



© Jean-Louis Fernandez

[theatredelacite.com](http://theatredelacite.com)

THÉÂTRE DE LA CITÉ  
INTERNATIONALE

THÉÂTRE

# Chère Chambre

**Pauline Haudepin**

17 → 29 JANVIER

SERVICE DE PRESSE

Théâtre de la Cité internationale

Philippe Boulet • 06 82 28 00 47

[philippe.boulet@theatredelacite.com](mailto:philippe.boulet@theatredelacite.com)

## Rencontres

**jeudi 20 janvier** et **mardi 25 janvier** à l'issue du spectacle  
**côté plateau** · rencontre avec l'équipe artistique

### **Théâtre de la Cité internationale**

17, bd Jourdan 75014 Paris / administration • 01 43 13 50 60

### **Billetterie**

Pour réserver vos places, rendez-vous à la billetterie du théâtre,  
par téléphone au 01 85 53 53 85 ou sur **theatredelacite.com**

### **Rejoignez-nous !**



### **Écoutez-nous !**

 /theatredelaciteinter

Le Théâtre de la Cité internationale est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication – direction régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France, la Cité internationale universitaire de Paris et la Ville de Paris. Avec le soutien du conseil régional d'Île-de-France pour les résidences d'artistes. Avec l'aide de l'Onda pour l'accueil de certains spectacles.

# Chère Chambre

**Pauline Haudepin**

**THÉÂTRE**

**17 → 29 JANVIER**

lundi, vendredi – **20h30**  
mardi, jeudi, samedi – **19h**  
relâche mercredi et dimanche

TARIF B | **de 7 à 20€**

SALLE | **Coupole**

DURÉE | **2h**

SPECTACLE DE **Pauline Haudepin**

**Le texte de *Chère Chambre* est publié par Théâtre Ouvert, éditions TAPUSCRIT**

**AVEC Jean-Louis Coulloc'h, Sabine Haudepin, Dea Liane,  
Jean-Gabriel Manolis, Claire Toubin**

SCÉNOGRAPHIE **Salma Bordes**

LUMIÈRE **Mathilde Chamoux**

COSTUMES **Solène Fourt**

COMPOSITION MUSICALE ET SON **Rémi Alexandre**

PLATEAU ET RÉGIE GÉNÉRALE **Marion Koechlin**

RÉGIE LUMIÈRE **Édith Biscaro**

PRODUCTION ET ADMINISTRATION **Théâtre National de Strasbourg**  
et **Agathe Perrault – La Kabane**

• ***Chère Chambre* a été créé le 25 novembre 2021 au Théâtre National de Strasbourg**

*production* Compagnie Theraphosa Blondi, Théâtre National de Strasbourg • *coproduction* Théâtre de la Cité internationale  
• Avec l'aide à la création de la DRAC Grand Est • Avec la participation artistique du Jeune théâtre national • Avec le soutien du Fonds de dotation création Porosus, de La Chartreuse – Centre national des écritures du spectacle, des Tréteaux de France et du Théâtre Gerard Philipe - CDN de Saint-Denis • Le décor et les costumes sont réalisés par les ateliers du TNS. • Le texte est publié par Théâtre Ouvert, éditions TAPUSCRIT • Pour *Chère Chambre*, Pauline Haudepin est lauréate de l'aide à la création de textes dramatiques ARTCENA et de l'aide à l'écriture de la mise en scène de théâtre de l'Association Beaumarchais-SACD.  
• Pauline Haudepin est artiste en résidence au Théâtre de la Cité Internationale et artiste associée au Théâtre National de Strasbourg  
• Elle a été l'une des artistes présélectionnés par le Dispositif Cluster 2017 initié par Pémisses. • Remerciements particuliers à toute l'équipe du TNS pour leur précieux travail autour de la création du spectacle. • Pauline Haudepin est en résidence de saison au Théâtre de la Cité internationale, action financée par la Région Île-de-France dans le cadre de l'aide à la permanence artistique et culturelle.

