


THÉÂTRE NATIONAL DE MARSEILLE
DIRECTION Macha Makeïeff
SAISON 21/22



55

5 > 7
AVRIL

THÉÂTRE
CRÉATION
2021

ANA

D'après *À nos amours*
de **Maurice Pialat** (1925-2003)
Mise en scène **Laurent Ziserman**

COPRODUCTION LA CRIÉE

ANA

D'après *À nos amours* de **Maurice Pialat** (1925-2003) Mise en scène **Laurent Ziserman**

TARIF B DE 9 À 25€ – PETIT THÉÂTRE – MAR 20H, MER 19H, JEU 20H – DURÉE 1H40

Avec
Magali Bonat,
Benoît Martin,
Savannah Rol
et
Laurent Ziserman

D'après *À nos amours*, un film de **Maurice Pialat**, scénario et dialogues **Arlette Langmann** et **Maurice Pialat**, et *Les filles du faubourg*, scénario original **Arlette Langmann** Adaptation **Laurent Ziserman** et **Marion Pellissier** Scénographie **Emmanuel Clolus** Construction et régie générale **François Dodet** Création son **Alain Lamarche** Création lumière **Mathias Roche** Création vidéo **Florian Bardet** Travail musique et voix **Élise Caron** et **Myriam Djemour** Travail du corps **Julien Scholl** Conseil dramaturgie **Yann Dedet** et **Rémi Fontanel** Œuvres graphiques **Amicie d'Aboville**

Sous la direction de Laurent Ziserman, le chef-d'œuvre cinématographique de Maurice Pialat trouve le chemin de la scène dans une version inspirée et physique qui en fait surgir la force brute et l'évidente affinité théâtrale.

ANA n'est pas seulement l'adaptation théâtrale d'une œuvre cinématographique mais selon l'expression de la cinéaste Claire Denis « un exemple convaincant d'adoption théâtrale ». Grand admirateur de Maurice Pialat, Laurent Ziserman a fait le pari de transposer à la scène le film *À nos amours* (1983), révélation de la jeune Sandrine Bonnaire dans le rôle d'une adolescente que tourmente la libido.

Avec une grande fidélité au récit et une vraie liberté d'approche du script original, Laurent Ziserman donne à voir un huis clos familial qui, par la force du théâtre, dit toute la puissance du langage de Pialat, convoque ses fantômes, incarne des personnages bouleversants de vérité. Un art traversé d'éclats de réel.

Production Compagnie Panier-Piano - La Table Verte Productions **Coproduction** Les Célestins - Théâtre de Lyon, La Criée - Théâtre national de Marseille, Théâtre du Bois de l'Aune-Aix en Provence **Spectacle soutenu** par l'ADAMI, la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, la Ville de Lyon **Avec l'aide** du Théâtre de l'Aquarium-Vincennes, Théâtre de l'Oulle-Avignon **Diffusion** Jean-Luc Weinich - Bureau Rustine



BORD DE SCÈNE – Mercredi 6 avril Rencontre avec Laurent Ziserman et l'équipe artistique à l'issue de la représentation

En quelques mots

Il y a des années que je rêve d'un spectacle à partir d'*À nos amours*.

À un moment, sans avoir beaucoup revu le film, je me suis mis à repenser à des séquences, de façon un peu obsessionnelle. Je gardais notamment en mémoire la violence, l'intensité, la vérité des scènes de famille.

Leur puissance et leur beauté.

Leur force dramatique.

Le père, la mère, le frère, la sœur.

Les repas.

L'appartement.

Les cris, les coups, les baffes, les pleurs.

L'amour, la violence, la tendresse, inextricables.

Et aussi les mouvements de caméra.

Les longs plan-séquences.

Le montage abrupt.

Cet art du récit si singulier, et aussitôt reconnaissable.

Ce tourbillon (le film pourrait lui aussi s'appeler *Love Streams*).

Le cinéma de Pialat est intemporel et universel, parce que seulement et terriblement humain, au même titre que le théâtre de Tchekhov.

Toute son œuvre porte la marque de blessures intimes, qui viennent de l'enfance, et auxquelles il ne cesse de revenir.

Mais, à l'inverse du dramaturge russe, Pialat n'était pas médecin. On ne trouve pas chez lui cette admirable compassion. Il voulait être peintre. Il sait voir. Son regard est cruel et exact, comme celui de Rossellini ou de Mizoguchi, qu'il admirait plus que tout. Comme celui de Jean Rouch. Il est ethnographe lui aussi.

– Un journaliste : « *Qu'est-ce que la mise en scène ?* »

– Mizoguchi : « *C'est l'homme. Il faut essayer de bien exprimer l'homme* ».

Le cinéma de Pialat ne s'intéresse qu'à l'homme, à ses blessures, à ses faiblesses, avec autant de cruauté et d'exactitude que de tendresse. Mais ce qui le distingue entièrement de ses prédécesseurs, c'est qu'il le fait depuis une expérience intime, vécue, ressentie.

« *Je ne suis à l'aise que dans des histoires qui me sont arrivées ou qui ont existé. Dans un film, je raconte moi, moi, moi et rien d'autre ! Je fais une chanson de geste de ma triste vie* ».

Pialat est le grand peintre de l'homme, de l'homme et de la famille.

« *La famille centrifuge. La famille et son nœud, la famille comme usine, la famille comme paysage.* »

Pialat est un grand dramaturge (lui qui se désolait de ne pas savoir écrire).

À *nos amours*, mieux que tant de pièces à mon goût, propose une admirable et terrible dramaturgie des névroses familiales.

