

La fausse suivante ou le fourbe puni de Marivaux • mise en scène Nadia Vonderheyden

théâtre • grande salle
mar 3 avril • 20:30 • durée 1:45 env.



mise en scène Nadia Vonderheyden • dramaturgie Michèle Antiphon • avec Mohand Azzoug, Julien Flament, Lamya Regragui, Arnaud Troalic, Nadia Vonderheyden (distribution en cours) • lumière Ronan Cahoreau-Gallier • son Jean-Louis Humbert • scénographie Nadia Vonderheyden, Christian Tirole avec la collaboration de Daniel Jeanneteau • costumes Eric Guérin • maquillage Cécile Kretschmar • régie générale Dominique Briault • régie scène Christian Tirole • production Espace Malraux, Scène nationale de Chambéry et de la Savoie • coproduction Théâtre National de Bretagne Rennes / MC2 Grenoble / Théâtre Vidy-Lausanne / La Coupole, scène nationale de Sénart

Quel terrain de jeu pour un metteur en scène comme Nadia Vonderheyden que *La Fausse Suivante* de Marivaux ! Cette galerie de personnages qui déclinent, chacun à sa manière, tous les visages de la fourberie et de la duplicité offre des perspectives de scénographie et de réflexion prodigieuses. Nadia Vonderheyden entend bien s'en servir pour démontrer toute la modernité et l'engagement d'un texte qui semble annoncer les contours d'une société nouvelle.

Une demoiselle de bonne famille se déguise en chevalier pour tenter de mieux connaître les intentions de Léo, un noble arriviste auquel on l'a promise. Ainsi travestie, elle découvre bien vite les vils projets de son prétendant et ourdit sa vengeance. Dans cette pièce de 1724, Marivaux se fait visionnaire en décrivant un monde qui se délite, où le poids des conventions est ébranlé par l'émancipation féminine. *La Fausse Suivante* est une lutte où chaque joueur est pris à ses propres mensonges, une guerre des classes, des sexes et des désirs qui laisse entrevoir un nouvel ordre social. Nadia Vonderheyden fait le choix d'une mise en scène qui confronte tous ces niveaux de lecture, propose des points de vue différents, focales annonciatrices d'un dénouement dépourvu de "happy end" et de leçon de morale. Une fin qui est loin d'en être une, pour que tous les espoirs soient permis.

Source du dossier : Espace Malraux, scène nationale de Chambéry et de la Savoie



service éducatif - relations publiques

- responsable Murielle Lluch
04 42 49 00 20
m.lluch@theatre-des-salins.fr
- relations avec les écoles maternelles, élémentaires, visites du théâtre
Roland Rondini 04 42 49 00 21
r.rondini@theatre-des-salins.fr
- relations avec les collèges, lycées, l'enseignement supérieur, les associations
Daphné Tréfeu 04 42 49 00 22
d.trefeu@theatre-des-salins.fr
- relations avec les C.E, les Maisons de quartiers, les associations
Stéphanie de Cambourg 04 42 49 00 27
s.decambourg@theatre-des-salins.fr



LA FAUSSE SUIVANTE

Ou le Fourbe puni

De Marivaux

Mise en scène Nadia Vonderheyden

dossier d'accompagnement



espace **Malraux**
scène nationale
de **Chambéry**
et de la **Savoie**

LA FAUSSE SUIVANTE

Ou le Fourbe puni

De Marivaux

Durée : 1h45 (en création)

mise en scène : Nadia Vonderheyden

dramaturgie : Michèle Antiphon

lumière : Ronan Cahoreau-Gallier

son : Jean-Louis Imbert

scénographie : Nadia Vonderheyden, Christian Tirole

costumes : Eric Guérin

maquillages : Cécile Kretschmar

régie générale : Dominique Brillault

régie scène : Christian Tirole

régie lumières : Annabelle Courtaud

régie son : Olivier Valcarcel

Avec

Mohand Azzoug : Arlequin

Catherine Baugué : la Comtesse

Julien Flament : Trivelin

Lamy Regragui : le Chevalier

Arnaud Troalic : Léo

Nadia Vonderheyden : Frontin

Production : Espace Malraux – Scène nationale de Chambéry et de la Savoie

Coproduction : Théâtre National de Bretagne – Rennes, MC2 : Grenoble, Théâtre Vidy-Lausanne, Scène nationale de Sénart

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

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

Parallèlement, dans *La Fausse suivante*, l'illusion et la tromperie rendent possible, à chaque instant, la rêverie.



NOTE D'INTENTION

« *La Fausse suivante*
est la pièce de tous les
travestissements et de
toutes les guerres.
Guerres sociales,
guerres des sexes,
guerres de tous les désirs. »
Nadia Vonderheyden

Marivaux écrit *La Fausse suivante* en 1724, c'est une année qui marque une grande rupture tant au niveau personnel que dans son travail théâtral. Il perd tous ses biens en 1720 dans la faillite de la banque Law, un banquier écossais, et perd sa femme en 1723.

Louis XIV meurt en 1715, on est passé de l'absolutisme à la Régence ; en 1723 Louis XV arrive au pouvoir. On est donc dans des temps de transformation politique, économique et sociaux, les modèles sociétaux se transforment et donc les modes de représentations changent.

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

Ce travestissement va agir comme un « trouble dans le genre », bouleversant et re-questionnant l'ordre des désirs chez chacun. On pourrait faire un parallèle lointain avec le jeune homme de *Théorème* de Pasolini.

