

**Texte (attribué à)
Gabriel de Guilleragues**

**Mise en scène
Gaël Leveugle**

LES LETTRES D'AMOUR DE LA RELIGIEUSE PORTUGAISE

Nous sommes à la deuxième moitié du XVII^e siècle, au Portugal. Depuis la cellule du couvent où elle est enfermée, une jeune femme écrit cinq lettres d'amour. Elles sont adressées à un chevalier français qui fut un temps en garnison près de son cloître. Il s'est introduit dans sa chambre, ils se sont aimés, il est rentré en France, il ne répond plus.

Au fil des cinq lettres nous suivons le *mouvement*¹ intérieur de sa passion, dans un agencement qui emprunte opportunément la structure de la tragédie classique. Allant du désir souverain à la rupture sans retour, passant par la jouissance du malheur, le texte sonde les profondeurs de la complexité humaine, pour rendre compte de l'irrésistible ambivalence du sentiment amoureux.

¹ Dans l'acception de l'époque et donc dans le roman, le mot *mouvement* veut dire «émotion». L'ambiguïté du sens dans l'emploi contemporain ici est heureux pour faire sens.



photo: Frédéric Toussaint - Louisa Cerclé

LES LETTRES D'AMOUR DE LA RELIGIEUSE PORTUGAISE

page 4

Production Compagnie Ultima Necat

Distribution

Gaël Leveugle Mise en scène, Scénographie et Interprétation
Louisa Cerclé Assistanat
Jean-Philippe Gross Composition Musicale et Diffusion Sonore
Julien Defaye Scénographie et Lumière
Frédéric Toussaint Conception Technique, Lumière, Vidéo et Régie
Générale

Coproduction et Soutiens

Nouveaux Relax, Scène Conventionnée de Chaumont
Transversales, Scène Conventionnée de Verdun
La Machinerie, Scène Conventionnée d'Homécourt
Collectif 12, Mantes-la-Jolie
Espace 110, Illzach
Espace BMK, Metz
NEST, Centre Dramatique National de Thionville

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

Contact

administration@untn.net
www.untn.net

Calendrier

page 5

Création 2021

Sortie de résidence

26 février 2021
> Espace 110, Illzach

5 mars 2021
> Théâtre Mon Désert, Nancy

Création

18 et 19 mars
> Collectif 12, Mantes-la-Jolie

Tournée

15 avril 2021
> Nouveau Relax,
Scène Conventionnée de Chaumont

3 dates entre le 19 et le 24 avril (à fixer)
> Transversales,
Scène Conventionnée de Verdun

Automne 21
> Espace BMK, Metz

Automne 21
> Théâtre Dunois, Paris

Automne 21
> La Machinerie,
Scène Conventionnée d'Homécourt

La forme du spectacle

Le rapport est frontal. La scénographie n'est pas envisagée comme un décor, mais comme une *installation performative*. En cela, elle ne demande surtout pas la neutralisation de son plateau d'accueil, bien au contraire. Elle vient s'inscrire dans le bâtiment brut. Elle dialoguera avec.

Le corps central du dispositif scénographique est constitué d'une paroi de glace dont les dimensions variables s'adaptent à la perception du volume d'ensemble. C'est un assemblage de tuiles d'eau gelées dont les rangées et colonnes sont variables. Elles fondent et leur eau est recueillie dans un bassin, lui aussi variable en proportion. L'eau réfléchit la lumière sur le personnage, posté au centre du bassin. Sur les bords sont positionnées de petites résistances transformant l'eau en vapeur, en écrans de fumée.

Le reste du dispositif scénographique est le dispositif scénique lui-même: un ensemble de haut-parleurs constituant un appareil acousmonium, et un ensemble de lumières et projecteurs dont aucun n'est accroché aux cintres. Un vidéo projecteur diffuse des images colorées imprimant le corps des tuiles de glaces en vitraux.

Le personnage «récitant» vient dire les lettres de la religieuse en place fixe dans cet appareil, sa voix et son corps viennent s'inscrire dans le concert performatif du dispositif. Tout concourt à une expression du plus grand égarement amoureux jusqu'à la plus extrême résolution de rupture.