Je me dis qu'il y a là, de manière évidente, matière à théâtre.

Dans une interview du 27 novembre 1983, deux semaines après la sortie de son film, très grand succès public et critique, Maurice Pialat confie à Claude-Jean Philippe ses regrets et ses remords.

Quantité de scènes d'extérieur lui semblent inutiles. S'il avait eu plus de temps, et surtout plus d'argent, il aurait tourné un huis-clos familial, dans le décor unique de l'appartement parisien.

Unité de lieux (l'appartement)

Unité d'action (une famille s'aime et se déchire)

Manque l'unité de temps – l'action se situe sur plus d'un an – pour qu'on ait les trois grandes règles du théâtre classique. Et encore : de façon très symbolique, un soleil méditerranéen inonde la première scène du film, qui se termine dans la nuit d'un tunnel parisien.

Ces scènes de famille qui forment le cœur de son récit, Pialat les filme de façon très frontale, en de longs plan-séquences, utilisant toute la profondeur de son décor. Un personnage entre par la gauche/jardin au début du plan, et en ressort par la droite/cour, 11 minutes plus tard (le temps d'un magasin de pellicule), une fois la scène épuisée.

Même si on oublie que les premiers mots prononcés par Suzanne, l'héroïne du film, sont des répliques d'une pièce de Musset (*On ne badine pas avec l'amour*), tout le film semble dialoguer avec le théâtre et ses codes.

Presque quarante ans plus tard, nous allons reprendre tout ça, depuis le scénario original, sur un plateau de théâtre.

Laurent Ziserman

Vingt ans avec le cinéma de Maurice Pialat

À nos amours.

Le film est sorti en 1983.

Cette année là j'avais 21 ans et j'étais en DEUG d'Aménagement du territoire à la Fac de Tours. Je me perdais dans les études, et je me cherchais.

Je passais mes soirées aux Studios, multiplex d'art et essai, où je découvrais vraiment l'infinie richesse du cinéma. Le premier film de Pialat que je me souviens avoir vu et aussitôt aimé, qui m'a marqué, ce doit être *Loulou*, le film d'avant *À nos amours*.

Sans doute parce que j'adorais Gérard Depardieu, depuis *Les valseuses*. J'avais 12 ans en 1974, et je vivais à Marcilly-en-Villette, petit village de Sologne, sans théâtre ni cinéma. Je ne lisais aucun livre. Je passais mes journées sur mon vélo. J'ai du voir *Les valseuses* un peu plus tard, adolescent, un soir à la télé, assis sur le canapé du salon entre mes parents, mon frère et ma sœur. C'est Gérard Depardieu et Patrick Dewaere qui m'ont donné envie d'être acteur, qui ont révélé en moi ce désir enfoui, mais j'ai mis des années à le savoir.

Loulou est sorti en 1980, l'année de mes 18 ans. Je l'ai vu à la télé, il devait y avoir trois TTT sur le Télérama ce soir là. Regarder un film à la télé, en famille, avec mon père qui commentait tout, était une épreuve de patience et de concentration. J'étais très concentré.

En 1981 je passais mon bac, c'était la dernière année où je vivais chez mes parents, avec mon frère. Ma sœur avait déjà quitté la maison.

Je suis parti vivre et étudier à Tours en 1982, l'année du tournage d'*À nos amours*. Je quittais à mon tour la maison, et un environnement familial lourd et oppressant. Violences et amours mêlées. Cris (de mon père) et pleurs (de ma mère). Hystérie de tous. Fous-rires, entre mon frère et moi. Spectre du divorce de mes parents... Un monde très familial au cinéma de Maurice Pialat.

J'ai ouvert la porte du Conservatoire de Tours en 1984, poussé par une force obscure et lumineuse.

J'ai su presque instantanément que j'arrêterais mes études, et que je ferais tout pour être acteur. En 1985 je suis « monté » à Paris, avec mes amis du Conservatoire de Tours.

Je me souviens y avoir vu *Police* à sa sortie, cette même année.

Puis *Sous le soleil de Satan*, deux ans plus tard, l'année où je suis entré à l'Ecole de la Rue Blanche.

Je nourrissais ma passion pour le cinéma.

J'avais élu Pialat comme un de ses maîtres.

Au début des années 90, grâce à Depardieu (encore lui), on a pu découvrir les films de John Cassavetes, plus distribués en France depuis longtemps.

Choc immense, instantané. Cassavetes et Pialat.

Deux cinéastes qui se sont mis à briller pour moi comme deux soleils noirs. Deux cinéastes chez qui, jeune acteur, je me suis abreuvé. Voir leurs films, c'était aller à l'école : une école du jeu, de la liberté, de la vérité. Et de l'amour, même blessé.

J'ai vu *Van Gogh* à sa sortie, en 1991. Souvenir d'un éblouissement : Pialat est le plus grand réalisateur français ! Pourtant j'adorais Truffaut et Godard. Cette année là je sortais moi aussi, comme on dit, du Conservatoire de Paris. Je me souviens avoir vu *Le Garçu* le jour de la sortie du film, un après-midi de 1995, et de quitter la salle bouleversé, comme après la confession d'un ami cher. On a visiblement été peu sur le moment à recevoir cette confession. Peut-être avec le temps cela l'a-t-elle rendue plus précieuse, parce que plus intime.

En 1995 j'étais acteur depuis quelques années, je découvrais avec un appétit et une joie immenses ce métier que j'avais choisi.

Maurice Pialat est mort en janvier 2003.