# Chère Chambre

★ **Et si la douceur devenait subversive ?** Chimène, vingt ans, annonce sereinement que ses jours sont comptés, pour avoir offert une nuit son corps et sa tendresse à un inconnu atteint d'un mal incurable. De la colère au chagrin, ses parents et sa compagne tentent d'interpréter cet acte gratuit qui conjugue l'empathie à une tout autre échelle que celle du cocon familial. Dans ce conte contemporain teinté d'humour noir, le langage prend une place centrale et s'épuise, parfois, face à l'indicible. Alors les corps prennent le relais, en autant de contrepoints lumineux. L'onirisme côtoie le réalisme, fantasmes et réalités coexistent. L'apparition de Theraphosa Blondi, créature fantasque incarnée par un danseur de *butô*, confronte les personnages à leurs failles et à leurs désirs. Quels sont, finalement, les actes les plus insensés ?



© Jean-Louis Fernandez

## ★ NOTE D'INTENTION

Chimène Chimère, vingt ans, semble née pour le bonheur, dans une famille sans drame et sans énigme. Pourtant, le verdict des médecins est formel : atteinte d'un mal incurable, il ne lui reste que quelques mois à vivre. Alors que Chimène révèle avoir contracté la maladie en couchant avec un inconnu à l'article de la mort, personne ne comprend son geste. Ni Rose, sa mère, qui la couve maladivement depuis l'enfance, et se retrouve brutalement face à la promesse d'un deuil inconcevable. Ni Ulrich, son père, que les agissements de sa fille renvoient à tout ce qu'il refuse de voir, mais aussi à ses propres fantômes. Ni Domino, la femme qu'elle aime, professeuse de philosophie et activiste enragée, que ce drame met aux prises avec ses propres idéaux. En introduisant brutalement dans un univers calfeutré « *ce-qui-n'arrive-jamais-qu'aux-autres* », l'acte gratuit de Chimène jette sur l'hypocrisie sociale telle qu'elle s'incarne en son entourage une lumière aveuglante. Alors, la maladie qui la gagne va progressivement en révéler d'autres, et réveiller les démons et les failles de chacun.

**« La douceur est Politique. Elle ne plie pas, n'accorde aucun délai, aucune excuse. Elle est un verbe : on fait acte de douceur. Elle s'accorde au présent et inquiète toutes les possibilités de l'humain. »** – Extrait de *Puissance de la douceur*, Anne Dufourmantelle

Dans ma précédente création, *Les Terrains Vagues*, librement inspirée du conte *Raiponce* des frères Grimm, le motif universel de la princesse séquestrée en haut d'une tour m'a conduite à une rêverie sur la perte de l'innocence, la responsabilité, et la force de résistance par l'imaginaire.

Pour *Chère Chambre*, c'est à nouveau la transposition d'un motif mythique intemporel dans une situation contemporaine qui a déclenché l'écriture : le « *baiser au lépreux* », tel qu'il apparaît dans *L'Annonce faite à Marie*, de Paul Claudel. Dans ce « mystère » en quatre actes et un prologue, Violaine embrasse le lépreux Pierre de Craon et par ce baiser pieux qui guérit miraculeusement ce dernier, contracte la lèpre à son tour, première étape d'un long chemin vers la sainteté.

Quelle serait la retranscription possible d'un tel geste dans un monde contemporain, et une fois coupé de toute dimension religieuse, de quels enjeux est-il chargé dans le monde contemporain ?

À l'heure où la violence et l'endroit de sa légitimité occupent les débats, une idée m'obsède : la douceur peut-elle être politique ? Sous quelle forme ? À quel degré ?

Pour incarner cette douceur subversive, j'imagine une jeune femme dont la soif d'absolu ne peut s'exprimer que de manière mortifère, parce qu'elle se déploie dans une famille (une société) où le principe de précaution passe avant la liberté, et l'épanouissement personnel avant l'empathie. Mais rapidement, l'intrigue, se détourne du geste de Chimène et s'intéresse davantage à ce qu'il provoque chez ses proches. Car au cours de l'écriture, la pièce s'est recentrée à mon insu sur la question du deuil. Pas seulement celui qui suit la mort d'un être cher, mais aussi le deuil d'un idéal, le deuil de l'innocence, le deuil d'un amour, le deuil d'un monde obsolète auquel on peut demeurer maladivement attaché tout en s'y opposant, parce qu'il a donné sa forme à nos corps et nos pensées. Tout changement suppose un deuil. Certains deuils portent la promesse d'un changement.

