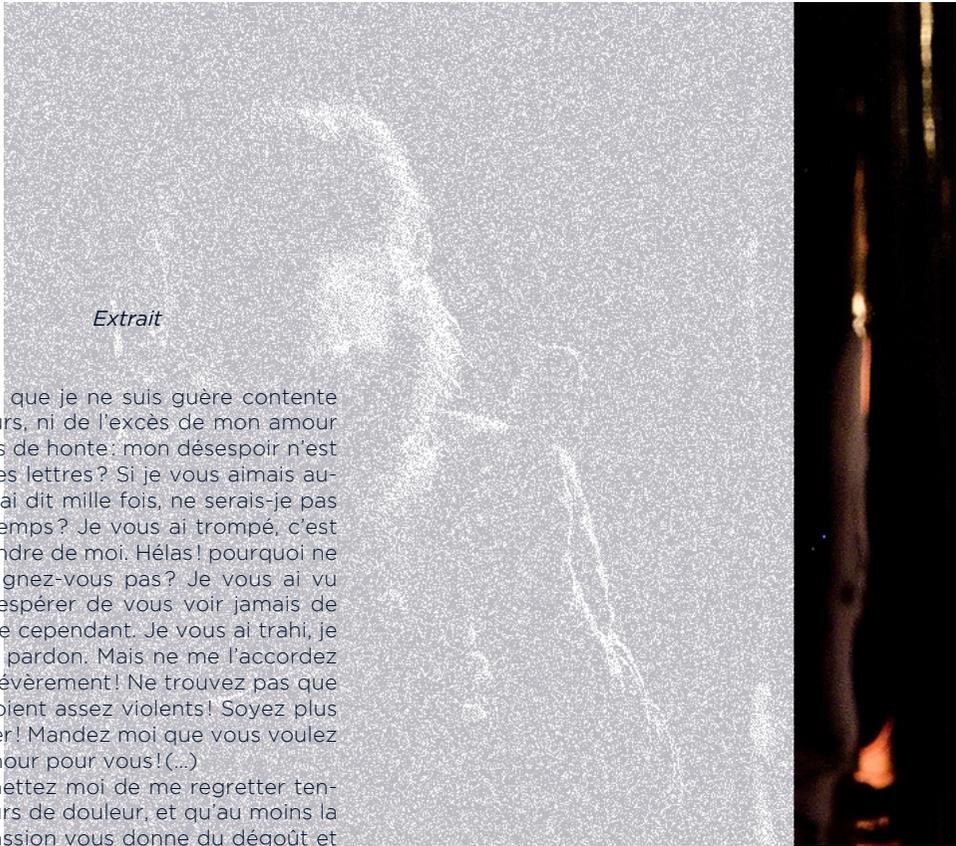
Site Internet

Contact



*Les Lettres
d'amour
de la Religieuse
Portugaise*

INFORMATIONS



Extrait

Lettre III:

«Il me semble (...) que je ne suis guère contente ni des mes douleurs, ni de l'excès de mon amour (...) Ah! J'en meurs de honte: mon désespoir n'est donc que dans mes lettres? Si je vous aimais autant que je vous l'ai dit mille fois, ne serais-je pas morte il y a longtemps? Je vous ai trompé, c'est à vous à vous plaindre de moi. Hélas! pourquoi ne vous en vous plaignez-vous pas? Je vous ai vu partir, je ne puis espérer de vous voir jamais de retour, et je respire cependant. Je vous ai trahi, je vous en demande pardon. Mais ne me l'accordez pas! Traitez moi sévèrement! Ne trouvez pas que mes sentiments soient assez violents! Soyez plus difficile à contenter! Mandez moi que vous voulez que je meure d'amour pour vous! (...)»

Adieu, promettez moi de me regretter tendrement, si je meurs de douleur, et qu'au moins la violence de ma passion vous donne du goût et de l'éloignement pour toutes choses.»