Cet hiver là on devait être en tournée avec *Dom Juan* et *L'homme des bois sous chapiteau*, je me souviens qu'il faisait très froid, et on préparait *Joyeux anniversaire*, avec Claire Lasne-Darcueil...

Un scénario pour plusieurs films

Suzanne a quinze ans. En vacances sur la Côte d'Azur, elle repousse Luc, le jeune homme qui est amoureux d'elle, puis se donne à un Américain inconnu sur la plage.

De retour à Paris, elle multiplie les aventures amoureuses.

Ses parents se séparent. Son père quitte la maison.

Elle doit faire face à l'hostilité de sa mère et de son frère.

Son mariage se solde par un échec.

Après avoir revu son père, elle part avec un amant aux États-Unis.

À nos amours est tourné au début des années 80, d'après un scénario écrit dans les années 70, et qui évoquait l'adolescence d'une jeune fille dans le Paris des années 50 (Les filles du Faubourg, scénario original d'Arlette Langmann).

« Le scénario des *filles du Faubourg* avait déjà tellement traîné qu'il a déjà été plus ou moins tourné. Une première fois, ça avait tourné encore plus court et c'était devenu *Passe ton bac d'abord*. C'est soit disant une des raisons pour lesquelles je n'ai pas eu l'avance sur recettes parce que, paraît-il, je présentais toujours le même scénario. Ce n'était pas complètement faux. *Les filles du Faubourg* n'avait pas été tourné et finalement ne l'aura pas été non plus avec ce film là (*À nos amours*), c'est presque un film qu'on pourrait encore tourner. Encore qu'il y ait beaucoup de scènes qui y sont maintenant » (entretien Cahiers du cinéma, déc 83).

Lectures et autres matériaux

Cet hiver, je me suis mis à lire tout ce que je trouvais comme documents autour d'À nos amours et du cinéma de Maurice Pialat. En croisant tous ces textes, des pistes se sont ouvertes, sont apparues.

D'abord, les dialogues du film (Editions Lherminier).

Il s'agit de la retranscription fidèle des dialogues du film tel qu'on le voit, et pas de la dernière version du scénario. Il y a entre les deux d'énormes différences. Certaines scènes du scénario ont été tournées mais pas conservées au montage. D'autres n'ont pas été tournées du tout (par choix : scènes de la mort du père ; ou par manque de temps et d'argent : tout l'épilogue aux Etats-Unis). D'autres enfin ont été partiellement ou entièrement improvisées pendant le tournage (c'est le cas de la fameuse scène du repas, avec le retour du père).

Le Fonds Maurice Pialat à la Cinémathèque Française est constitué de ses archives personnelles, léguées par Sylvie Pialat après la mort de son mari : scénarios, notes manuscrites, cahiers de tournage...

Pour ce qui est d'À nos amours, on y trouve, dans de grandes boîtes en carton grises numérotées PIALAT 62-B18 à PIALAT 83-B27, toutes les étapes de travail : depuis les premières pages dactylographiées des années 70 (synopsis des *Filles du Faubourg*), jusqu'aux dialogues du film au moment du tournage, en passant par le scénario de Suzanne (qui fut un moment le titre du film), des blocs-notes avec des annotations manuscrites de Pialat... Une mine de renseignements d'une infinie richesse.

A la bibliothèque de la Cinémathèque, j'ai passé des journées à lire des interviews de Pialat, des entretiens, des textes sur lui et son cinéma, parus dans quantité de revues (Cinématographe, Positif, L'Avant-Scène Cinéma, La Revue du Cinéma...).

D'autres sources encore : les entretiens avec ses grands collaborateurs, et notamment avec Jacques Loiseleux (directeur de la photo) et Yann Dedet (monteur), sources très riches de compréhension du travail de Pialat. Des écrits plus théoriques sur son cinéma, où sont analysées l'importance et la singularité chez Pialat de l'usage du plan-séquence, de l'ellipse, du montage « in the middle »...

Toute cette grammaire cinématographique qui devra aussi constituer, inspirer, nourrir la grammaire scénique du spectacle.

Je me retrouve aujourd'hui avec une très grande quantité et diversité de matériaux.

Les dialogues du film et son montage final, comme structure de base.

Des scènes qui n'ont pas été montées ou tournées, ou qui viennent d'autres étapes du scénario d'Arlette Langmann.

Des notes de Maurice Pialat au moment du tournage.

Des entretiens donnés par Maurice Pialat, sur la peinture et le cinéma.

Rencontres

Après toutes ces lectures, j'ai senti la nécessité de rencontrer des personnes intimement liées à Maurice Pialat, qui ont participé au film, ou y ont consacré une part de leur travail. Je voulais leur parler de mon désir d'adapter *À nos amours* au théâtre, leur soumettre les quelques intuitions que j'avais, et les questionner pour continuer à avancer.

Arlette Langmann

J'ai d'abord eu la chance de rencontrer cette merveilleuse scénariste (notamment pour Philippe Garrel ces dernières années) avec qui j'ai eu des moments d'échanges très chaleureux, généreux, et infiniment précieux.

Elle m'a beaucoup écouté, posé quelques questions, mis en garde contre des pièges qu'elle pouvait sentir. Elle trouve très juste l'idée de tout ramener à la cellule familiale, sans pour autant perdre les amours de Suzanne. Elle me demande « Et la judéité ? ». Elle me dit, dans un grand sourire bienveillant « Vous avez beaucoup de travail », et aussi « C'est toujours une aventure. Sinon, ça ne vaut pas la peine ».