Le texte est dense, très rythmique, soutenu par une composition musicale sur mesure, et la parole s'épuise à force de vouloir nommer l'indicible. Mais tout ne passe pas par le langage pour autant : le scénario est délibérément elliptique, et la fable s'effrite peu à peu, se déplaçant vers une narration plus sensible, intuitive et plastique.

J'imagine des allers-retours entre les situations concrètes de conflits décrites par la pièce et des moments de décolllement, des tableaux flirtant avec le réalisme magique, à mesure que la frontière entre ce que vivent les personnages et les fantômes ou hantises qui les habitent devient de moins en moins lisible.

Inspirée par le travail de Crystal Pite, Pina Bausch, Wim Vanderkeybus, ou encore la compagnie flamande Peeping Tom, je suis très sensible à la démarche de la danse-théâtre, aux glissements qu'elle opère et à sa manière de penser l'espace. La scénographie ira en ce sens. Plutôt que cloisonner l'espace, j'imagine un paysage unique susceptible de métamorphoses et structuré d'appuis de jeu concrets, où plusieurs lieux, temporalités et degrés de réalité coexistent.

C'est l'arrivée vers le milieu de la pièce d'une figure imaginaire, au nom d'araignée, Theraphosa Blondi, qui amorcera le mouvement vers une dimension plus onirique. Créature hybride, agent du désordre incarnant à la fois la maladie, l'altérité, le non-humain, elle met en contact les personnages avec leurs limites et leur folie, et apparaît à chacun sous une apparence différente.

Il m'est rapidement apparu comme une évidence de confier cette figure, émergée d'un monde invisible, à un danseur de *Butō*, doublé d'une voix enregistrée. Cette «danse du corps obscur», transgressive et dérangeante, naît dans le Japon des années 1960 sur les cendres d'Hiroshima et de Nagasaki. En ce qu'elle cherche à communiquer avec les esprits et réveiller les forces cachées dans les profondeurs de l'âme, elle rejoint la mission disruptive dont j'ai chargé Theraphosa Blondi dans ma fiction. L'intention n'est pas d'insérer des «numéros dansés», ni même que le *Butō* soit identifiable comme tel. Il s'agit plutôt de placer les autres acteurs et leurs personnages face à un régime de présence différent, et voir ce qui se passe dans cette confrontation, si la contamination opère. Car si les mots séparent, le toucher rapproche, l'étreinte suspend les clivages et les séparations. Peut-être alors le secret de Chimène n'est-il pas dans son journal, ces phrases adressées, et dont ses proches se disputent la lecture. Peut-être est-il dans ses gestes, dans ses silences.

## ★ ENTRETIEN AVEC PAULINE HAUDEPIN



© Alona Martier

● ***Chère Chambre* est la deuxième pièce que tu crées au TNS, après *Les Terrains vagues* [pièce écrite alors que Pauline Haudepin était élève à l'École du TNS (section Jeu), présentée dans le cadre d'une carte blanche en 2016 puis recréée en 2018]. Le départ de l'intrigue est: Chimène, une jeune femme de vingt ans dont on pourrait dire qu'elle a tout pour être heureuse, décide d'offrir son corps, un soir, à un inconnu sans-abri, atteint d'un mal contagieux et incurable; cet événement vient bousculer sa cellule familiale et affective. Avec cette pièce, tu traverses de grandes thématiques — l'amour, la mort, la peur, le don de soi... Te souviens-tu du point de départ de l'écriture?**

Le processus a été long et il y a eu deux points de départ. La première intrigue que j'avais imaginée n'apparaît maintenant que sous forme de trace, à la fin: un couple dont la fille a disparu — elle est mourante — héberge dans la chambre de l'absente un jeune homme étranger.

Le deuxième point de départ, la vraie naissance du projet d'écriture, correspond à ma relecture de *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel. Je m'intéresse aux mythes, aux motifs qui resurgissent et qui appartiennent à une sorte d'inconscient collectif — qu'on les identifie ou non, quelque chose se « reconnaît ». Quelle forme peut prendre ce resurgissement à une époque donnée? Pour écrire *Les Terrains vagues*, mon point de départ était le motif de la princesse enfermée dans la tour. Je l'avais inscrit dans un univers modernisé mais qui restait celui du conte, intemporel — un univers inventé. Pour *Chère Chambre*, je me suis saisie du motif du « baiser au lépreux », tel qu'on le retrouve dans *L'Annonce faite à Marie*. Dans cette pièce, Violaine est une jeune femme entourée de parents aimants, qui va épouser un homme qu'elle aime. Dans un élan de piété, elle embrasse le lépreux Pierre de Craon et contracte la maladie — dont lui guérira miraculeusement. À partir de là, elle est bannie par sa famille, abandonnée par son fiancé et vit un long périple vers la sainteté...