La Fausse suivante est en effet une des rares pièces de Marivaux qui ne finit pas sur un « happy end », mais comme sur un suspens après que l'on ait vu chacun des protagonistes se battre entre désirs et mensonges, alliance et survie. Ils sortent de cette bataille comme hagards, ne sachant bien quelle expérience exactement ils viennent de faire, mais défaits, troublés.

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

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

Il faudrait arriver à les laisser là, haletant, dans un suspens après une ronde éperdue, une série de rounds, les laisser savoir ce qu'ils vont devenir. La pièce raconte ça : on n'est pas quelque chose, on le devient et la vie et les êtres ne sont peut-être que ça, un devenir et un advenir permanents et sans cesse renouvelés, avec ses crises inéluctables. Et on sait à quel point les mises en crises sont justement génératrices de changement.

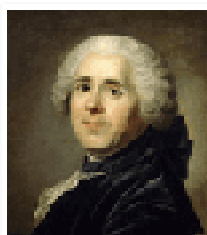
Pour faire ce travail, j'ai cheminé deux ou trois ans, je me suis laissé le temps de faire des rencontres, d'attendre qu'il y ait des évidences. C'est ce qui s'est passé. J'avais une lecture de la pièce, mais je ne voulais pas faire une "application" dramaturgique de cette lecture, il fallait un souffle venant des acteurs et surtout de leur rencontre. Mais cette envie concernait toute l'équipe, la rencontre avec Michèle, dramaturge, sa façon de penser et d'éclairer le travail, Cécile aux maquillages et Jean-Louis au son que j'avais rencontré sur des spectacles où je jouais. Et il y a des compagnons de longues dates, Ronan à la lumière, Christian à la scénographie et au plateau, Eric aux costumes, mais que j'ai d'abord rencontrés comme acteur, on jouait ensemble ; et l'équipe de Chambéry...

Il y a eu ensuite une façon d'organiser le travail, avec l'équipe de Chambéry, il fallait pouvoir se donner du temps. Alors nous avons travaillé tout le mois de juillet et nous allons reprendre, dans 15 jours, en décembre, pour la dernière ligne droite. Il y avait un temps de décantation nécessaire que nous avons pu avoir.

Ce qui me semble le plus déterminant aujourd'hui, alors que nous allons reprendre, c'est le souffle que ce collectif a, qu'il faut préserver, c'est à ça qu'il faut donner de la force. C'est aussi cette force qui permettra de donner vie à la langue de Marivaux, à ses inventions, de traverser les expérimentations qu'il donne à faire du langage et par le langage.

Et peut-être que ce que le théâtre peut à son endroit apporter à nos vies, à nos collectivités, c'est justement ça : il y a des mondes et qu'en inventant des moments de regroupement nous pouvons réinventer de l'en-commun.

Pierre Carlet de Chamblain De Marivaux (1688-1763)



Auteur français déclaré comme mineur par la génération des Encyclopédistes, réputation qu'il conservera jusqu'au milieu du XXe siècle. Elevé en province, Marivaux fait ses études à Paris et s'essaye dans le roman burlesque. Il débute en 1720 au Théâtre-Italien et au Théâtre-Français.

Son théâtre emprunte ses conventions à la Commedia dell'arte : il crée des types sur lesquels il peut broder des variations, se sert du travestissement, privilégie l'amour comme ressort de la comédie. On peut voir en Marivaux un utopiste, qui utilise le théâtre comme un lieu d'expérimentation sociale (*L'Île des Esclaves* (1725) où maîtres et serviteurs échangent leurs rôles, *La Colonie*, où les femmes veulent établir une république).

Il existe aussi un Marivaux romanesque, qui emprunte à la vogue des romans tragiques et des aventures de nobles déguisés : *Le Prince travesti* (1724), *Le Triomphe de l'amour* (1732). Marivaux est surtout connu pour ses pièces qui traitent de «la métaphysique du cœur», ce qu'on a appelé le marivaudage : *La Surprise de l'amour* (1722), *La Double Inconstance* (1723), *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), *Les Fausses confidences* (1737).

Marivaux dit avoir «guetté dans le cœur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour lorsqu'il craint de se montrer», et chacune de ses comédies a pour objet de le faire sortir d'une de ses niches.

ENTRETIEN AVEC NADIA VONDERHEYDEN

« Marivaux est cent fois
plus anarchiste que
Beaumarchais »

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

Propos recueillis par Denys Laboutière, Dramaturge, Paris, le 18 avril 2011

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

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

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

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

sentence, des phrases entières et directes qui s'énoncent comme de véritables propositions de leçons de vie. Sans doute aussi, mais autrement, chez Marivaux.

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

N.V : Ce n'est justement pas un but pour moi. Pas pour Marivaux non plus, je crois. Pas dans *La Fausse suivante*. Il me semble que ce théâtre justement met en confrontations les choses les unes avec ou contre les autres, mais qu'il ne résout rien. Justement parce que la pièce résiste à toutes les tentations de restreindre les objectifs qu'elle semblerait se fixer : ni pièce vraiment féministe, ni pièce vraiment sociale, ni pièce réellement sentimentale, et en même temps, elle maintient à égalité ces trois pôles. Ce sont des strates distinctes qui s'entrecroisent. S'imbriquent. Grâce aux divers modes de rencontres qui s'opèrent entre les personnages, fabriquent des ruptures, à l'intérieur de la pièce, dans la succession des scènes, d'où cet étagement. Peut-être est-ce à cause de cela que les personnages n'arrivent pas à se rencontrer ?! On dirait qu'ils n'arrivent pas à faire en sorte de tenir ou de faire en sorte que quelque chose, entre eux, soit possible. Sans doute parce qu'ils n'ont pas les mêmes mots, les mêmes imaginaires... Ce qui me paraît, en tout cas, fondamental, dans la pièce, c'est que chaque personnage ne sorte pas d'une scène, tel qu'il en est au préalable, entré. Jamais. Chaque fois que l'un d'entre eux avait un but préalable, celui-ci a été torpillé.