Elle a peu fréquenté les théâtres, n'aime pas quand c'est prétentieux, elle préfère les choses modestes, mais où l'émotion est là. Comme Pialat, je pense. Je la quitte, en sachant que grâce à cette rencontre, j'ai véritablement commencé à me mettre au travail.

Sylvie Pialat

Elle est aujourd'hui une des grandes productrices du cinéma français (Les Films du Worso). Comme Arlette Langmann, elle trouve très fondé ce désir d'adaptation théâtrale d'*À nos amours*. Elle pense qu'avec *Nous ne vieillirons pas ensemble*, c'est le film de Pialat le plus immédiatement adaptable. Elle aussi se méfie un peu du théâtre, elle s'y est pas mal ennuyée, n'aime pas ce qui est trop intellectuel. Il me semble entendre la voix de Pialat, encore. Elle soutient ce projet, et va s'occuper de demander les droits d'adaptation pour le théâtre à la Gaumont.

Rémi Fontanel

Enseignant en Etudes Cinématographiques à l'Université Lumière Lyon 2, j'avais trouvé son livre à la librairie de la Cinémathèque : *Formes de l'insaisissable*. C'est l'édition de sa thèse, qui portait sur le cinéma de Maurice Pialat. La lecture de ce livre (le seul que j'avais trouvé sur Pialat !), qui aurait pu s'avérer bien aride, a tellement nourri ma réflexion sur le sens de cette adaptation, que j'ai souhaité rencontrer son auteur. Rémi Fontanel est très intéressé par le projet. Lui aussi le trouve très cohérent avec ce qu'il connaît du cinéma de Pialat, et d'*À nos amours* en particulier (dont il pense que c'est son film le plus « théâtral »). Les intuitions que je lui soumetts lui semblent justes, fécondes. Il ouvre encore d'autres pistes qui me passionnent. Cet échange est tellement heureux, que je lui propose d'être le dramaturge du spectacle. Cette proposition l'intimide un peu (il me dit qu'il n'est pas un « créatif »), mais il accepte volontiers l'idée de venir échanger régulièrement avec nous à différentes étapes du travail.

Christophe Odent

Magnifique acteur qui joue le rôle de Michel dans *À nos amours*, il me raconte très généreusement sa rencontre avec Pialat, les semaines de tournage, la façon de travailler de Pialat, d'inventer au fur et à mesure de l'avancée du film, d'être centré sur ce qui advient au présent. Il me parle abondamment de la scène du repas, de l'irruption de Pialat que personne n'attendait, de la stupeur des acteurs, de l'improvisation qui suit. Et aussi des prises que l'on refait, plusieurs jours après, pour que la scène puisse être montée, avec des dialogues écrits cette fois. Pialat développe le personnage de Michel, il écrit tout un épilogue qui se passe aux Etats-Unis, avec Michel et Suzanne, et sur lequel doit s'achever le film. Six mois après la fin du tournage, il rappelle Christophe Odent, qui n'est plus disponible, il prépare un spectacle pour Avignon avec Antoine Vitez...

Yann Dedet

Monteur de François Truffaut et de Maurice Pialat à partir de *Loulou*, Yann Dedet est un des grands monteurs du cinéma français. Je l'ai croisé à Lyon au cinéma Comœdia où il venait présenter un film, et lui ai laissé un dossier du spectacle. On s'est parlé au téléphone, ce projet l'intéresse beaucoup, il y voit un lien avec sa première passion qui est le théâtre. Depuis nous avons des échanges réguliers. Je l'ai sollicité pour qu'il m'aide à dégager des équivalences entre le montage si singulier des films de Maurice Pialat (et d'*À nos amours* en particulier), et le «montage» des scènes/séquences de notre spectacle.

Du cinéma au théâtre

«*Moi, je n'adapte pas, j'adopte*» Claire Denis

Inviter Maurice Pialat

De très nombreux films sont des adaptations d'œuvres littéraires ou dramatiques. C'est beaucoup plus rare dans l'autre sens.

La Volksbühne de Berlin avait programmé il y a quelques années un festival dont chaque spectacle était l'adaptation d'un film.

En France, on a pu voir récemment plusieurs adaptations de films au théâtre (*Festen, Faces, Les damnés...*). La vidéo y était très présente. Le cinéma était nommé sur le plateau, le langage de l'image dialoguant avec le texte.

Pour cette adaptation d'*À nos amours*, je ne souhaite pas que le cinéma s'invite sur le plateau du théâtre, mais je voudrais y inviter Maurice Pialat.

Même très modestement.

C'est de cela que je rêve.

C'est le sens profond de ce projet.

Que tout notre travail soit nourri par le sien, son univers, son langage, son esthétique, sa « méthode » de travail avec les acteurs...

Qu'on soit animés pendant les répétitions par les mêmes mouvements souterrains qui nourrissent son exigence et sa recherche pendant le tournage de ses films.

Qu'on se pose des questions similaires :

quel chemin inventer avec les acteurs pour chasser les poncifs de jeu, les clichés, les banalités, ce qu'il nommait le « théâtral » ?

quel dispositif mettre en place pour que puissent apparaître des éclats de vie, de vérité ?

Exercices d'inspiration bien plus que d'imitation.

Il y a ce tout ce qui a trait au jeu, aux corps.

Il y a aussi des questions d'espace (frontalité / profondeur de champ / hors-champ).

Des questions d'entrée en scène (entrée dans le plan).

Des questions de durée (plan-séquence).

Des questions de dramaturgie, de récit (montage, ellipses).

Des questions de lumière, de son, d'attention aux détails, d'exactitude (réalisme).