Croquis préparatoire

Auteur, contexte et vie de l'œuvre.

Le roman est paru en 1669 en anonyme. C'est immédiatement un succès total. Il est révolutionnaire pour l'époque. Il ré-invente le genre littéraire du roman épistolaire, procurant de l'authenticité auprès d'un public fatigué par un siècle de fictions. Mais surtout, et c'est pour cela qu'il reste encore aujourd'hui prisé des amateurs de belles lettres, il place le désir féminin au cœur pur du roman, à la fois comme thème unique et comme moteur narratif par l'utilisation géniale et inédite du performatif ramenée à sa lettre, c'est-à-dire à la radicalité du « dire c'est faire ».

Le texte est attribué fort vraisemblablement à un certain Gabriel de Guilleragues, courtisan lettré, proche de Louis XIV et habitué des salons littéraires où il côtoie entre-autres Racine et madame de Lafayette. Dans la décennie qui suit, paraîtront *Phèdre* et *La Princesse de Clèves*, confirmant cette séquence littéraire où la femme et son désir investissent le premier plan des imaginaires collectifs.

Il a fallu attendre le XIX^e siècle et son développement scientifique pour affermir l'attribution du texte à Guilleragues. Entre temps la controverse n'a cessé, partageant les commentateurs, qui disant qu'un témoignage d'une telle authenticité ne pouvait indiscutablement être que celui d'une femme, qui disant au contraire que l'habileté littéraire pouvait seule être garante d'une telle allure de vérité. Cette controverse se véhiculait d'autant plus invariablement à travers les époques que nombre de grands auteurs, tels Rousseau, Stendhal ou Sollers, évoquaient l'importance que les *Lettres* revêtaient dans l'inspiration de leurs propres œuvres.



Dramaturgie

Intentions 1:

Exister, s'extasier.

page 10

Exister, c'est désirer, et par conséquent s'activer —s'activer à la poursuite de son objet de désir. C'est Spinoza. L'activation du désir féminin comme moteur de l'imaginaire collectif qui se joue à la parution du roman trouve son homothétie dans l'intrigue même où une femme active son existence par l'affirmation de son désir. Dans ce moment du règne de Louis XIV, les salons littéraires fécondent l'avènement très prochain des Lumières. La femme se met à exister.

Exister, étymologiquement, veut dire s'inscrire, se donner une extériorité, une présence dans le monde. Et ce n'est pas sans faire sens que Guilleragues place la parole depuis l'endroit le plus claquemuré du monde au XVII^e siècle: la parole d'une femme, depuis sa cellule, dans un cloître religieux, dans un pays lointain. Elle se met à exister et nous parle de sa plus grande intimité. Quel effet de perspective baroque!

Cette parole est rendue possible par le surgissement de l'amour, sous la figure d'un Chevalier, dont, chose étrange, le témoignage même des *Lettres* nous le font sentir comme un être inconsistant plus qu'inconstant, plutôt médiocre, en tout cas incapable de répondre à la hauteur des sollicitations amoureuses qui lui sont proposées. Proposées? Ce n'est pas si sûr. Car enfin son absence est propice! Et du désir vigoureux le registre migre bientôt vers une ivresse extatique: La religieuse atteint une jouissance qui, nous dit-elle avec une implacable lucidité, profite très bien des douleurs qu'elle endure et des indignités qui la frappent.

Être en extase, étymologiquement, c'est se tenir hors de soi. Or, c'est justement ainsi que Lacan parle de la jouissance. On se met «hors de soi». Et la jouissance

et le plaisir sont deux choses bien différentes. Ainsi du parcours qui lui donne une extériorité existentielle notre religieuse aboutit à un *hors d'elle* qui abolit le monde. Une fois hors de soi, l'extériorité passe à l'intérieur, un au-dedans-de-soi, et le monde va avec, avalé. Mais est-ce si mal? Car enfin, l'expérience de l'amour a cet effet formidable qu'on devient plus que ce qu'on est. Seulement c'est au prix bien étrange d'une instrumentation qui fait qu'on serait plus avisé, selon Lacan toujours, de dire *J'aime à toi* plutôt que de dire *Je t'aime*.