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

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

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

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

N.V : Il est certain qu'on peut se demander pourquoi, une fois qu'elle a atteint son but, (connaître la loyauté réelle ou non de l'amant qu'on lui destine) elle poursuit et reste là, malgré tout ? Mais c'est justement là où l'on peut percevoir qu'il n'y a pas que la

question sociale à l'œuvre dans cette pièce. Si c'était aussi simple, si la vérification était faite de l'inadéquation entre elle et Lelio, il n'y aurait qu'une pièce en un acte ! N'oublions pas aussi qu'à ce moment-là elle a conscience qu'elle est en train de séduire tout le monde : ce qui reste une raison valable pour continuer l'expérimentation. Est-ce pour autant pour savoir vraiment ce qu'il adviendra au bout du compte ? Pas sûr ! Je crois fondamentalement que ce qui intéresse Marivaux c'est surtout d'essayer de savoir quel est le langage de toutes ces tergiversations. Ce qui est à l'œuvre. Mais aussi, « leurs langages » (au pluriel). Aux uns et aux autres. C'est sans doute aussi ce qui fait rester chacun de ces personnages : ne pas savoir d'où l'autre parle, ou la mise en doute de l'authenticité de ce qui est dit par les uns ou les autres. Ce qui provoque, à nouveau, la nécessité de la parole. Parce qu'au fond, il n'y a jamais de réponse réelle... Et c'est ce qui crée une dynamique : il faut sans cesse revenir pour régler ou résoudre des choses qui restent mystérieuses.

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

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

D.L : Il est vrai que chez Marivaux, ce qui est à l'œuvre, souvent, c'est comment, alors que deux personnages parlent, un autre est en train de regarder, d'écouter, à l'insu ou pas des autres.

N.V : Oui. Ou, autre exemple, et ce qui me semble très emblématique pour la pièce, la scène où Trivelin rapporte et décrit comment la Comtesse et Lelio sont en train de se séduire. Parce que là, on nous tend un miroir. Nous sommes de l'autre côté de ce miroir à trois faces ! (celles de Trivelin, de la Comtesse, de Lelio). Et donc, tout cela dessine des spatialités assez précises. Avec des subtilités de points de vue différents.

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

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

de Marivaux : il n'a plus les moyens de séduire un père hypothétique, compte tenu de la société différente dans laquelle on se trouve, au XVIII^e siècle. Là, Lelio doit œuvrer tout seul. Du coup, son pouvoir s'en trouve quand même très relativisé.

D.L : Marivaux a écrit cette pièce dans un contexte économique, politique et personnel très troublés : quelques années après avoir été ruiné par le système de Law (3), il a perdu sa femme, 1724 est aussi l'année de la fondation de la Bourse de Paris : économiquement, l'époque est agitée, sur ces questions-là. Ce contexte socio-économique et politique peut d'ailleurs être presque apparenté au nôtre, toutes proportions gardées : est-ce pour cette raison précise, aussi, que tu as choisi ce texte-là de Marivaux ?

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

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

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

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

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

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

J'ai l'impression qu'avec cette pièce, c'est comme si on avait mis, dans une centrifugeuse, divers éléments, et qu'après l'explosion, tout s'arrête. Tous sont sonnés par ce qui a été expérimenté. Alors, soit on retrouve les personnages, dans une maison de repos, plus tard, soit on les retrouve, errants sur les routes ?

Il y a, chez Trivelin, l'idée que la femme qui se cache sous ce déguisement d'homme, ne peut, à ses yeux qu'être une soubrette ; il lui dit « en fait tu es une soubrette » mais c'est surtout parce que, dans cette façon d'agir, dans ce qu'il devine des agissements de ce faux Chevalier, c'est sa manière à lui de se reconnaître au même niveau que cette femme : puisqu'ils pourraient devenir des alliés. J'insiste : Trivelin n'appartient plus à la tradition des valets, il a changé de condition à maintes reprises. Ce n'est pas un bourgeois, ce n'est bien sûr pas un aristocrate mais ce n'est plus un valet tel qu'on l'imaginait encore dans les pièces du XVII^e siècle. Les seuls moments où interviennent des gens de condition réellement modeste, c'est lors des intermèdes : ce sont des paysans. Trivelin, lui, reste un citadin...

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

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

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

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

N.V : C'est pour cela qu'il faut bel et bien songer à *La Vie de Marianne* : l'histoire de cette femme qui va connaître et rencontrer toutes les couches sociales. Et pas seulement parce qu'elle est maligne. Car Marianne arrive ainsi à croiser divers mondes, en évitant la prostitution, et qu'elle ne prend pas les routes habituelles, celles d'une jeune fille pauvre, par exemple. Elle s'accorde une vraie condition de bourgeoise. Et elle est exemplaire, pour Marivaux parce qu'elle est capable d'opérer des mutations, lors de ce parcours. Elle n'est jamais dans une traversée solitaire, mais plutôt toujours prête à la rencontre. Elle ne finit pas comme une courtisane solitaire. Elle tisse des liens et elle grimpe peu à peu sur l'échelle sociale mais forte de ces liens qu'elle a établis avec les gens qu'elle a rencontrés. Et, pour moi, dans la pièce de Marivaux, c'est ce même lien qui est permis entre Le Chevalier et Trivelin. On pourrait aisément imaginer que cette parisienne engage à ses côtés Trivelin. Ils sauraient s'entendre. A la réserve près que Trivelin reste quand même sous l'emprise de la « dépense » (son goût pour la boisson, les femmes, etc). Or, si Trivelin s'intéresse à cette parisienne, c'est parce qu'il reconnaît en elle cette faculté qu'ils ont, commune, de bidouiller, d'intriguer. Il a une réelle excitation, au sens ludique, à voir comment cette femme va parvenir à échafauder son plan. Et il va tenter d'y participer du mieux qu'il pourra. Même si, au bout du compte, il finira berné lui aussi. Puisqu'il a cru que cette femme était d'une