Claire Denis dit : « Moi je n'adapte pas, j'adopte »

C'est ce que nous allons faire : adopter *À nos amours* et Maurice Pialat.

La grammaire cinématographique de Pialat

Il y a les sujets des films de Pialat, les thèmes qui reviennent sans cesse, de façon obsessionnelle, d'un film à l'autre (« L'abandon demeure le thème constant de mon cinéma »), et qui presque toujours ont une origine autobiographique, un fond narcissique. Il y a la dimension sociale très forte de ses films (comme aussi chez Renoir, Mizoguchi, Ford, Rossellini, Bresson, Eustache : tous ces cinéastes qu'il admire), qui est plutôt extrêmement rare dans le cinéma français de l'époque, notamment celui de la Nouvelle Vague.

Il y a l'esthétique de son cinéma, ce « réalisme » qu'il partage avec les cinéastes cités plus haut (auquel il faut rajouter Jacques Rozier), objet aussi de tant de malentendus.

J'aime beaucoup la définition qu'en donne Pialat :

« Une alchimie, une transformation du sordide en merveilleux, du commun en exceptionnel, du sujet filmé en instant de mort. Voilà ce que c'est pour moi le réalisme ».

Il y a cette grammaire cinématographique, qu'il n'a pas du tout théorisée, mais qu'il a développée de façon très artisanale tout au long de sa carrière (11 films en 35 ans), et qui rend ses films reconnaissables dès le premier plan.

Le fantastique

Parmi les notes de Pialat au moment du montage, sur plusieurs cahiers ou feuilles volantes, où Pialat triture l'ordre de montage des séquences d'*À nos amours*, cette indication de sa main, en majuscules : MIZOGUCHI.

Ni Arlette Langmann ni Sylvie Pialat ne se souviennent de ce qu'il a voulu dire en nommant à plusieurs reprises le grand réalisateur japonais.

C'est comme un code, comme un secret, que je veux écouter et prendre au pied de la lettre.

Pialat se sentait proche de Mizoguchi.

Il retrouvait dans ses films cette dimension sociale et ce goût du réalisme qui caractérisent tant son propre cinéma. Mais Mizoguchi c'est aussi le fantastique. C'est aussi les fantômes.

Or tout le cinéma de Pialat, depuis son premier film amateur (*Isabelle aux Dombes*/1951) a à voir avec le fantastique.

C'est par le corps que les choses arrivent

Et puis il y a aussi quelque chose de plus impalpable, peut-être de plus profond, qui irrigue tout le cinéma de Pialat, et qu'on pourrait ramener à un seul sujet : le rapport aux corps dans ses films.

Plusieurs entrées du Dictionnaire Pialat ne parlent que du corps :

E comme Energie(s),

G comme Gifle,

H comme Hors-champ,

I comme Improvisation ou Irruption...

D comme Depardieu, tant le corps de Gérard Depardieu irradie dans son cinéma.

Les personnages de Pialat habitent le monde de manière tactile, sensuelle.

Ce qui les anime, ce qui les fait agir, ce qui les propulse dans le plan, ce ne sont jamais des ressorts sentimentaux ou psychologiques.

Ni même la logique de la situation.

Ce sont des impulsions physiques.

C'est une logique du corps, du corps qui parle, qui décide, qui impose.

Si l'émotion est là, c'est par le corps qu'elle arrive.

Et l'émotion est très souvent là, toujours brutale, inattendue, fulgurante.

Comme dans la vie.

L'adaptation du scénario

Notes

On jouera la pièce à quatre : le père, la mère, le frère, la sœur (Suzanne). Dans un décor unique : l'appartement-atelier où travaillent aussi les parents. Il s'agira avant tout d'un huis-clos familial.

Les amours de Suzanne feront bien sûr partie de la pièce, mais ne seront pas directement représentées (pas d'autre acteur pour les incarner sur scène). Il faudra leur inventer un espace et un mode de récit.

Plus que les amours de Suzanne, sa difficulté à aimer, le sujet central de la pièce est le rapport père-fille.

Et aussi ce qui se joue après la disparition du père, comment les équilibres se recomposent autour du frère et de la mère. Ce nouveau dispositif à trois, puis uniquement entre la mère et Suzanne après que le frère ait quitté l'appartement. Et puis la solitude de la mère, après le mariage de Suzanne. Et enfin la vente de l'appartement.

Le père n'est plus fourreur, ce qui était déjà anachronique dans les années 80. Il est artisan d'art (designer pour des tissus d'ameublement), un métier en rapport avec la peinture, à laquelle il se destinait. Un métier créatif, mais pas très glorieux, sans véritable reconnaissance artistique.

La mère est couturière, comme dans le film, et travaille avec lui.

De même, plutôt qu'auteur, le frère veut devenir acteur, ou réalisateur (comme Claude Berri, le frère d'Arlette Langmann) : un métier en rapport avec le cinéma. Il suit des cours de théâtre, et demande à Suzanne de lui donner la réplique dans *Les trois sœurs* ou dans *Hamlet*...

Même s'il veut croire en son talent, le père ne comprend pas les choix de son fils, et il pourra lui parler avec les mots de Pialat, quand il comparait la pauvreté du cinéma avec la grandeur de la peinture (« *Éloge de Poussin* » Libération sept. 87 ; Positif janv. 84...). Paroles d'un grand cinéaste qui aurait voulu être peintre.

Avec son esprit incomparable, dévastateur, jubilatoire.