Contexte

Nous sommes à l'époque de Louis XIV. Le texte est paru en 1669 et connaît immédiatement un succès extraordinaire. À tel point qu'en quatre mois on en fait quatre éditions et que dans l'année des copies et des imitations paraissent partout en Europe. *Les Lettres* sont publiées anonymement, mais sont immédiatement attribuées à Guilleragues et participeront à sa renommée d'homme lettré, lui ouvrant une carrière qui lui voit attribuer par le Roi Soleil d'abord la direction de la Gazette de France puis le poste d'ambassadeur à Constantinople. Nous sommes à l'époque des salons qu'il fréquente assidument, et où il côtoie Scarron, Molière, madame de Maintenon, Madame de Lafayette... Il est l'ami intime de Racine qui publiera 8 ans après les *Lettres* son *Phèdre*. *La Princesse de Clèves*, qui devait à son tour être salué comme la plus précise des peintures du désir féminin, mais cette fois sur un tour psychologique, paraît en 1678.

Les Lettres d'Amour de la Religieuse Portugaise font nœud dans l'histoire littéraire

Controverse et postérité

Le succès des *Lettres portugaises* n'a pas tari jusqu'à nos jours. Depuis Diderot jusqu'à Solers en passant par Stendhal ou Baudelaire et tant d'autres. D'abord parce qu'elles ont apporté leur contribution majeure à la mythologie d'un *art d'aimer* à la française. Ensuite parce qu'elles sont venues renouveler la puissance romanesque du genre épistolaire, ouvrant une veine où l'on trouvait par la suite Rousseau, Montesquieu, Laclos. Enfin parce qu'elles sont inégalées dans leur réputation de témoigner du plus profond de la passion féminine.

Mais leur postérité la plus significative réside dans la controverse qui met en dialogue leurs amateurs les plus férus à travers les siècles. Qui les a écrites ? Sont-ce pure construction romanesque d'un habile et fin lettré courtisan ? ou sont-ce de vraies lettres rédigées depuis une pieuse cellule d'un couvent de l'Alentejo ? La raison scientifique penche pour la première hypothèse, la raison sensible pour la deuxième. Mais jamais rien n'a encore permis de trancher avec autorité.

Cette controverse de p(m)aternité de l'œuvre, confusion des genres, résonnait certainement avec les images équivoques de la vie versaillaise. Elle résonne aujourd'hui dans les interrogations politiques que la société se fait sur la définition et la place du genre. Cette actualisation à toute époque possible indique la singularité littéraire d'une œuvre qui touche là un essentiel de la nature humaine.



*Les Lettres
d'amour
de la Religieuse
Portugaise*

L'HISTOIRE

L'Intrigue

Une jeune femme, enfermée dans un couvent au Portugal écrit cinq lettres. Son amant — le premier et le seul — est un officier français qui a servi quelques temps près de son cloître et a été rappelé dans son pays. Ce sont ces lettres qui nous sont données à lire, telles quelles.

L'action et le contenu de ces lettres sont une seule et unique chose. Les mots, l'adresse dont use la religieuse sont *performatifs* au sens strict du terme. Ils ne témoignent plus seulement : ils sont son engagement physique dans les débordements de la passion amoureuse.

C'est un chant qui se cisèle dans une langue baroque de grand raffinement, usant de la fécondité pénétrante des figures qu'elle permet à l'intelligence, empruntant les chemins de l'élévation comme ceux de la lucidité tragique, pour parvenir à une véritable *mystique de la passion amoureuse*, devenue dès sa parution, légendaire.

Onirisme, musique concrète et physicalité du jeu.

Poétique du jeu d'acteur

Quand nous vivons un moment intensément douloureux, heureux ou extatique, il nous arrive de nous arrêter, saisis d'un doute. Notre émotion est-elle sincère? Elle est si authentiquement grande que nous ne disposons pas de moyens préalables pour l'exprimer. Cette réalité de nos vies renvoie à une réalité de la scène. Certains mouvements de l'âme nous sont indicibles. Qu'ils soient trop intenses ou qu'ils soient tapis dans nos fonds insondés, ils ne disposent pas de représentations suffisantes. Ils nécessitent une *mise en crise* de la représentation. Une poétique du jeu d'acteur.