Ce mouvement extatique ne peut parvenir qu'à la ruine. Mais, comme disait l'architecte, aucun édifice n'est complètement achevé tant qu'il n'est pas en ruine. Et l'on peut passer à autre chose. Une autre vie. L'amour est toujours révolutionnaire. L'expérience d'une instance vitale qui nous manifesterait que nous sommes plus que ce que nous pensons être n'est pas un vilain cap à se donner au théâtre, fût-ce à manifester le prix tragique que comporte nécessairement tout progrès décisif.

page 11



Cary Grant and Ingrid Bergman, Notorious, 1940



Kazuo Ohno, Water Lilies, 1987

Dramaturgie

Intentions 2:

Abolition

du naturalisme,

libération de l'image

page 14

«Je ne joue pas la femme, je joue l'idée que les hommes se font de la femme». Le mot est de Tamasaburo Bando, Onnagata, c'est-à-dire acteur de la tradition japonaise du Kabuki qui veut que les rôles de femmes soient joués par des hommes. Condition féminine et féminité ne sont pas la même chose. Comment se partage le féminin? Dans la vie on met intuitivement le masque auquel nous pensons correspondre. C'est ainsi qu'on se construit, et non pas en travaillant à révéler une nature spontanée. Il nous faut *tenir la face*. C'est peut-être même une façon de lire la fonction de l'art théâtral: il proposerait des masques à usage collectif. S'embrasse-t-on pareil tout autour de la terre depuis qu'Hollywood nous abreuve de baisers archétypaux en cinémascope?

Un homme n'est-il pas fondé à exprimer tout aussi légitimement qu'une femme l'authenticité du désir féminin? Et un acteur homme de jouer une religieuse? La *vérité*? C'est justement une notion que la philosophie asiatique déserte, alors que l'Europe en est obsédée. Et pourtant... L'art baroque célèbre le faux semblant en ce qu'il nous présente la figure d'une duplicité qui nous regarde. Narcisse se mirant dans le lac est troublé des profondeurs mystérieuses qui se cachent sous son image. Les plus grands progrès de l'individuation humaine de cette époque sont certainement reliés à ce ressenti, qu'on

a pu se donner alors, qu'on était bien autre chose que ce qu'on s'accordait d'être.

Construire la féminité par ses signes, ne pas chercher la reproduction naturaliste, n'est-ce pas s'accorder la chance d'une figure à ressentir plutôt qu'un corset à maintenir les choses telles quelles? Et notamment de ressentir que le féminin se partage bien autrement entre les sexes qu'on ne pourrait s'accorder de le croire en première instance? Voilà bien des questions qui agitent la pensée occidentale contemporaine. Sexes, genres, ou travers radicaux. Et ça ne résout d'ailleurs pas intégralement la question d'un féminin entendu comme image, masque, figure.

Serait-il alors possible d'envisager l'art théâtral non pas comme un lieu où sont instituées les images mais plutôt comme un lieu où elles sont libérées par la liquidation de leur naturalisme?

Liquider la réalité. Fanfaronnant que la réalité, dont nous dépendons, n'est rien autre chose que la mise en texte du réel. Une réalité par exemple, où la femme serait éternellement un être voué à rater ses créneaux, où l'heure de la fin de l'école serait l'heure des mamans. Mais nous savons bien que tout cela n'est pas réel. Liquider la réalité pour accéder au réel, ce serait peut-être une autre façon d'envisager la fonction de l'art.

Alors quel réel ici? Le réel féminin? Et justement non pas parce qu'on aura su en faire l'image, mais bien parce qu'on aura créé des résistances, par une mise en crise constante de la réalité, une déréalisation poétique, pour laisser à chaque spectateur l'opportunité de «débiller son propre pique-nique».

page 15

ENTRETIEN - GAËL LEVEUGLE

Par Louisa Cerclé

Qu'est-ce qui t'a donné l'idée de monter ce texte ?