Pialat n'a pas voulu mourir dans **À nos amours**. Il le dit lui-même, il prenait trop de plaisir à jouer le rôle du père face à Sandrine Bonnaire. Il n'a eu de cesse de reculer le tournage de la scène où il agonise dans l'appartement, qui figure dans le scénario. Il a longtemps laissé les choses en suspens. Quand le frère annonce à Suzanne, lugubre « Papa nous a quittés », la phrase est suffisamment ambiguë pour que les choses restent ouvertes : c'est aussi ce qu'on dit quand quelqu'un est mort. Et puis il a réapparu, comme un diable qui sort de sa boîte, quand personne ne l'attendait plus, au moment de la scène du repas, prenant tout le monde au dépourvu.

Dans cette adaptation, le père mourra brutalement, comme dans le scénario original d'Arlette Langmann, mais il reviendra au moment du repas de fiançailles comme dans le film.

Il est mort depuis plus d'un an, c'est un fantôme qui revient au milieu des siens, leur parle, les questionne, mais ils ne l'entendent ni ne le voient. Tout juste peuvent-ils ressentir sa présence.

On retrouvera des scènes qui figuraient dans la dernière version du scénario, mais qui n'ont pas été tournées, ou n'ont pas été gardées au montage. Notamment un long et très beau monologue de Suzanne, où elle évoque de graves troubles psychiques, apparus six mois après la mort de son père. Récit sans doute très peu cinématographique, mais d'une grande force d'écriture.

Et cet autre récit absent du film, celui de l'enfance et de l'adolescence de la mère de Suzanne en Roumanie, qu'on transposera ici en l'histoire de sa grand-mère maternelle. Toute cette judéité, très présente dans le scénario original (l'adolescence d'Arlette Langmann, fille d'artisans juifs du Faubourg Poissonnière à Paris), mais entièrement disparue au moment du tournage. Et qui me ramène à l'enfance de ma propre mère, et aux récits de ma grand-mère.

On nourrira la pièce de scènes qui pourront venir d'autres films de Pialat, ou de récits autobiographiques.

Je pense notamment à une scène magnifique du *Garçu*, tournée mais pas gardée au montage, où le père (Gérard Depardieu) chute dans l'escalier et se cogne violemment la tête. Et, lié à cette scène qu'il a vraiment vécue, un récit dans lequel Pialat raconte l'IRM qu'il a passé suite à cette chute (*Conversations avec Maurice Pialat*-Jérôme Tonnerre, Jacques Fieschi).

Notes sur la scénographie

« Regarder le monde d'assez près et avec assez d'insistance pour qu'il finisse par révéler sa cruauté et sa laideur ».

Erich Von Stroheim, cité par André Bazin

L'unité d'un lieu à identité variable

« Là, comme j'avais l'impression de tenir tout le film dans ce décor principal, ce huis-clos familial, je n'ai pas voulu qu'il y ait d'interruption, que l'on sorte pour filmer des extérieurs... Si je l'avais pu, je crois qu'à quelques exceptions près, tout le film aurait été fait dans ce décor-là ». (Pialat)

Le lieu de référence est l'appartement de la famille, tour à tour atelier et ring. Lieu glissant, à identité variable.

Je pense au décor de Svoboda pour le *Hamlet* d'Ottomar Krejca. Toute sa scénographie fonctionnait comme un piège dans lequel Hamlet ne cessait de se prendre les pieds.

L'existence des personnages y est minée par la fuite du temps et le sentiment que les choses s'effritent inexorablement. Suzanne, la mère, évoquent chacune la nostalgie d'un paradis perdu...

Cet appartement figé dans le temps qui entre en opposition avec la jeunesse de Suzanne dit quelque chose de l'épuisement de la relation finissante des parents.

Un espace inhabitable et éclaté

Chez Pialat, l'espace est conçu comme un bloc homogène (et un bloc d'espace-temps), portant en soi ses propres tensions et résolutions.

Perçu comme littéralement inhabitable, il est relativement indifférent.

Aucun personnage de Pialat n'est attaché à son lieu, à son décor. Il y est au contraire projeté malgré lui (à la suite de la catastrophe. Ici : la mort du père). Affronté à un vague inconnu vis-à-vis duquel il conservera toujours une altérité radicale...

Les deux caractéristiques de l'espace mis en jeu dans le cinéma de Pialat sont le décentrement et le morcellement parce que les personnages ne s'y sentent pas plus à l'aise que dans leur peau... Plus encore que décentré, l'espace Pialat est centrifuge et éclaté.

La table, l'espace du dérapage

Les films de Pialat sont construits souvent sur le crescendo d'une crise qui culmine dans un conflit général.

C'est bien souvent à l'occasion d'un repas qui a l'intérêt dramatique de réunir tous les personnages...

La table devient l'espace privilégié du dérapage où tout soudain tourne mal. On pense immédiatement au théâtre de Tchekhov !

Une scénographie des corps dans l'espace

Pialat privilégie toujours la simplicité d'un plan unique à la manière des Frères Lumière plutôt que d'en passer par le montage. Il y a chez lui une façon identique de jouer sur une profondeur de champ naturelle et une même conception du cadre où la vie entre et sort en toute liberté.

Pialat filme le choc et la chute des corps.

Sa mise en scène lance la caméra à la poursuite des acteurs, mais elle obéit à des règles strictes :

l'organisation spatiale de l'appartement-atelier, qui limite les déplacements dans l'horizontalité comme dans la profondeur et distribue à chacun une place à laquelle il ne cesse d'échapper ; les regards qui, comme les corps, se cherchent et s'évitent.