condition inférieure. Il ne maîtrise pas vraiment les codes, en fait. Comme, dans la scène où il rapporte à Lélío la cour que se font le Chevalier et la Comtesse, il ne sait pas vraiment pourquoi il prend un malin plaisir à lui raconter ça.

Ce qui est nouveau, chez Marivaux, c'est qu'il se sert du modèle italien pour instaurer du jeu et qu'il ne nous fait pas le récit d'une intrigue, sur le plan dramaturgique, qui commence d'une façon précise et se termine d'une autre façon. Il nous montre des personnages qui sont déjà dans un état particulier, en cours d'intrigue, justement. On nous fait rapidement le résumé des épisodes précédents et qu'on a ratés, pour, nous mettre directement en phase avec ce que les personnages vont vivre et éprouver, ici et maintenant. Et Marivaux, magnifiquement, joue avec des codes de théâtralité différents. Comme pour le personnage d'Arlequin. Qui n'appartient plus à la tradition italienne, sous sa plume. Il le fait devenir quelqu'un d'autre. Je crois que, chez Marivaux, l'intérêt n'est pas de « construire » à tout prix quelque chose. Mais de rendre compte d'expérimentations. De l'expérimentation que font des êtres du langage et par le langage.

D.L : Pour l'espace scénographique, tu as d'ores et déjà songé à des matériaux qui vont privilégier des panneaux jouant sur l'opacité, ou au contraire la transparence, je crois ?

N.V : Disons que, pour rendre compte de cette dimension axiomatique de la pièce (pour ne pas dire « carrée »), ainsi que de la musicalité induite par son rythme, et pour compter les « rounds » (je ne sais pas comment définir autrement les différentes étapes de la fable), je préfère envisager un espace en effet assez abstrait. Pour mettre en relief ces dimensions fondamentales, et ne pas trop arrondir les angles. Mais faire en sorte, plutôt, que l'espace lui-même révèle les heurts. Et parvenir aussi à faire entendre la « langue », loin des simples conversations ou bavardages. Je pense que la langue et l'écriture de Marivaux ne peuvent supporter la conversation. Donc, il faut ménager du vide, pour mieux entendre. Les éléments éventuels qui mettront en valeur la transparence ou l'opacité permettront en tout cas de jouer aussi avec les points de vue. Qui sont essentiels dans la pièce. Qui écoute qui ? qui regarde quoi ?, etc... Ce qui autoriserait aussi de dédoubler certains plans : voir, en arrière fond, par exemple (ce n'est qu'un exemple) deux corps qui dansent ou s'enlacent, au lointain, pendant une scène, qui puissent s'appréhender comme une sorte de rêverie, ou une projection de nous, spectateurs, en train d'écouter et regarder telle ou telle scène. Si on veut mettre en valeur la dimension miroitante que certains éléments du texte donnent à mettre en évidence, qu'on puisse aussi jouer sur le trouble ainsi créé. Sans se priver aussi de références picturales par exemple, eu égard aux tableaux de Fragonard ou de Watteau (autres exemples). Il peut aussi y avoir des miroirs cachés. Mettre aussi en relief les duos, les face-à-face. J'aimerais bien limiter les « hors champs ». Presque risquer le fait que tout le monde soit là quasiment tout le temps sur scène, mais sans recourir aux procédés maintes fois éprouvés. Qu'on sente des présences. Mais il faut conserver une dimension ludique.

C'est capital.

D.L : Est-ce que, pour chaque mise en scène, tu procèdes à peu près de la même façon, ou cherches-tu une méthode différente, selon les textes ?

N.V : Ce qui risque de changer, pour celui-ci, c'est que, d'habitude, je procède à un assez long travail à la table (4). Mais je pense que je vais un peu opérer différemment : faire des aller-retours entre ce travail là et l'improvisation ou le travail direct des scènes.

Même parfois sans le texte, sur le plateau, dans un premier temps. Puisque, là, j'ai pour intuition de ne pas trop démarrer par un travail à la table trop long au départ, pour éviter le travail aussi de « muséification », éviter cette petite musique de langage qu'on a tous.

Il y aura un travail à la table long, mais peut-être distribué différemment dans le temps. J'ai très envie, pour cette *Fausse suivante*, qu'un vrai groupe de complices puisse se former. Peut-être commencerons-nous justement par l'épreuve du plateau, avant toute chose. Mais je voudrais que des gens d'une même génération puissent constituer ce groupe.

D.L : Pour toi, donc, tous les personnages de la pièce sont issus d'une seule et même génération ?

N.V : A priori, oui. Sûrement pour mettre davantage en valeur le fait qu'ils agissent tous par impulsivité, unanimement. Parce qu'en plus, nulle part dans le texte, n'est évoqué un problème de rapports de générations les unes vis à vis des autres, mais bien plutôt des problématiques liées aux statuts des personnages les uns à l'égard des autres. Plutôt de conditions sociales ou de conditions financières distinctes, etc. Donc, si l'on veut souligner ces aspects, autant que les acteurs soient dans cette même énergie et d'une génération vraiment homogène.

