

Les lettres d'amour de la religieuse portugaise

Anonyme, attribué à **Gabriel de Guilleragues**

Mise en Scène de **Gaël Leveugle**

Compagnie Ultima Necat

Depuis la cellule de son couvent, une femme écrit cinq lettres à un amant qui ne répond pas, cinq actes d'un poème du désir total ciselé dans une langue puissante.

Un classique de la littérature française du XVII^e siècle, dans une mise en scène de glace, d'eau, d'éclats de lumière, de performance vocale et sonore.

Jeu, mise en scène et scénographie : Gaël LEVEUGLE

Assistance à la mise en scène et coordination : Louisa CERCLÉ

Travail Sonore : Jean-Philippe GROSS

Lumière et Vidéo : Frédéric TOUSSAINT

Distribution complète et mentions de production et de soutien en page 2



Artistique : Gaël LEVEUGLE : 06 78 58 74 21 gael.leveugle@untm.net

Service de presse : Zef

Isabelle Muraour : 06 18 46 67 37

Assistées de Clarisse Gourmelon : 06 32 63 60 57

www.untm.net

Théâtre Dunois, Paris 75013

Du 17 au 22 janvier 2023

mar 17 : 19h

mer 18 : 19h

jeu 19 : 19h

ven 20 : 20h

sam 21 : 20h

dim 22 janv : 16h

Tarifs

Plein tarif **16.00 euros**

Tarif réduit **12.00 euros**

(demandeurs d'emploi + intermit-
tents, + de 60 ans, habitants du 12^e et
du 13^e)

Etudiant ou - 26 ans **10.00 euros**

DISTRIBUTION

Jeu, mise en scène et scénographie : Gaël LEVEUGLE

Assistance à la mise en scène et coordination : Louisa CERCLÉ

Travail Sonore : Jean-Philippe GROSS

Lumière et Vidéo : Frédéric TOUSSAINT

Régie générale et lumière : Ruben TROUILLET

Régie son : Julien RABIN

Construction décor : Erwan TUR

Administration et Production : Margot LINARD

Merci à : Julien DEFAYE, Camille MUTEL, Maxime DENUC, Jean-Luc GUIONNET, Lotus
EDDE-KHOURI, Lee Fou Messica.

Production Compagnie Ultima Necat

Coproduction : Transversales, Scène Conventionnée de Verdun - Espace Bernard Marie

Koltès, Scène Conventionnée de Metz- Collectif 12, Mantes-la-Jolie - Nouveaux Relax,

Scène Conventionnée de Chaumont .

Accueil en résidence : NEST - CDN transfrontalier de Thionville

Soutien : Espace 110, Illzach -- La Machinerie, Homécourt

La compagnie Ultima Necat est soutenue par la DRAC Grand Est, Le Conseil Régional du
Grand Est, la Ville de Nancy et le département de Meurthe et Moselle.

Ce spectacle est soutenu au titre de la Charte ONDA - La Collaborative.

L'Histoire

L'amour fou. L'amour tragique. 1669. Une voix de femme s'élève depuis la cellule d'un couvent lointain pour chercher un amant qui est parti et ne répond plus. Elle bascule dans l'abîme, dans le sauvage. Elle écrit cinq lettres demeurées parmi les plus célèbres de la littérature française comme le témoignage fracassant d'une passion féminine qui se libère des interdits et de la bienséance pour se dire dans une langue puissante. Cinq lettres qui prennent la forme et le mouvement de cinq actes tragiques. Jusqu'à la catastrophe. Un poème ciselé dans le désir total.

Une rêverie visuelle et sonore

La mise en scène de Gaël Leveugle présente ces lettres sous la forme d'un oratorio d'aujourd'hui; un monologue musical pris dans un décor changeant de glace et d'eau. La voix de l'acteur et les accents d'un orgue y tissent ensemble les mouvements passionnels et les sentiments hors normes de la religieuse, entre reflets, éclats de lumière, ondes et accidents de matière, dans une rêverie visuelle et sonore. Ce sont les mouvements de la religieuse que tout l'appareil théâtral suit, mais c'est vers des rivages enfouis dans nos propres profondeurs que nous plongeons.