Chez Claudel, ce motif du « baiser sacré » s'inscrit dans un mouvement d'écriture mêlé par une forme de mysticisme, par la foi. Je voulais explorer le versant profane de cet acte. Comment des notions telles que le sacrifice, l'acte gratuit, le don, qui ont des dimensions mythiques et religieuses, peuvent-elles résonner aujourd'hui? Avec quoi entrent-elles en frottement, quel court-circuit viennent-elles provoquer?

● **Le mot «idéal» revient dans la pièce, Chimène l'utilise à plusieurs reprises. Est-ce un déplacement de la foi claudélienne, une autre idée de l'absolu ?**

Oui, on peut le voir comme une correspondance, une autre forme de foi, qui n'est pas nécessairement liée à la sphère religieuse. Les autres personnages – même Domino, la compagne de Chimène, qui est aussi à la recherche d'un idéal – sont plus ou moins enracinés dans leur présent alors que Chimène pourrait sortir d'une pièce de Claudel. Elle porte une dimension intemporelle et s'inscrit dans un ordre de pensée «autre». Par un acte de douceur, un acte de don – et non par un acte de violence, c'est ce qui m'intéresse – elle vient renverser le petit ordre établi autour d'elle, lui-même étant le pendant du grand ordre établi à l'intérieur duquel elle est inscrite de force. C'est ce qui me passionne : comment un acte de douceur peut être aussi subversif, voire plus, qu'un acte de violence. Et comment il peut renverser, à son échelle, la vision du monde.

**« Comment un acte de douceur peut être aussi subversif, voire plus, qu'un acte de violence. »**

Les deux figures de jeunes femmes sont comme des « doubles inversés ». Domino incarne une forme de colère active. Elle a envie de tout renverser et, en même temps, est très inscrite dans le monde : elle travaille – elle est professeure de philosophie –, et elle trouve des manifestations concrètes à sa colère. Au fond, elle est une constructrice davantage qu'une destructrice. Chimène, elle, manifeste sa révolte d'une manière totalement autre, presque inconnue, que ses proches voudraient pouvoir déchiffrer, sans y arriver.

J'ai envie de cette forme de renversement : que l'incompréhension et ce qu'elle génère chez les proches – les déchets qui remontent à la surface, les contradictions et les hypocrisies qui se révèlent – apparaissent, finalement, beaucoup plus choquants et incompréhensibles que l'acte de Chimène, qui s'opère, lui, dans la transparence, dans une grande évidence.

● **Peux-tu parler des parents, Rose et Ulrich ? Il semble qu'ils ne comprennent pas leur fille Chimène et il y a une tension manifeste entre eux et Domino. Souhaites-tu parler de ce qui oppose deux générations ?**

Je n'avais pas du tout prévu ce conflit, il est apparu au cours de l'écriture. L'idée est de mettre en miroir les deux couples, qui racontent deux modèles très différents : celui des parents et celui des deux jeunes femmes. Ici, le couple parental apparaît comme un manteau avec une doublure. Quand Rose et Ulrich sont en conflit avec d'autres personnages – comme Domino – ils deviennent des avatars d'un tas de gens de leur âge. Mais quand ils sont entre eux, la peau de surface tombe. Cela m'intéresse, de parler d'un couple de gens de 55/60 ans dans sa grande intimité – notamment, aborder leur érotisme. Ce qu'ils vivent n'est pas simple : ils sont comme des archétypes en voie de disparition, qui sentent qu'on les pousse dehors et cherchent à subsister.