D.L : Comment envisages tu de traiter les deux moments d'intermèdes plus ou moins imposés par la pièce ?

N.V : Moins par le chant folklorique, que par l'envie de chorégraphier des corps, je pense. Peut-être transposerai-je les chansons initiales par d'autres chansons. Plus modernes, ou en tout cas, qu'on peut entendre mieux que celles qui sont écrites. Même si, musicalement, on pourrait tenter d'approcher la forme des madrigaux.

D.L : Quel est, selon toi, le véritable statut de ces intermèdes, justement ? Sont-ils conçus, selon toi, pour mettre un peu à distance ce qui nous est conté ? Comme des sortes de contrepoints ?

N.V : Oui. Et c'est pour cela qu'on va garder leur usage, leur place. En tout cas, le dernier intermède est pour moi la preuve que la pièce ne se finit pas. Pas sur la parole des trois protagonistes, mais plutôt sur celle d'un chœur qui résume à sa façon l'action et la finalité de la pièce.

Il me semble important, vraiment, de veiller à ne pas rétablir de l'ordre, où que ce soit, en travaillant un tel texte qui s'applique, justement, à créer du désordre. Et je voudrais réellement aider le spectateur à se constituer une « focale » par laquelle il puisse regarder ce qui se produit sous ses yeux, plutôt que d'assister passivement à ce qu'on lui présente.

D.L : Selon toi, Marivaux serait alors comme une sorte de précurseur de Brecht ?

N.V : Quasiment, oui ! Quand on relit, par exemple, *Les acteurs de bonne foi*, cela semble assez évident. Avec *La Dispute* et *L'île des esclaves*, aussi. On a là trois pièces majeures qui sont de véritables leçons sur l'art dramatique et leurs principes.

D.L : Alors, Marivaux serait-il marxiste bien avant l'heure ?

N.V : Peut-être, mais, encore une fois, il ne faut pas le classer de cette façon, ne pas refermer tous les sens et toutes les idées qu'il met en confrontation dans sa pièce. Il faut éviter les raccourcis. Je préférerais vraiment que le spectacle puisse faire songer à des idées pré révolutionnaires que les imposer. Parce qu'on ne peut évidemment pas claironner non plus que le théâtre de Marivaux soit l'emblème de la révolution française.

D.L : Comment comptes-tu alors choisir les signes de ta représentation spectaculaire ?

N.V : J'aimerais bien un entre-deux. Qu'on puisse se rappeler qu'il s'agit là d'une pièce écrite au XVIII^e siècle, mais en même temps, rendre lisible le fait qu'on vit sans doute une époque quasi apparentée à celle évoquée par le texte. Je m'attends aussi à ce que, grâce à l'intervention de Cécile Kretschmar (5), on puisse jouer aussi de divers artifices. Pour faire bien ressortir dans la pièce toutes les strates qu'on devine s'y croiser. Peut-être pour montrer qu'un des personnages masculins se déguise en femme ? pourvu, en tout cas, qu'à chaque instant, la rêverie soit permise...

NOTES

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

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

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

(4) Le travail à la table, dans le jargon théâtral, désigne une étape souvent préliminaire mais pas forcément pratiquée par tous les metteurs en scène et cependant héritée de Brecht, qui consiste à passer plusieurs jours ou semaines, avec toute l'équipe d'un spectacle, à lire et relire, analyser, étudier le texte qui sert de base à la création. Etape pendant laquelle les comédiens, techniciens, le metteur en scène, évoquent diverses pensées, références au sujet du texte, mais étudient aussi les séquences, les unes après les autres, pour se mettre d'accord sur les sens de l'oeuvre.

(5) Cécile Kretschmar est maquilleuse, perruquière, coiffeuse professionnelle, dont les talents ont souvent été sollicités par de nombreux metteurs en scène.

L'ÉQUIPE DE CRÉATION

Nadia Vonderheyden



Comédienne et metteur en scène, Nadia Vonderheyden se forme au théâtre en suivant les ateliers de Didier-Georges Gabily dès 1985, puis en participant au groupe Tchan'G. Elle joue sous la direction de Stéphane Braunschweig dans la *Trilogie des hommes de neige* ; François Tanguy dans *le Chant du bouc*, *Choral* et *la Bataille du Tagliamento* avec le Théâtre du Radeau ; Jean-François Sivadier

dans *la Folle journée* ou *le Mariage de Figaro*, *la Vie de Galilée*, *Italienne scène et orchestre*, *le Roi Lear*, *la Dame de chez Maxim*, *Noli me Tangere...*

Parallèlement à son travail de comédienne, elle est assistante à la mise en scène et collaboratrice artistique avant de mettre en scène *l'Ami retrouvé* de Fred Uhlmann, puis, avec Nicolas Bouchaud *la Matière Antigone* d'après Henry Bauchau (spectacle de sortie des comédiens de l'école du Théâtre National de Bretagne). Elle a également dirigé des ateliers et des résidences à l'université de Rennes II et à l'ERAC de Cannes. Elle a mis en scène *Gibiers du temps* de Didier-Georges Gabily (2003), *Médée* de Sénèque (2006), *Nuage en pantalon* d'après Maïakovski (2006).