Je fonde mon travail du jeu sur des traditions théâtrales remontant avant le naturalisme stanislavskien. Je n'en dénie pas les apports mais je n'en fais pas catéchisme. Le naturalisme me semble limiter les explorations. À ces traditions anciennes, mime, tragédie, grotesque... étudiées çà et là et notamment chez Lecoq, j'ajoute des pratiques de danse Butô et d'expérimentations vocales. La crise de l'image dont je parle est en fait un endroit de travail, d'enquête, sur la peinture des sentiments dont nous sommes tissés au plus profond. Le jeu est dramaturgie, et c'est peut-être pourquoi je fais la mise en scène depuis le plateau, quand je joue. Dire l'inverse serait tout aussi juste.



Le dispositif: minimalisme et figures baroques

Le dispositif léger est conçu pour répondre à toutes salles et aux lieux impropres pouvant se prêter à la représentation.

La scène est coupée en diagonale de la face au lointain, sur sa partie jardin par un mur de glace qui fondra le temps de la représentation. À chaque salle ses proportions à chaque salle son mur de glace. Une vidéo y est projetée qui montre un champ, avec au lointain des collines dans une lumière de mai, avec des vaches qui broutent.

Ces images sont celles que nous pouvions observer lors de notre première résidence de développement scénographique, à la Cité du Verbe, à Missery. Le mur de cour s'ouvre par un hayon et laisse voir le parc du Morvan. L'inscription de cet accident de vie dans la forme ouvre une voie passive qui est celle de la vie des spectacles continuant de se modeler imperceptiblement dans la série de leurs représentations. *Amor fati.*

L'acteur vient se mettre sur la partie cour à mi-distance, et s'y fixe. Le mouvement est dans son corps, et depuis là rayonne sur le plateau. Les lumières le frapperont directement et indirectement par des projecteurs placés sur des pieds devant et derrière le miroir. Le reflet de l'acteur vient doubler sa présence et vient se confronter à des vidéo projections de lui qui le démultiplient dans le miroir. Entre la quatrième et la cinquième lettre le miroir se brise et laisse paraître l'envers du décor.

Derrière, est agencée en hauteurs une déclinaison de haut-parleurs selon leurs fréquences. Les passages musicaux de l'un à l'autre et leurs combinaisons donnent consistance au volume de la cage de scène, dans ses trois dimensions, à la manière de calques sonores. La musique concrète ou analogique propose un ensemble qui n'est pas précisément un décor (un bruit de pluie ou de voiture au loin) mais qui en a les qualités dynamiques et matérielles: un contexte permettant à la voix d'y attacher ses points d'émission. Essentialisant le nécessaire problème de la situation, le corps de l'acteur est soulagé de son devoir mimétique.

LA MISE EN SCÈNE

Correspondance empruntée

Les lettres d'amour de la religieuse portugaise agitent performativement les endroits les plus insensés et irrévélés de la passion féminine, dans une composition kaléidoscopique, alternant des moments de passion, de colère, de souffrance, d'extase et de perversion. Ce ne sont que 5 ou 6 motifs émotionnels qui s'agencent de façon qu'ils s'appuient les uns sur les autres en une gamme croissante qui atteint à la transformation par la saturation dans l'extrême. On pense aux musiques répétitives de Philip Glass, aux gammes comiques explosives de la comédie à l'italienne comme on les voit chez Totò ou de Funès.

C'est fondamentalement depuis le jeu que nous allons construire la mise en scène. Tissant son chemin dans une spirale ascendante à la beauté baroque, les motifs passionnels des lettres viennent à une telle force que le corps traversé se met à frotter les bords de sa capacité à représenter. Dans une crise du mouvement et de la vocalisation qui confinent à la danse et au chant sans y verser, le corps finit par sortir de lui-même, extravaguer, pour faire image en dehors de lui-même.



