

## Privatiser l'utopie

Suzanne Beth

Numéro 313, automne 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/83406ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Beth, S. (2016). Compte rendu de [Privatiser l'utopie]. *Liberté*, (313), 69–69.

LIBERTÉ AU FTA

# Privatiser l'utopie

En s'emparant de *La maman et la putain*, Julie Duclos amène le cinéma au théâtre.

SUZANNE BETH

**D**ANS *Nos serments* le cinéma est partout. Le spectacle résulte d'un travail au long cours réalisé à partir de *La maman et la putain* (1973) de Jean Eustache, d'abord au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, à Paris, puis lors de nombreuses séances d'improvisation des comédiens conduites par la jeune metteuse en scène Julie Duclos. *Nos serments* reprend le thème principal de *La maman et la putain*, la libération sexuelle, et son texte s'organise autour des trois situations amoureuses du film : Alexandre, séparé de Gilberte qu'il aimerait peut-être épouser, vit chez Marie et commence une nouvelle liaison avec Véronika. La pièce offerte à partir d'un tel canevas frappe par la précision assez époustouflante du jeu de tous les comédiens.

Allant en quelque sorte à rebours du mouvement historique ayant vu le cinéma s'autonomiser par rapport au théâtre, il semble que, dans *Nos serments*, le théâtre aille au cinéma. La scène est conçue comme un plateau de tournage, fausses cloisons et projecteurs inclus. Les références indirectes au film d'Eustache émaillent le texte : si les prénoms des personnages ont été changés, leurs activités professionnelles sont maintenues et Oliwia (Véronika) est toujours polonaise. Bien qu'il ne s'agisse pas de cinéma à proprement parler, des images animées sont intégrées au déroulement de la pièce, qui est ponctuée d'une demi-douzaine de vidéos, le plus souvent alors que la scène est dans le noir, parfois alors qu'il s'y passe autre chose. Plus encore, le jeu des comédiens est profondément dé-théâtralisé, donnant lieu à un naturalisme troublant tant la distinction entre le théâtre et la vie, ou plutôt entre le théâtre et le cinéma, semble ténue. Dans *Nos serments*, le personnage de François retrouve à sa manière celui d'Alexandre en reprenant

le ton posé et flegmatique que permettent ses jeux incessants sur la langue, terrain de jeu et espace de fuite, pratique de désengagement du locuteur dans sa parole qui la rend labile, incertaine, inassignable. De manière plus large, l'atmosphère et le ton de la pièce

l'inscrivent dans la longue lignée des films intimistes français, consacrés au couple et à ses affres, au langage et à sa virtuosité malheureuse, dont un exemple récent serait *La bataille de Solferino*

(2013), de Justine Triet.

*Nos serments* soulève ainsi la question de savoir dans quelle mesure le cinéma, les années 1970 et le cinéma des années 1970 peuvent constituer une ressource pour le théâtre contemporain, une source inattendue pour mieux éclairer le présent, pour y ménager des voies de liberté inédites, pour

*Il s'agit d'une pièce authentiquement comique, qui se donne face à un public très réactif, parfois même délicatement inclus.*

faire face aux termes actuels du conservatisme. Il semble toutefois que le spectacle se présente plutôt comme une (tragi-)comédie de mœurs fort bien menée, dont l'horizon est plus le mélodrame et sa « volonté de tout dire », comme le formule Peter Brooks, qu'une contribution à la politique contemporaine par la circulation d'utopies intimes vers le commun.

Une scène, au cours de laquelle dansent de manière impromptue François, Esther et Oliwia, les personnages qui ne formeront finalement pas de triangle amoureux, fait

irrésistiblement penser à *Mommy* (2014), l'avant-dernier film de Xavier Dolan. Au contraire de *La bataille de Solferino*, étude des mœurs conjugales de Parisiens dans la trentaine inséparable de l'élection de François Hollande au poste de président de la République, *Mommy* se situe dans un contexte politique ostensiblement artificiel, asservi aux besoins du drame. Accrochée à un mur de l'appartement d'Esther après l'entracte, l'affiche du film *Tout va bien* (1972) de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin apparaît ainsi comme une relique désactivée ou un fossile illisible tant *Nos serments* paraît loin des enjeux abordés par le film, qui relate une grève dans la France de l'après-Mai 68 conduisant à la séquestration du patron de l'usine.

Un point, pourtant, attire l'attention. *La maman et la putain* est tout entier organisé autour d'Alexandre, comme si le film faisait du personnage son objet d'étude. Les femmes qu'il séduit y occupent une place périphérique : du point de vue du film, elles dépendent absolument d'Alexandre. La situation est très différente dans *Nos serments*, où Esther surtout, et Oliwia dans une certaine mesure, ont de la ressource ; elles se tiennent face à François. Dans ce rééquilibrage, la jalousie s'efface pour laisser place à autre chose, essentiellement l'humour. Il s'agit en effet d'une pièce authentiquement comique, qui se donne face à un public très réactif, parfois même délicatement inclus dans le jeu des acteurs, au point qu'un soir, une spectatrice n'a pu s'empêcher d'intervenir dans le dernier dialogue entre les anciens amants, enjoignant Esther, d'un « oui ! » irrépressible, de mettre François à la porte de chez elle. Mais la dérision n'est jamais bien loin, et on peut regretter que ce sillon féministe n'ait pas été creusé pour donner consistance à une véritable politique de l'intimité.

Ainsi, *Nos serments* apparaît surtout comme un divertissement de fort belle facture, élaboré dans les trous, les silences et les interstices de *La maman et la putain*, dans l'absence d'issue narrative et dramatique qui fait la teneur politique du film en laissant une grande place à la liberté interprétative de qui le regarde. En revanche, la pièce comble, explicite, remplit : c'est particulièrement le cas de la première scène, la querelle entre François et Mathilde donnant à voir les disputes entre Alexandre et Gilberte, seulement évoquées dans le film. Et c'est, de manière plus malencontreuse encore, l'effet de la vidéo concluant le spectacle, happy end dans lequel l'oisiveté de François – posture si subversive de nos jours – se voit transformée en réussite littéraire. **L**