Mohand Azzoug



Mohand Azzoug suit sa formation d'acteur au conservatoire Libre du Cinéma Français, section Art dramatique (2000 – 2001), au conservatoire du 1er arrondissement de Paris (2001 – 2003) et intègre l'école du Théâtre National de Bretagne à Rennes (2003 – 2006). Après avoir joué dans *Splendid's* de Jean Genet, mise en scène Cédric Gourmelon, il participe au spectacle de sortie de la 5e promotion des

élèves de l'école du TNB dans *Gènes 01* et *Peanuts* de Fausto Paravidino, mise en scène par Stanislas Nordey (Mettre en Scène 2006) ; ensuite, Nordey le distribue dans *Incendies* de Wajdi Mouawad pour Mettre en Scène 2007, puis dans *Sept secondes* de Falk Richter (2008, Théâtre du Rond Point) et *Das System* également de Falk Richter, création au Festival d'Avignon 2008. Il travaille notamment sous la direction de Aline César, André Valdert, Yves-Noël Genod, Emilie Rousset, Simon Deletang et, avec Guillaume Vincent dans *le Bouc* de Rainer Werner Fassbinder (2010, Avignon Festival Off). Il a tourné au cinéma dans *Viva l'Algérie* de Nadir Moknech.

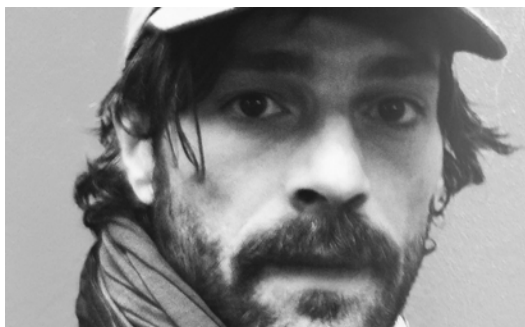
Catherine Baugué



Catherine Baugué fait ses débuts au Théâtre du Radeau de François Tanguy, avant de participer à la fondation du groupe T'Chang autour de Didier-Georges Gabily en compagnie de Serge Tranvouez, Jean-François Sivadier, Yann-Joël Collin, Christian Esnay, Nadia Vonderheyden... Elle sera ensuite de toutes les créations du groupe T'Chang, en tissant son parcours de comédienne entre un compagnonnage de dix

ans auprès de Didier-Georges Gabily et des aventures théâtrales avec Antoine Vitez qu'elle rencontre à l'école du Théâtre National de Chaillot, Jean-Marie Villégier, Michel Dubois avec qui elle travaille à la Comédie de Caen, Françoise Delrue, Bernard Sobel à Genevilliers ; avec ces derniers, elle participe aux créations en France d'auteurs contemporains comme Déa Loher, Sarah Kane, Rainald Goetz... Elle poursuit avec le théâtre contemporain et des textes de Henning Mankel, Carole Frechette mise en scène par Blandine Savetier, Laurent Gaudé par Vincent Goethals, Michel Vinaver par Laurent Hatat, Katrin Röglä par Eva Vallejo. Elle rejoint récemment Anatoli Vassiliev et l'édification de son Théâtre Laboratoire en France. Elle jouait dans *la Médée* de Sénèque, mise en scène par Nadia Vonderheyden. Au cinéma, elle a notamment tourné avec Laurent Cantet et Valérie Minetto.

Julien Flament



Julien Flament est né à Amiens où il suit les cours des Arts du Cirque au Conservatoire d'Art Dramatique. Il suit ensuite des études théâtrales à Paris III – Sorbonne Nouvelle. Il participe aux travaux de plusieurs compagnies, Théâtre Charnière, Issue de Secours, Le Cloup, Méga Pobec à Evreux (2004 – 2007), Théâtre Inutile à Amiens (2008 – 2011)... Il joue dans *le Serpent qui danse*, *Kant* de Jon Fosse, mise en scène

Etienne Pommeret ; sous la direction de Jean-Louis Hourdin dans *le Théâtre ambulante Chopalovitch*, *Même pas mort* et *Woyzeck* ; deux créations collectives de la compagnie Akte au Havre, *Georges Dandin* de Molière et *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès ainsi que *Borges vs Goya* de Rodrigo Garcia et *Insulte(s) au public* de Peter Handke, mise en scène de Arnaud Troalic ; à Bruxelles, il participe à *Travail de recherche* de Mohamed Al Khatib...

Lamy Regragui



Lamy Regragui, après l'école du Théâtre National de Chaillot dirigée par Jérôme Savary (1997 – 2000), suit les cours de l'école du Théâtre National de Bretagne sous la direction pédagogique de Stanislas Nordey (2000 – 2003). Elle joue dans *Agar des cimetières*, mise en scène Serge Tranvouez (2000) ; *la Puce à l'oreille*, mise en scène Stanislas Nordey (2004) ; *Tartarin de Tarascon*, mise en scène Marie

Vayssière (2005) ; *L'une de l'autre*, mise en scène Nadia Xerri-Li (2006) ; *la Conquête du Pôle sud*, mise en scène Rachid Zanouda (Mettre en Scène 2006) ; *Incendies*, mise en scène Stanislas Nordey (Mettre en Scène 2007) ; *A.L.I.C.E.*, mise en scène Benoit Bradel (2009) ; *Richard III*, mise en scène Sylvain Maurice (2010) ; *Excédent de poids, insignifiant, amorphe*, mise en scène Julien Lacroix (2010)... Elle est lauréate de la Villa Médicis Hors-les-murs de Los Angeles en 2007.