La caméra traque les personnages pour leur faire rendre, sinon l'âme, du moins leur vérité. La longueur des plans ou des scènes est le résultat de ces corps à corps où la violence est là sans qu'on l'ait vue arriver, et perdure jusqu'à l'épuisement des combattants.

Les codes du théâtre dans le film

« *Ce que Maurice aimerait vraiment, c'est quelque chose qui coule totalement, sans que ça fasse scénario, sans que ça fasse plan-séquence, sans que ça fasse raccord : quelque chose qui coule tout seul* ». (Yann Dedet, monteur)

Le film joue ainsi entièrement sur cette notion de théâtre et de représentation par la façon dont la caméra occupe, lors des disputes et des scènes d'hystérie entre Suzanne, sa mère et son frère, la place du quatrième côté face à une scène, constituée d'une première pièce (l'atelier) et d'une seconde en arrière plan (salle à manger).

Ce dispositif joue essentiellement sur le déplacement horizontal des personnages, plus rarement sur la profondeur : les déplacements des personnages sont ainsi limités aux bords du cadre ou par le décor.

Parfois, un changement de plan recentre les personnages, parfois la caméra se lance à leur poursuite, comme si elle savait que dans ce décor sans hors-champ, ils ne pouvaient lui échapper.

Laurent Ziserman

Après une formation à l'École de la rue Blanche (Marcel Bozonnet) puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (Madeleine Marion, Stuart Seide, Mario Gonzales), il commence à travailler au théâtre avec Catherine Hiegel (*Les femmes savantes* / Molière / Comédie-Française), Marcel Bozonnet (*Scènes de la grande pauvreté* / Sylvie Péju / Théâtre de Gennevilliers), Jean-Louis Jacopin (*Joko fête son anniversaire* / Roland Topor / Théâtre de l'Odéon), Bérangère Bonvoisin (*Le salon transfiguré* / Philippe Clévenot / Théâtre Ouvert), Jacques Nichet (*Le magicien prodigieux* / Calderon / Théâtre de la Ville), Mario Gonzales (*La Tempête* / Shakespeare / Théâtre de la Tempête).

Il participe ensuite à des aventures de troupe : *Trois étés à Hérisson* avec Jean-Paul Wenzel, Arlette Namian, l'équipe des Fédérés (*Le mandat* / Sembène Ousmane ; *Zpardakos* / Arthur Koestler ; *Tout de suite et pour toujours* / Primo Levi).

Cinq spectacles avec Gilberte Tsai et Jean-Christophe Bailly (*L'importance d'être d'accord* / Brecht / Théâtre Granit Belfort ; *La main verte* / TNP Villeurbanne ; *Mille sabords* / Théâtre de Sartrouville ; *Fuochi Sparsi* / Teatro Due Parma ; *Entre onze heures et minuit* / MC93 Bobigny).

Plus de dix années aux côtés de Claire Lasne-Darcueil, depuis les tous premiers spectacles de la compagnie Les Acharnés (*Les acharnés* et *Les nouveaux bâtisseurs* / Mohamed Rouabhi ; *Ivanov* / Tchekhov / Théâtre Paris-Villette) jusqu'à l'aventure du Centre Dramatique de Poitiers et des Printemps Chapiteau (*Dom Juan* / Molière ; *L'homme des bois* et *La demande en mariage* / Tchekhov ; *Princes et princesses* / Michel Ocelot ; *Joyeux anniversaire* / Claire Lasne-Darcueil).

Dans le même temps, il travaille avec : Richard Sammut (*Baal* / Brecht / Théâtre Paris-Villette), Alain Enjary et Arlette Bonnard (*Animaux et Autres animaux* / Théâtre Paris-Villette), Nicolas Fleury (*Le square* / Duras).

En 2005, il est assistant de Julie Brochen sur *Hanjo* de Mishima.

Cette année là, François Cervantes écrit pour lui *Jamais avant*, pièce de théâtre en appartement, qu'il joue près de 200 fois depuis sa création.

Il rejoint la compagnie l'Entreprise-François Cervantes et joue dans : *Une île* (2008), *Le dernier quatuor d'un homme sourd* (2009), *La distance qui nous sépare* (2012), et *Carnages* (2013), tous créés à La Friche Belle de Mai à Marseille et repris au Théâtre de Sartrouville.

Il joue aussi sous la direction de Sélim Alik (*Dans la compagnie des hommes* / Edward Bond / Théâtre National de La Criée 2011) et poursuit sa collaboration avec Claire Lasne-Darcueil (*Tout le monde peut pas s'appeler Durand* / Scène Nationale de Poitiers 2009 ; *Désir de théâtre* / Maison du Comédien Alloué 2012 ; *Trois sœurs* / Tchekhov / Théâtre de la Tempête 2014).

En mai 2013, il fonde la compagnie Panier-Piano, avec laquelle il crée son premier spectacle : *Le Kabuki derrière la porte* (Théâtre National de La Criée Marseille, Théâtre du Bois de l'Aune Aix en Provence février 2015 ; Studio-Théâtre Vitry novembre 2015 ; CNDCC Châteaувallon décembre 2015).

En octobre 2015, il joue dans *L'île des esclaves* (Marivaux et Naomi Klein) sous la direction de Jean-Louis Hourdin (Théâtre Saint Gervais Genève).

D'avril 2016 à juillet 2017, il est membre du Théâtre Permanent de Gwenaël Morin, au Théâtre du Point du Jour à Lyon, avec qui il crée : *Andromaque* / Racine ; *Georges Dandin* / Molière ; *Les Exilées* / Eschyle et *La mort d'Héraclès* / Sophocle / Les Nuits de Fourvière 2017.