Dispositif scénique performatif

La scénographie et l'appareil technique (lumières, hauts parleurs) sont montés sur la scène à nu. On les voit. Il n'ont pas valeur de décor et ne cherchent pas à représenter. On est dans un espace vide où chaque élément du dispositif prend valeur d'acteur pour raconter le poème, les mouvements du drame. L'acteur est debout, au milieu d'un bassin d'eau. À côté de lui une paroi de glace va fondre à mesure que le spectacle avance. Les craquements de la glace, l'effondrement éventuel de la paroi sont imprévisibles. Ils dialoguent avec l'acteur et la musique. En même temps qu'ils figurent par métaphore les mouvements intérieurs changeants de la religieuse, ils installent une tension dans l'écoute du public, comme une page blanche où viennent s'installer les invocations, les adresses et les soupirs de l'amoureuse. La lumière, d'abord une simple chandelle qui éclaire le seul visage de la religieuse, va peu à peu s'étendre, pour faire jouer par reflet indirect la glace, les ondes de l'eau.



Extrait de la 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.»

Contexte historique : un livre célèbre, un précédent féminin et un paradoxe

À leur parution en 1669, les Lettres d'amour de la religieuse portugaise ont connu immédiatement un succès immense dans toute l'Europe. La raison en est principalement que l'éditeur les présente comme des lettres authentiques qui lui sont parvenues par des voies secrètes. Le lecteur de l'époque est lassé des fictions de romans qui ont fleuri avec la Renaissance. Il veut de l'authentique. L'autre raison du succès de l'ouvrage est qu'il place pour la première fois l'action dans les mouvements intérieurs d'une femme. Elle émerge dans le monde, en y portant une parole inédite : celle de son désir. Ce mouvement est le premier de toute une chaîne. Dans les années qui suivront paraîtront *Phèdre* et *La princesse de Clèves*. La société européenne se donne des figures pour s'imaginer, sentir, penser au féminin.

Le paradoxe est que ce texte s'avère fort probablement écrit par un gentilhomme de l'époque, Gabriel de Guilleragues. Au demeurant, ce courtisan qui fut secrétaire particulier de Louis XIV, était un assidu des salons littéraires où il fréquentait, entre autres, Racine et madame de Lafayette. Ces prétendues lettres trouvées seraient donc une fiction, et leur authenticité, devenues, par leur succès à travers le temps, emblématiques du féminin, la fabrication d'un homme.

Ce succès de l'œuvre a traversé le temps. On en trouve des commentaires d'amateurs chez Diderot, Stendhal, Sollers, pour ne nommer qu'eux.

Propos

Qu'importe que ces lettres soient authentiques ou fictives. Ce qui s'y met en mouvement est une existence bien concrète. Et ce mouvement est prodigieux. Par l'activation de son désir, une femme qui était réduite à rien, abolie dans le rien d'un couvent, gagne le monde entier par sa voix, se met à y exister, y transmet son mouvement, traverse le temps pour gagner nos oreilles encore aujourd'hui.

C'est dans l'étymologie même du mot. Exister c'est se tenir hors du néant, prendre place dans le monde, dehors, au grand jour. Les lettres font avant tout spectacle de ce mouvement d'existence. Il y résonne avec un autre mot, une autre étymologie : l'extase. Quand on

est en extase, on se trouve hors de soi. La religieuse décrit ses émotions, qu'elle nomme dans le vocabulaire de l'époque, des « mouvements », et dérive en extase par ses mots. Le texte est performatif, ce qui s'y dit, s'y produit. En cela il est foncièrement dramatique. Le décor religieux, qui met par ailleurs en friction l'extase de la foi avec l'extase amoureuse voire érotique, permet de sacraliser ce mouvement en désir nu, de le dégager de toute anecdote pour l'exposer tel quel, et non pas les circonstances qui le causent. C'est d'un double mouvement, d'existence et d'extase, que le texte fait état, dans la voix performative d'une femme qui les active par son désir. En face, l'homme à qui elle s'adresse ne répond pas. Son mouvement s'intensifie jusqu'à la catastrophe.