G.L.: C'est mon ami Jean-Paul Manganaro qui m'en a glissé l'idée, après avoir vu un précédent spectacle, *Loretta Strong*, que j'avais mis en scène, et que je jouais. Il a perçu la recherche artistique que je menais dans ce spectacle, et il lui a paru instantanément que mon travail trouverait une continuité en jouant les *Lettres*. C'était gratifiant et intimidant. Suivre une telle indication induisait l'arrogance de se dire de taille. Jean-Paul est un écrivain que j'admire. Il connaît Artaud, Fellini et Bene sur le bout des doigts. Ce sont des maîtres pour moi. Il a cette culture de s'intéresser au travail des artistes articulé dans la traversée de leurs créations successives, et non pas aux spectacles pris isolément comme des produits distincts. Effectivement avec *Loretta* je creusais un sillon dont l'origine et l'aboutissement ne se bornaient pas au texte. Dès que j'ai lu les *Lettres* je me suis accordé à ce que ce roman m'offrait une formidable matière à poursuivre mes travaux.

Chacun de tes spectacles fait l'objet d'une collaboration avec un musicien - compositeur. Comment penses-tu ces collaborations ?

G.L.: La musique de création, qui ne reproduit pas des rythmes à la scansion desquels nous sommes usés, qui n'emprunte pas de ritournelles à l'allure familière, a valeur de texture. Ce n'est pas exactement un *décor* sonore, car elle ne renvoie à rien de concret sinon à l'instrument qui l'a produite, mais ça fait *contexte*. Cela permet de placer la voix, et la voix plus la musique créent une image avec un ou plusieurs plans et personnages. Un peu comme quand on parle au téléphone avec quelqu'un qu'on a jamais vu et dont on perçoit l'environnement. Plus que cela, la musique met en tension par la vibration le volume de jeu de la cage scénique et l'appareille avec la salle et les spectateurs.

Cela clarifie et densifie le lieu du théâtre. De cette façon le corps et la voix peuvent être travaillés en dehors d'une prétention au naturalisme, et pour ainsi dire se masquer et se transposer dans le vrai lieu du théâtre qu'est l'imaginaire des spectateurs réunis. Là se forme la seule vraie image. Tous nos efforts sont tendus vers cet objectif dont la réalisation finale ne nous appartient pas. Les musiciens savent instinctivement toutes ces notions et la consistance musicale est un endroit privilégié pour envisager corps et voix comme pure dynamique et pure texture. Le texte s'en trouve toujours plus exprimé. En d'autres termes je comprends ce qui se joue quand il y a de la musique. C'est pourquoi mon premier acte de mise en scène est de proposer une collaboration à un musicien dont j'estime fortement le travail.

Tu disais tout à l'heure que l'idée de mettre en scène les *Lettres* t'était venu à la suite de *Loretta Strong*. Quel est le lien ?

G.L.: Je suis très mauvais théoricien. Je ne comprends les choses qu'en pratique. C'est un peu comme si je comprenais les choses que je fais à mesure que je les fais. Non pas que j'avance n'importe comment. Mettre en scène un texte exige à minima de maintenir la consistance de son propos. Mon métier premier est celui d'acteur. Au fil de mes apprentissages et de mes collaborations j'ai enrichi mes pratiques par le mime, le jeu masqué, le chant, la danse Butôh. Ce que je retiens principalement du *théâtre de la cruauté* est qu'il s'agit non pas de représenter la chose dite, mais de représenter comment elle imprime un corps dans ses dynamiques et ses matérialisations. Quels flux vitaux elle recouvre. Cette recherche et mon histoire pratique amènent à une stylisation particulière du jeu que je continue de développer au travers d'un registre particulier dans l'ensemble de mes mises en scènes. Un registre où je joue seul. Dans les autres pièces à plusieurs acteurs, je dirige le jeu, mais en comprenant et respectant autant que je le peux celui de chaque interprète. Dans tous les cas, c'est apporter de la priorité au jeu d'acteur considéré comme objet d'art en soi. Chacun traduit une trajectoire de création. Dans ce registre il s'agit de liquider l'image pour libérer l'imaginaire du spectateur. *Loretta* proposait un texte satyrique par nature impossible à représenter.