Arnaud Troalic



Arnaud Troalic suit une formation au Théâtre des Bains Douche du Havre puis travaille avec des metteurs en scène locaux sur des textes de Marguerite Duras, Carole Frechette, Xavier Durringer, Thomas Bernhard... Il travaille avec Hervé Robbe, directeur du CCN du Havre et découvre le travail de lumière au théâtre (1998 – 2001). Il fonde la compagnie Akté, collectif de comédiens dont le but est de construire un lieu

commun pour partager des choix d'écriture dramatique. Ils mettent en scène collectivement *Georges Dandin* de Molière, *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, Il joue notamment sous la direction de Philippe Guyomard, Bernard Vercier, Pierre Richards ; met en scène *Borges vs Goya* de Rodrigo Garcia en 2007 et, dans le cadre du Festival d'Automne en Normandie, *Insultes au public* de Peter Handke.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

ÉDITIONS UTILISÉES...

- *Théâtre complet* de Marivaux, Préface de Arland, Marcel, Ed. Gallimard, NRF, 1949
- *Théâtre complet* de Marivaux, Préface de Jacques Scherer, présentation et notes de Bernard Dort, Ed. du Seuil, 1964
- *Théâtre complet* de Marivaux édition établi par Frédéric Deloffre, Editions Garnier, 2 vol, 1968 révisée par Françoise Rubellin à partir de 1989
- *La Fausse suivante, L'École des mères, La Mère confidente* 3 pièces introduite par Jean Goldzink, Ed. GF Flammarion, 1992
- *Journaux, 1 et 2*, Présentation par Marc Escola, Erik Leborgne et Jean-Christophe Abramovici, Ed. GF Flammarion, 2010
- *La vie de Marianne*, édition établie et présentée par Jean Dagen, Ed. Gallimard, collection Folio classique, 1997
- *Le Paysan parvenu*, édition établie et présentée par Henri Coulet, Ed. Gallimard, collection Folio classique, 1981

ÉTUDES GÉNÉRALES SUR L'OEUVRE ET ESSAIS SUR LE THÉÂTRE

- *D'Alembert, Eloge de Marivaux*, (1785), in *Théâtre complet* de Marivaux, Préface de Jacques Scherer, présentation et notes de Bernard Dort, Ed. du Seuil, 1964
- Deguy Michel, *La machine matrimoniale ou Marivaux*, Ed. Gallimard, collection TEL, 1981-1986
- Dort Bernard, «A la recherche de l'amour et de la vérité, Esquisse d'un système marivaudien», in *Théâtres*, Ed. du Seuil, Collection Points, (1962) 1986
- Poulet Georges, «Marivaux» in *Etudes sur le temps humain*, tome 2 : La Distance intérieure, Ed. Plon, Paris, 1952
- Rykner Arnaud, «Ce qu'on appelle parler» - *Marivaux et l'épreuve du silence in L'envers du théâtre Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Ed. José Corti, 1996
- Farge Arlette et Cécil Dauphin (Dir.), *De la violence et des femmes*, Ed. Albin Michel, Paris, 1997
- Farge Arlette, *Vivre dans la rue à Paris au XVIIIe siècle*, Ed. Gallimard, collection Folio / Histoire, (1979) 1992
- Mondzain Marie José, *Le commerce des regards*, Ed. du Seuil, collection L'ordre philosophique, Paris, 2003
- Starobinski Jean, *L'invention de la liberté 1700-1789*, Ed. Skira, Genève, 1987
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie*, Ed. de Minuit, 1980
- Michel Foucault, *Les mots et les choses radiologie des sciences humaines*, Ed. Gallimard, 1966
- Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Ed. du Seuil, 1977

Theatre et Balagan

Chronique ambulante d'un amoureux du théâtre, d'un amateur de l'Est et plus si affinités.

« La fausse suivante » selon Nadia Vonderheygen : une vraie fête des sens

[J.-P. Thibaudat](#)

critique

Publié le 09/01/2012 à 07h08



« La fausse » suivante de Marivaux, mise en scène Nadia Vonderheygen (Didier Grappe)

Rien n'a plus nui à [Marivaux](#) que le marivaudage le quel, jeu de société, batifole autour de l'amour en d'aimables ou énervantes circonvolutions.

« La fausse suivante », l'une de ses premières pièces, pour qui veut bien la lire sans filtre ni fard, fausse la donne en traitant du désir, sexes et classes mêlés, avec l'argent comme monnaie d'échange et de chantage. C'est ce que nous raconte, avec force et folle liberté, la décapante et bandante mise en scène de [Nadia Vonderheyden](#).

Sous le metteur en scène, l'actrice

On a connu Nadia Vonderheyden comme actrice de [Didier-Georges Gabily](#) au sein du groupe T'chanG où elle côtoya, entre autres [Jean-François Sivadier](#), [Nicolas Bouchaud](#), [Catherine Baugué](#). La mort brutale de Gabily les dispersa.

Nadia Vonderheyden fut des premiers et magnifiques spectacles de [Stéphane Braunschweig](#) (« La trilogie des hommes de neige ») avant un long compagnonnage avec le [Théâtre du radeau de François Tanguy](#). Puis on la retrouva comme complice et actrice (aux côtés de Nicolas Bouchaud) dans la plupart des spectacles de Jean-François Sivadier. Parallèlement elle signait plusieurs mises en scène souvent à partir de travaux avec des élèves (Ecole de Rennes, Ecole de Cannes) dont une au long cours de la grande pièce de Gabily « Gibiers de temps », malheureusement passée à la trappe, victime collatérale d'un festival d'Avignon

annulé ou plus récemment une « Médée ». Bref un beau pédigrée. Voilà pour les présentations.