Dans une scénographie performative qui use de figures baroques pour écarter le temps et troubler l'image, un acteur seul progresse dans une énonciation physique des *Lettres*. À mesure que la passion évoquée touche à ses dimensions les plus inédites, ses capacités à représenter sont poussées dans leurs retranchements. Mis en crise dans son corps et dans sa voix, il construit un oratorio de fortune, puisant dans l'immémoire des traditions théâtrales. Cette progression dans le corps est la métonymie scrupuleuse de la progression passionnelle de la religieuse. C'est l'objet actif dont la mise en scène fait moteur absolu.

*Un corps d'homme
peut-il jouer la passion féminine
(panthéon dramaturgique) ?*

Les lettres de la religieuse sont performatives. Dire c'est faire. Ainsi nous allons les emprunter. L'idée m'en a été soufflée par un ami : Jean-Paul Manganaro. Après qu'il avait vu notre spectacle *Loretta Strong* il me dit : « Ton travail c'est du pur théâtre de la cruauté, il faut que tu montes la Religieuse (SIC) ». Outre que cela me flatte, je revendique la pleine influence. Jean-Paul a été collaborateur de Carmelo Bene. Il a traduit Artaud en Italien et —entre autres— il a écrit un essai qui s'intitule *Confusion des genres* (P.O.L., 2011).

Quand il évoque le théâtre de la cruauté, Antonin Artaud parle d'un théâtre où *il se passe quelque chose* : un théâtre dont l'objet est ce que l'on voit s'exposer sous nos yeux, matérialisant ce que la fable en convoque dans les corps qu'elle traverse. Le jeu déborde les formes entendues du vivant et concurrence l'authenticité de la dite réalité. Bene parle de corps martyr. La traversée du corps par le poème, par la langue, donne forme (performatif) et par là on atteint — au contraire de la réalité — au réel. Lacan disait que le réel était ce dans quoi l'on se cognait.

« Si vous voulez interpréter une fleur, vous pouvez la mimer, elle sera la fleur de tout le monde, banale, sans intérêt. Par contre, si vous placez la beauté de cette fleur et les émotions qu'elle évoque dans votre corps mort, la fleur que vous créerez sera vraie et unique et le public sera ému ». C'est Kazuo Ohno qui parle. Il dansait souvent en femme.

Ce n'est pas dans la mimétique de la religieuse que nous percuterons le réel de sa passion. Et indistinctement, ce n'est pas le quotidien de l'acteur ou de l'actrice (avec quoi l'on chercherait à renvoyer le spectateur vers des images déjà constituées) qui serait la trame sur laquelle s'imprimerait ce réel féminin convoité. On serait même tenté de voir dans le plus grand écart la plus grande opportunité d'y parvenir. Dans la séparation de la réalité du corps et du réel de l'image qui y échappe, il y a la plus grande liberté qui s'exprime. L'acteur homme, plutôt que d'*agir* en femme, *actualise* une féminité qui le traverse.

L'expérience du spectateur privilégiée sur le discours des idées

L'amour est toujours révolutionnaire

L'amour est la possibilité la plus puissante d'augmenter notre puissance d'exister, précisément en ce qu'il nous révèle des dimensions de l'existence que nous ne nous savions pas posséder en nous. L'amour nous révèle à nous même plus que nous ne sommes. Le temps redevient réel. Chaque seconde est plus précieuse que notre quotidien, transforme notre quotidien en fable lointaine où l'on serait moins vivant qu'entre les bras de l'être aimé. L'amour dissout la réalité, c'est à dire le texte que les forces dominatrices, productrices de passions tristes, nous vendent comme vérité indépassable. L'amour est toujours révolutionnaire.

« Il n'y a pas d'amour malheureux », disait un grand expert du désespoir, Walter Benjamin. La lucidité tragique de la religieuse sur sa dévotion passionnelle, la jouissance obtenue à travers même ses souffrances attestent de cela : le monde cru est ainsi fait. Nous vivons, et c'est comme à la naissance, nous existons par le froid qui gagne notre corps expulsé de sa matrice, par la brulure de l'oxygène entrant pour la première fois dans nos poumons. La vie est là. On peut choisir de ne pas vivre. Ce n'aura pas été le choix de la religieuse. Le tragique est libérateur : il n'existe pas de justice à attendre de l'amour.