Il s'agissait d'un être parlant qui explosait et se recomposait, qui s'enfonçait toutes sortes d'objets électro ménagers dans la vagine. Le texte mettait lui même en crise l'image. Dans *La religieuse*, c'est moi qui joue. Je ne vais pas me déguiser en religieuse, et je ne vais pas prendre l'accent portugais. Quand le texte sonne dans un corps impropre à la personnification attendue, il y a crise de l'image. Ce serait un bon titre pour le registre.

Jouer et mettre en scène en même temps, comment organises-tu cela ?

G.L.: Je peux redire de la mise en scène ce que je dis plus haut du jeu. Je ne comprends finalement mon spectacle que quand il joue, quand il rencontre des spectateurs, puisque le lieu réel du théâtre est dans leur imaginaire! Alors je ressens le besoin d'être là où le support de l'imaginaire travaille, c'est à dire sur le plateau. Je ne me trouverais pas à ma place dans le public. Et puis c'est un lieu formidable pour saisir de quoi le théâtre traite profondément. J'ai découvert ça dans mon métier d'acteur, qu'un spectacle était altérable et emmagasinait la mémoire de chaque représentation, comme un disque de vinyle qui engraverait à chaque fois dans son sillon les effets qu'il produit dans l'imaginaire profond de l'auditoire. Quand il joue, il traite aussi de ça. Un spectacle comme une figure inversée du célèbre aphorisme shakespearien. Le monde serait le miroir du théâtre, un miroir devant lequel on viendrait présenter le spectacle, comme on se regarde dans la glace. De jour en jour des signes insaisissables varient. Il faut tomber sur une ancienne photo pour avoir la manifestation nette du vieillissement. Ici, il s'agit d'actualiser des images collectives. Mais il faut se regarder souvent pour s'actualiser. Un acteur a peut être plus pour fonction d'actualiser que d'agir. C'est en un sens ce que dit Artaud dans *le théâtre et la Peste*. Seul un art dit *vivant* peut témoigner d'un processus d'altération dont on pourrait affirmer qu'il figure une humanisation. C'est alors important d'être au plateau pour écouter, dans la matière, cette altération à l'œuvre. En un sens j'écoute tous les soirs ce que raconte mon spectacle, et j'en apprend sans cesse — quand c'est réussi! J'ai de la chance.

On peut aussi observer qu'il n'y a qu'un peu plus de cent ans que la fonction de metteur en scène existe. Avant c'était un rôle assumé par l'auteur ou un ou plusieurs comédiens. Ce n'est peut-être pas sans faire sens que la modernité ait fini par instituer une fonction qui est d'organiser l'image depuis les gradins, c'est-à-dire littéralement à *la place* du spectateur. Dans notre cas, le regard s'organise circulairement. C'est-à-dire que j'échange avec toute l'équipe pour comprendre ce qui se passe et personne n'a l'image complète, ce qui me va bien. La cohérence se perçoit aussi depuis l'intérieur et collectivement, et le contrôle intégral de la réception de l'image va contre ma philosophie.