Nous voyons une femme se retourner sur elle même comme un sac, nous exposant son intériorité. En même temps qu'elle intègre le monde par sa parole, elle se désintègre dans son désir. Nous observons toutes les ambivalences des nos émotions extrêmes, tellement alors inédites à nos sens que nous ne savons comment les exprimer : Du fait de leur démesure, elle n'ont pas de forme. La liaison au théâtre est manifeste: nous faut-il des masques pour exprimer nos mouvements intérieurs? Sans masques, nous sommes à l'état sauvage. Toucher nos limites sauvages cela peut-être aussi une définition intime du tragique.

Ce texte étonne par sa lucidité. Il nous propose par l'exemple de la religieuse, d'interroger l'authenticité de nos émotions. Elle s'exprime à la faveur d'une relation qui n'existe pas, puisque celui à qui elle s'adresse ne répond jamais. Elle se libère d'une non-existence par une extase libératrice qu'elle active par et pour son propre désir. Qu'importe si cela dépasse complètement les projets de son amant et la réalité de sentiments qui devraient normalement procéder d'une relation réciproque, qu'importe si ces sentiments sont authentiques, ils lui permettent d'exister, exister pleinement, intensément, jusqu'à l'effondrement.

Intentions

Notre choix de représentation n'est pas naturaliste. Il nous semble irréaliste de prétendre représenter un choc aussi fou que celui d'une jeune femme, n'ayant jamais connu autre chose que les murs d'un couvent, découvrant au moment où elle lui échappe irrémédiablement la passion amoureuse sans limite. Il nous semble déjà impossible d'avoir le sentiment exact de ce que la vie au XVII^e siècle proposait comme expérience humaine. Nous n'avons que des textes, mais ils encapsulent une vie plus qu'ils ne la dépeignent. Ils témoignent de réalités sensibles que nous ne pouvons atteindre que par notre imaginaire.

Le vrai théâtre n'est peut-être pas sur le plateau. Il est dans la rêverie du public assemblé, avec un peu de chance conjuguée à la nôtre, à nous qui jouons sous ses yeux. C'est dans cet espace délicat, qu'il faut convoquer, activer, appareiller, que les images se forment. Elles se forment à la faveur d'une expérience, bien concrète, elle, qui se fait dans la salle. Nous nous concentrons sur l'expérience que nous pouvons proposer au spectateur pour provoquer cette rêverie commune bien plus que sur une représentation des lieux, des personnes et des choses.

Nous travaillons fondamentalement avec la musique, qui propose souvent plus d'images qu'une toile peinte, et avec la voix, elle aussi porteuse d'images, qui propulse les mots dans l'espace sonore, musical, comme le texte dans le contexte. Ce sur quoi nous nous fondons, c'est l'expérience que nous faisons du texte, ce qu'il évoque, les mots qui y sont dit, comme ce que nous fait un courant qui traverse nos corps. Partant, nous tâchons de reproduire les expérience et de figurer suffisamment pour que le public projette et, pour reprendre une expression de François Morellet que nous aimons bien, « déballe son propre pique nique ». Ce que nous nous évertuons d'évoquer dans *les Lettres* c'est la constitution que se fait d'elle

même une femme, en direct, sous nos yeux en machine d'extase, pour paraître au monde, vivre intensément, se consumer, et s'effondrer. Comme toute construction, elle n'est véritablement achevée qu'une fois qu'elle est en ruine. Ce n'est pas le spectacle d'un sacrifice, C'est celui d'un acte de volonté. Vivre. Avec tout ce que cela implique de cruauté.

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 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. 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

m'attache à développer au travers d'un registre particulier dans l'ensemble de mes mises en scènes. Dans ce registre il s'agit de liquider l'image au plateau pour libérer l'imaginaire du spectateur.

La compagnie

La Compagnie Ultima Necat est une compagnie dont l'objet principal est la production de spectacles d'art et d'essai. La recherche esthétique et technique sont part notable de son activité. Ses productions ont la spécificité de mettre en relation le théâtre physique, le travail performatif de la voix, la composition sonore et électroacoustique ainsi que la création plastique.

L'équipe



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 Ve 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 Decourt, 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 Daumas, Grégoire Monsaignon, 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.

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.

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 Thillombois. 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 fac de lettre 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, Mélimélo 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.