● **Leur «résistance» a des aspects comiques. Face à la mort programmée de leur enfant, ils semblent rajeunir : il est question, par exemple, de faire un voyage au Mexique, où Chimène devait aller. Avais-tu en tête cette idée d'appropriation par eux d'un espace de jeunesse devenu vacant ?**

Comme j'aime beaucoup l'humour noir, les endroits de frottements, j'ai écrit, sans l'avoir prémédité, des parents qui ont une manière d'aborder la perspective de la mort de leur enfant et le deuil de façon très particulière – presque par anticipation. Quand un couple



s'est construit une vie autour d'un enfant, de sa naissance à sa croissance jusqu'à l'âge adulte, on parle souvent du grand vide qu'il éprouve au moment du départ. Il faut apprendre à reconstruire sa vie autrement, réinventer. Là, c'est comme si ces parents démarraient un nouveau cycle sans laisser place au deuil, sans même attendre la disparition. Ils sont dans une sorte de déni étrange, comme s'il était possible de revenir en arrière. Ce qui a été inexploré ou refoulé retrouve une place. L'absence de l'enfant génère un joyeux chaos.

● **Alors que le point de départ est tragique, tu crées des espaces de comédie, d'exagération. Cette dimension de l'écriture est-elle importante pour toi ?**

Ce décalage s'est imposé. Je pense que ça correspond chez moi à un besoin de vitalité : plus le propos de la pièce est sombre – pas seulement parce qu'on y parle de maladie, de mort, mais plutôt parce qu'il y a un fond pessimiste, qui émane de ma propre mélancolie, contre laquelle je lutte dans l'écriture – plus il y a une tentative de renverser ça par le rire – même grimaçant – et par la vitalité, les lueurs, le goût du dérisoire. J'aime, face à l'événement énorme qu'est la mort d'un enfant pour ses parents, qu'on puisse saisir des détails un peu absurdes, des éléments du quotidien.

J'aime l'idée d'un père en slip sur son lit qui propose tout à coup à sa femme de ne pas aller travailler.

● **Dirais-tu que cet incroyable don d'elle-même de Chimène, avec la maladie mortelle qui en découle, met chaque personnage face à ses manquements ?**

Je pensais que cette thématique du sacrifice, du don – ce que la figure de Chimène porte – serait beaucoup plus au cœur de la pièce. Mais c'est un faux centre, on ne saura plus rien de cet homme à qui elle s'est offerte et cet événement, au final, n'est qu'un levier qui déclenche les rapports entre les personnages.

En écrivant, un déplacement s'est opéré. La thématique du deuil s'est imposée – au sens large : les renoncements personnels, la mort des idéaux, d'une confiance possible en l'avenir... La maladie de Chimène est devenue une métaphore qui trouve plusieurs variations, qui vient en révéler d'autres.

Quelle est la mélancolie du couple parental ? Quel malaise d'une génération affleure au travers du couple des jeunes femmes, enfermée dans une société lénifiante basée sur la précaution et le repli, sur la peur ? Je ne cherche à rien résoudre, mais plutôt à identifier la nuance précise d'un certain



© Jean-Louis Fernandez

mal de vivre, celui d'aujourd'hui, qui n'est pas le même que le spleen du XIX<sup>e</sup> siècle par exemple. Trouver sa texture, sa couleur, et y balancer un peu de lumière de désordre, de force vitale.

● **Une bascule s'opère avec l'arrivée d'un personnage nommé Theraphosa Blondi. On comprendra à un moment que c'est une créature imaginaire, issue du travail de peintre de Chimène. On peut avoir l'impression qu'elle incarne la conscience des personnages, qui vient les aiguillonner là où ça fait mal. On peut aussi penser que c'est un double adressé à Domino, qui viendrait troubler l'ordre du monde, un peu comme le grain de sable qui grippe la machine. Que représente-t-elle pour toi ?**

Elle est tout ce que tu dis, elle agit comme un révélateur. Chimène peint des fresques et cette créature est manifestement issue de son imaginaire. Theraphosa Blondi va venir, plus ou moins en rêve, confronter chacun des personnages à sa maladie, son excès, son déséquilibre singulier : dans le cas de Domino, son excès de colère, chez la mère, Rose, une peur immense et un besoin de tout préserver, chez le père, Ulrich, une violence refoulée, manifeste. Chacun a sa maladie de l'excès et quelque part, Chimène est peut-être la moins malade !