Sous le Chevalier, la comtesse

Venons-en à « La fausse suivante » où elle distribue Catherine Baugué, non dans le rôle du Chevalier comme on aurait pu s'y attendre, mais dans celui de la Comtesse. On ne perd rien au change, au contraire, c'est une idée forte, cette actrice d'exception faisant du personnage une femme (jeune veuve provinciale en mal moins de mari que de sexe) habitée par le désir tout en s'amusant à jouer les utilités dans les à-côtés d'un spectacle qui n'en manque pas. Nadia Vonderheyden raconte ainsi le début de la pièce :

« La scène est en province. Pour connaître L'Elio, à qui on la destine sans même l'avoir rencontré, une jeune parisienne se déguise en chevalier et se lie d'amitié avec son prétendant. »

Ce clivage entre la capitale et la province est l'un des sous-textes de la pièce, jamais si bien mis en bouche que dans cette mise en scène. Et cela ne manque pas de sel quand on voit le spectacle à Chambéry (où il a été répété et créé). Certains personnages parlent de Paris comme les trois sœurs de Tchekhov parlent de Moscou, la comtesse dit « Paris » avec un accent parigot rendant par là même le rêve ridicule.

La mise en scène procède souvent de la sorte, par petites touches incisives qui touchent non seulement le jeu mais aussi les lumières, le son, le décor. Par exemple en habillant la comtesse à la fois d'une robe droite sobrement classique et en ajoutant par là-dessus un jupon à cerceaux affriolant.

Sous le sexe, l'argent

La comtesse c'est la femme que Lelio (Arnaud Trolic) aime et avec laquelle il est lié par un dédit (sorte de contrat de mariage avant la lettre, celui qui le rompt devant payer), mais la jeune parisienne est bien plus riche, c'est ce qu'il confesse au Chevalier (Lamy Regragui) c'est à dire à la parisienne travestie. L'aveu et les questions d'argent sont aussi du côté des valets (la pièce toute en miroir en compte autant que des maîtres) où ce diable de Trivelin (extraordinaire Julien Flament), lucide, donc mi cynique, mi ironique, n'a pas sa langue dans sa poche et, homme autodidacte, se révèle un retors débateur.



« La fausse » suivante de Marivaux, mise en scène Nadia Vonderheygen (Didier Grappe)

Il n'y a pas de fin heureuse, ce qui sort la pièce du simple registre de la comédie, la rapproche d'une fable et la laisse ouverte à la rêverie du futur. Les mariages sont rompus, la parisienne, reste célibataire, la comtesse reste une veuve au corps non touché, Lélío en sort doublement cocu (bien que personne n'ait couché avec personne). Que vont-ils devenir ? Seul Trivelin ramasse la mise en monnaie sonnante et même en bijou, un parvenu en herbe.

Sous la boîte des mots, le désir des corps

Entre temps les glissements progressifs du désir s'en seront donnés à cœur joie dans un jeu de plus en plus trouble que la mise en scène de Nadia Vonderheyden met en branle dès le prologue (de son invention). Non seulement la comtesse devient sincèrement amoureuse du Chevalier (d'une femme donc) lequel n'est pas insensible au désir qu'il (elle) suscite chez cette jeune veuve provinciale à la sensualité communicative. Frontin, le valet de la parisienne, ayant révélé à Trivelin le véritable sexe du Chevalier, ce dernier se fait passer à ses yeux pour la servante de sa maîtresse, si bien que Trivelin la drague effrontément. Les classes autant que les sexes sont trompeurs. Et si le trompeur est trompé « ou le fourbe puni » (c'est le sous-titre de la pièce), on voit que le mensonge ou la dissimulation sont les meilleurs alliés de la vérité, les politiciens apprécieront.

Nadia Vonderheyden inscrit la pièce dans une ambiance de carnaval avec masques, serpents et une musique répétitive qui parfume l'air de sensualité (son Jean-Louis Imbert). Un carnaval sans âge, d'hier comme d'aujourd'hui : le seul présent du spectacle est celui de la représentation. Laquelle est structurée comme une soirée boîte, des saynètes visuelles et sonores tenant lieu de minute de repos. Entre deux rounds de mots où l'on rend mot pour mot. Chacun des rounds marquant des points du côté de la perversité.

Sous la perversité, la modernité

D'où la modernité stupéfiante du spectacle, très proche de ce que cerne [Gilles Deleuze](#) dans son texte sur « Klossowski ou le corps-langage » (In « Logique du sens », Editions de minuit) quand il écrit :

« Ce qu'on appelle pervers, c'est précisément cette puissance d'hésitation objective dans le corps, cette patte qui n'est ni droite ni gauche, cette détermination par cascade, cette différenciation ne supprimant jamais l'indifférencié qui se divise en elle, ce suspens qui marque chaque moment de la différence, cette immobilisation qui marque chaque moment de la chute. »

Enfin Nadia Vonderheyden se place résolument du côté du jeune Marivaux (comme on dit le jeune Brecht avec la part d'effronterie que cela recèle) écrivant cette pièce pour les acteurs de la Comédie italienne bien plus alertes et doués pour l'improvisation que les comédiens français de l'époque. Elle aussi parie sur la capacité d'invention des acteurs et les dirige comme de l'intérieur, en sœur.

En résidence au théâtre Charles Dullin de Chambéry, ils ont répété deux fois un mois. Le premier mois, en juillet dernier a consisté essentiellement en un travail d'improvisation, d'essais, de pistes (héritage de D-G. Gabilly). Ils se sont retrouvés en décembre pour un second mois, texte su, nourris de ce travail préparatoire qui n'est pas pour rien dans l'excitation que suscite cette « Fausse suivante ».