DRAMATURGIE

Urgence de la forme

De la même façon que je ne vois pas de dialectique soutenable entre le corps et l'esprit, je n'en vois pas entre le fond et la forme. À la renaissance, l'apparition de la perspective, du maniérisme et des figures du faux-semblant permettent à l'homme de se penser dans des profondeurs et des ambiguïtés qu'il ne se soupçonnait pas. Le progrès esthétique consiste au progrès technologique, scientifique et social.

À une époque où les communicants font les rois, où l'on peut fabriquer au pays des lumières un président sans parti en un an avec une bonne campagne de presse, il est de toute première urgence de faire de l'image, de la narration et des mythes, des objets dont un théâtre se jouerait de pure forme, afin de ne pas confondre de qui est le sujet et qui l'objet.

La vie est un texte comme un autre, et il convient de le liquider, de faire des trous dans la toile des récits qu'on nous tend, pour laisser passer une lumière qui puisse nous éclairer d'un jour nouveau.

Parler d'amour est toujours révolutionnaire. Le corps, traversée sur un plateau par cette puissance de vie primordiale s'en retrouve brouillé et doit se recomposer. Troué dans une réalité qui ne sait plus en tenir les contours, il prend la forme d'un réel dont l'expérience — si nous la réussissons — est de toute première conséquence politique.



ACTION CULTURELLE

L'art d'aimer dans la littérature française

Depuis l'amour courtois jusqu'aux surréalistes, s'est développée une veine dans la littérature qui a construit un imaginaire de l'art d'aimer français, dont les étrangers nous gratifient volontiers.

On balaie l'histoire avec Charles d'Orléans, Ronsard, Laclous, Musset, Breton. On s'attarde sur *les Lettres*. On tente de saisir en pratique ce que l'adresse joue dans la littérature amoureuse.

L'apogée du genre épistolaire

Les Lettres par leur succès et par la radicalité intimiste qu'elles inventent dans ouvrent une modalité littéraire qui durera près d'un siècle.

On lit Montesquieu, Rousseau, Laclous. On fait l'expérience de la proximité entre l'action, l'émotion, et l'adresse. On expérimente ce que la forme permet de traduire du vivant.

L'époque des salons littéraires

Guilleragues fréquente les salons, spécificité de l'époque qui noue par sa pratique sociale une interaction entre les auteurs qui s'y côtoient et des correspondances dans leurs œuvres.

On lit *Phèdre* et *la Princesse de Clèves*. On voit comment le désir féminin est décrit par les angles distincts de la tragédie ou de l'étude psychologique, on comprend comment littérature et société se regardent.

L'âge Baroque

Dans la littérature comme dans les autres art, les motifs et figures baroques permettent à l'homme de s'envisager autrement et ainsi de changer de nature.

Inspiré des travaux de Gérard Genette, nous dépistons les figures de style proprement baroques qui se nichent dans *les Lettres* et nous tâchons de les mettre en relation avec une expression jouée.

La controverse éternelle des Lettres

Les lettres fascinent les littérateurs et les universitaires. Qui pense que ces lettres ont été écrites par Guilleragues, qui pense qu'elles sont authentiquement écrites par une femme.

À la lecture des *Lettres* nous débattons de ce qui est proprement féminin ou non. Qu'est-ce que le féminin en termes littéraires ?

L'élitisme théâtral est un mythe, le gai savoir non. Les questions formelles sont accessibles à chacun, pour peu qu'on travaille à la relation. Nous menons chaque année des ateliers en collège et lycée. Nous animons à Nancy un atelier expérimental d'adultes, le GAS*, (*Groupe Autonome de Spectateurs).

Nous avons identifié cinq thématiques pouvant former base d'élaboration avec nos partenaires.