Enfin, dans le cadre des Chantiers Nomades, il a participé aux trois chantiers de recherche dirigés par Krystian Lupa (*Le corps rêvant* / MC2 Grenoble 2012 ; *L'élan intérieur 1* / Pavillon Mazar Toulouse 2014 ; *L'élan intérieur 2* / TNS Strasbourg 2015), et à celui dirigé par Alexander Zeldin (*Politique intime* / TNS Strasbourg septembre 2017).

Depuis octobre 2017, il enseigne au Conservatoire à Rayonnement Régional de Théâtre de Lyon.

En février 2019, dans le cadre des Chantiers Nomades, il a dirigé un stage autour de la pièce de Claudine Galea *Je reviens de loin*, avec Claudine Galea, Elise Caron et Mathieu Amalric.

A la radio : enregistrement de nombreuses dramatiques pour France Culture, notamment sous la direction de Claude Guerre et de Cédric Aussir.

Au cinéma : *Sans rires* de Mathieu Amalric, *Le cri de la soie* d'Yvon Marciano, *Généalogie d'un crime* de Raul Ruiz, *Je me suis mis en marche* de Martin Verdet.

Les comédiens

Savannah Rol

Formée au Conservatoire de Chambéry, puis au Conservatoire de Lyon dont elle sort en 2016.

Elle travaille au théâtre avec La Meute, Laurent Brethome, Alex Crestey, Elodie Guibert / Collectif Hybris, Marion Pellissier...

Benoît Martin

Formé au Conservatoire de Nantes, puis au Conservatoire de Lyon dont il sort en 2013.

Il travaille au théâtre avec Laurent Brethome, Gwenaël Morin, le Collectif Bis, La Meute, le Momus Group / Nathalie Royer, Julie Guichard... En avril 2019 il mettra en scène trois pièces d'Harold Pinter au Théâtre des Clochards Célestes à Lyon.

Magali Bonat

Formée à l'Ecole de la Comédie de Saint Etienne, dont elle sort en 1991.

Elle travaille au théâtre avec Cyril Grosse, Philippe Delaigue, Patrick Le Mauff, Jean-Vincent Lombard, Christian Taponard, Laurent Vercelletto, Géraldine Bénichou, Gilles Chavassieux, Olivier Rey, Claudia Stavisky, Laurent Brethome, Christian Schiaretti, Gwenaël Morin, Louise Vignaud...

L'équipe

Emmanuel Clolus

Après des études à Olivier de Serres, école d'arts appliqués, il devient l'assistant du décorateur Louis Bercut.

Par la suite, il réalise de nombreux décors, notamment pour Frédéric Fisbach, Arnaud Meunier, Blandine Savetier, Éric Lacascade...

Depuis la création de *La Dispute* de Marivaux, il travaille très régulièrement avec Stanislas Nordey pour le théâtre ou l'opéra.

Il a également réalisé des décors d'opéra pour le metteur en scène François de Carpentries. Depuis 2006, il collabore avec l'auteur/metteur en scène Wajdi Mouawad et a réalisé les décors de *Forêts*, *Littoral*, *Seul* puis *Le Sang des Promesses* et *Ciels* pour le festival d'Avignon 2009, *Temps* pour la Schaubühne de Berlin et *Les Trachiniennes*, *Electre* et *Antigone* de Sophocle pour le Festival d'Avignon 2011, *Ajax* et *Œdipe-Roi* de Sophocle et *Sœurs*.

Marion Pellissier

Elle entre au Conservatoire de Lyon en 2007, puis, en octobre 2009, à l'ENSAD de Montpellier, dirigée par Ariel Garcia Valdès. Elle travaille comme comédienne avec Georges Lavaudant, Clément Bondu, Cyril Teste, Richard Mitou, Laurent Brethome et Thierry Jolivet.

Depuis sa rencontre avec Cyril Teste, elle travaille à ses côtés comme assistante à la mise en scène.

En 2013, elle écrit et met en scène *Record*. En 2015 son texte *Pleine* est joué au Théâtre de la Cité Internationale pour le festival JT16. En 2017, elle met en scène son texte *Ça occupe l'âme* au théâtre de St Quentin en Yvelines. Cette création se joue entre autres au 104 à l'occasion du festival Impatience. Artiste associée au théâtre de St Quentin en Yvelines dès la rentrée 2018, elle y fera la création de son dernier texte *Les petites filles* en mars 2019.

PRESSE & COMMUNICATION

Béatrice Duprat 04 96 17 80 34
b.duprat@theatre-lacriee.com

>> Photos libres de droits disponibles
sur www.theatre-lacriee.com

>> Codes accès **espace pro** :
identifiant : presse
mot de passe : saisonlacriee

CONTACTS RELATIONS AVEC LE PUBLIC

Anne-Laure Correnson 04 96 17 80 30
a.correnson@theatre-lacriee.com

Mathilde Chevalley 04 96 17 80 21
m.chevalley@theatre-lacriee.com

Billetterie groupes

Bianca Altazin 04 96 17 80 20
b.altazin@theatre-lacriee.com

RENSEIGNEMENTS RÉSERVATIONS

Aux guichets du mardi au
samedi de 12h à 18h ou par
téléphone au **04 91 54 70 54**

Vente et abonnement
en ligne sur
www.theatre-lacriee.com

RETROUVEZ-NOUS SUR LES RÉSEAUX SOCIAUX




**In La
Criée**
THÉÂTRE NATIONAL DE MARSEILLE
DIRECTION Macha Makeïeff
SAISON 21/22