Loretta Strong - photo de Eric Didym

L'ÉQUIPE

page 20

Gaël Leveugle

Gaël Leveugle est né à Marseille en 1971, a grandi à Rouen et à Paris. Il vit et travaille aujourd'hui à Nancy. Il a étudié les lettres à la Sorbonne et le théâtre au conservatoire du V^e arrondissement de Paris puis à L'École Jacques Lecoq. Il a étudié la danse Butôh avec Masaki Iwana et l'improvisation vocale libre avec Tenko. Il monte avec Gautier About, Renaud Béchet, Sandrine Decourtit, Raphaël Prié et d'autres camarades la compagnie Les Wacs en 1994. Ensemble ils jouent Beckett, Ruzante et Calaferte. Ils tournent en Biélorussie et découvrent le théâtre de tradition soviétique. Acteur indépendant, il joue pour Éric Vautrin, Emmanuel Dumas, Grégoire Monsaingeon, Gilles Chavassieux, Jean-Luc Guionnet et Éric La Casa. En 2005, il fonde la compagnie Ultima Necat. Il va mettre en scène *DACB*, adapté de Viktor Pelevine, *MC2*, *minimal connotatif* écrit par lui-même, *Chutes* de Gregory Motton, *LORETTA STRONG* de Copi et *Un HOMME* adapté de Charles Bukowski. En plus de ses activités de mise en scène, il pratique des petites formes écrites ou improvisées mêlant danse, mime et techniques de voix, avec Marie Cambois, Jean-Luc Guionnet, Olivier Benoît, Sophie Agnel et Guigou Chenevier. À travers ces pratiques, et autour de l'œuvre poétique d'Arthur Rimbaud et de Stéphane Mallarmé, il fait un travail de recherche sur la déclamation et le masque vocal. Il conçoit la scénographie de ses spectacles, principalement influencé par les plasticiens minimalistes du XX^e siècle.

Julien Defaye

Diplômé des Beaux-Arts, Julien Defaye glisse corps et voix vers les plateaux de théâtre et l'écriture contemporaine aux côtés d'auteurs metteurs en scènes tel que Filip Forgeau et François Chaffin. Depuis presque vingt ans, il est compagnon du Théâtre de l'Étoile Grise, collectif mélangeant professionnels et amateurs au sein duquel, il joue et réalise de nombreuses scénographies. C'est ainsi, qu'il travaille, acteur et, ou, scénographe avec les compagnies suivantes: Ultima Necat, Les Indiscrets, O'navio, Ches Panses Vertes, la Présidente a eu 19, le théâtre du menteur, Le Mur de la Mort. Ces dernières années l'importance du texte dans la musique, comme urgence à dire, parole interprète; le feront travailler avec divers musiciens. Avec son camarade Nicolas Gautreau, il façonne *BUFFALO*, participent aux projets *Dreamagony*, *Howl*.

Jean-Philippe Gross

Au croisement des musiques électroniques et instrumentales, Jean-Philippe Gross développe un rapport physique au son, jouant avec les ruptures et les phénomènes acoustiques. Il travaille pour le théâtre et la danse.

Il a composé pour l'ensemble Dedalus, et pour le projet Phonoscopie de Thierry Madiot et Yannick Miossec (Sonic Protest). En concert, il collabore avec Stéphane Garin (*Dénombrement*), Jean-Luc Guionnet (*Angle*), Jérôme Noetinger, Axel Dörner, John Hegre (en duo au sein de Black Packers et en quartet avec Greg Pope et Xavier Quérel), Clare Cooper (Nevers), et comme l'exprime si bien cette liste de partenaires, sa musique peut aussi bien tenir de la dentelle sonore que du dérapage de char d'assaut sur terrain humide.

Jamais enfermé dans quelque systématisme que ce soit, Jean-Philippe Gross se permet les extrêmes pour profiter d'un large champ des possibles et accorde une attention toute particulière au timbre, au grain et à la qualité du son, même rugueux.

page 21

Louisa Cerclé

Jeune artiste diplômée de l'École Supérieure d'Arts Appliqués de Bourgogne et de l'École Nationale Supérieure d'Art et de Design de Nancy, Louisa Cerclé collabore depuis 2016 avec Gaël Leveugle (cie Ultima Necat) notamment sur la scénographie, la mise en scène et conçoit le graphisme des spectacles. Cette implication dans les différentes créations de la compagnie lui permet de poursuivre ses recherches sur les accordances entre le graphisme et la scénographie.

Son travail de mise en scène propose aux spectateurs une expérience, en cherchant à agiter leur sens plus qu'en leur proposant un discours. C'est un théâtre de l'impression, au sens physique du terme, quand le caractère en relief est pressé contre le papier pour faire trace.

Elle emploie les images et les objets graphiques qu'elle fabrique comme des supports à l'imaginaire, pour constituer des poèmes visuels.

Frédéric Toussaint

Diplômé d'un master en cinéma, il débute son aventure dans le spectacle à 16 ans au sein du groupe lumière de connaissance de la Meuse à Thilloisbois. Continuant à se former les années suivantes au sein de cette association, il décroche un poste étudiant en qualité d'assistant du régisseur général du théâtre de la faculté de lettres à Nancy.

Il continue sa route aussi dans le cinéma où il travaille comme électricien sur des fictions telles que *Baron Noir*, *Un amour impossible* ou encore *120 battements par minute*.

Menant de front le cinéma et le théâtre, on le retrouve en régie lumière, au sein de la cie Flex, Mélémo Fabrique, rue de la Casse... Mais aussi en régie vidéo, par exemple sur le spectacle *Neige*, coproduction TNS, avec une tournée de plus d'un mois et demi en Chine à l'été 2018.

Il évolue vers la régie générale notamment au sein des compagnies Belladonna, Ultima Necat et plus récemment Java Vérité.



Un HOMME - photo de Franck Roncière

Action Culturelle

page 24

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

Le spectacle des *Lettres d'Amour de la Religieuse Portugaise* se prête aux interventions artistiques.

Pour les scolaires :

Il est particulièrement adapté au travail avec les lycéens. Le texte original est inscrit au programme du baccalauréat. Les interventions peuvent se préparer en versions longues ou courtes avec le metteur-en-scène/comédien Gaël Leveugle. À chaque fois l'axe de travail repose sur la mise en résonance de trois références :

- 1. Littéraire: la figure de la femme dans l'histoire des salons du XVII^e siècle.
- 2. Sociétale: la question du féminin au XXI^e siècle: égalité, sexe, genre et identité.
- 3. Théâtrale: la construction du féminin par ses signes convoquant la recherche artistique de la compagnie Ultima Necat et ses développements techniques.

Des interventions courtes, de une ou deux séances permettent de préparer les élèves à un regard équilibré entre le sensible et le sensé. Une rencontre de clôture, même rapide, après le spectacle, est indispensable.

Des interventions longues, de 5 à 10 séances, sont plus propices à mettre en relation les trois références précitées. En prenant notice de documents vidéos sur les différentes traditions de jeu de femme par des hommes. En prenant le temps d'un débat inclusif, actualisant la question du féminin dans la société. En comparant avec les textes relatifs dans l'histoire littéraire. En prenant le temps d'expérimenter l'élaboration du texte au micro, en pratique, dans un contexte musical et sonore. Ce dernier point est une spécificité de la recherche esthétique de la compagnie, pour laquelle nous avons développé une modalité d'intervention en milieu scolaire depuis quelques années.

page 25

Pour les étudiants et les groupes d'adultes :

L'accent est mis sur la pratique. La construction formelle de la figure féminine comme personnage est mise en regard avec le questionnement individuel et collectif sur la féminité entendue comme partage du féminin dans la société.

La pratique du jeu d'acteur est abordée par des exercices hérités de l'école Jacques Lecoq et de la danse Butôh, doucement, pour élaborer un vocabulaire physique qui s'autorise des prises d'écart sur le naturalisme et rend sensible la formulation du féminin, permettant de dialectiser depuis l'élément matériel du corps en jeu, la part d'acquis culturel et la part d'individuation que nous faisons de l'expression de genre.

Contextualisation :

Nous travaillons en relation avec la psychanalyste Florence Reznik qui anime le groupe Ecart Psy au sein duquel s'est tenu ces deux dernières années un séminaire intitulé La part du féminin. Ensemble, nous nous proposons d'échanger avec le public, avant ou après le spectacle, dans le croisement des angles de vue que nous donnent nos disciplines respectives. Le plateau des intervenant peut être élargi en concertation avec les organisateurs.



photo: Frédéric Toussaint

Extrait

Lettre III :

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

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

**Texte (attribué à)
Gabriel de Guilleragues**