Theraphosa Blondi ne pouvait apparaître qu'après l'acte de Chimène parce qu'étrangement, cet événement fait basculer les proches dans une dimension mythique et onirique. Ils sont déplacés hors de leur petit monde et de leurs petits enjeux. J'avais besoin d'un personnage venu du conte, venu d'une sphère onirique, pour les accompagner dans cette bascule, pour ne pas piétiner à l'endroit où ils sont. Une fois que le conflit est épuisé, que la parole a été épuisée, je voulais les mener dans une dimension où leurs prises de positions, leurs enjeux, leurs croyances ne valent plus grand-chose.

● **Le nom Theraphosa Blondi existe vraiment : c'est celui d'une araignée, une mygale géante. Cet animal a-t-il une symbolique particulière pour toi ?**

J'adore les araignées – et j'espère d'ailleurs qu'il n'y a pas trop d'arachnophobes dans le théâtre français car Theraphosa Blondi est le nom que j'ai choisi pour ma compagnie ! En ce qui concerne la pièce, je sais que c'est un animal qui peut déclencher une peur, voire une phobie, qu'elle évoque aussi ce qui est enfoui, ou ce qui s'est enlégé dans les toiles...

La mort annoncée de Chimène est un séisme pour ses proches mais, au fond, c'est un tout petit événement. Des choses qui nous



© Jean-Louis Fernandez

apparaissent énormes, avec un changement d'échelle, peuvent devenir dérisoires. Pour incarner cette relativité et ce regard différent, j'avais besoin de l'irruption d'une autre espèce d'être.

Dans cette pièce, j'ai voulu délibérément jouer avec des codes : commencer comme une pièce de chambre, familiale, un huis clos et, tout à coup, faire surgir une autre espèce à l'intérieur de cette cellule, opérer un renversement d'échelle et de vision. On est le nez dans cette famille, dans le drame comme seul médium de ce cercle et, soudain, Theraphosa arrive et on est transportés dans un autre règne, un autre monde. J'aime disperser, dans la pièce, des points de fuite, des brèches, des gouffres. C'est une «pièce de chambre avec fissures», dans les murs, dans la moquette. On bascule dans une autre vision possible, où le drame humain est relativisé.

**« J'aime disperser, dans la pièce, des points de fuite, des brèches, des gouffres. »**

● **Chimène semble n'avoir manqué de rien, pas davantage que ses parents. Est-ce un aspect important de la pièce? Dirais-tu que cette famille est d'un milieu plutôt bourgeois?**

Oui. Le milieu social des parents n'est pas du tout indifférent, c'est même une donnée importante de la fable : il s'agit d'un milieu protégé, suffisamment pour qu'ils s'autorisent à être dans une forme de déni. Mais on doit sentir que le père vient d'un autre monde, qu'il s'est laissé aspirer : il y a une forme de disparition du père dans l'univers de la mère.

Tout à coup, leur fille revient, atteinte d'un mal incurable – ce n'est, je le précise, ni le sida ni le Covid, c'est une maladie de théâtre, de fiction –, qui ne serait pas censé

les atteindre. Cette idée de l'impossible qui arrive et vient faire exploser en direct ce type de déni bourgeois m'intéresse. Mais j'ai envie de travailler sur des singularités, pas des archétypes. Je veux que la possibilité de projection soit la plus large possible.

● **Comment envisages-tu l'espace avec la scénographe Salma Bordes?**

De manière générale, mon esthétique emprunte beaucoup à la peinture et à la bande dessinée. Chaque création cherche à affirmer un univers autonome avec ses propres codes, ses propres couleurs.

Dans sa structure, *Chère Chambre* raconte une forme de disparition des frontières, de porosité : on part d'une «pièce de conflit», un drame familial à l'architecture assez identifiable, pour aller vers un effritement de la fable, qui répond à l'effritement de la fable personnelle des personnages. J'envisage, au fur et à mesure, que l'histoire et la langue ne soient plus le centre, que le corps, les présences, les images, reprennent possession des lieux. La scénographie imaginée avec Salma Bordes répond à ce mouvement. On part d'un décor plutôt naturaliste, qui pourrait être à la fois la chambre de Chimène et son atelier de peinture, mais dont les dimensions et le rapprochement extrême du public provoquent déjà une étrangeté. Puis on bascule dans un espace ouvert, où tout peut arriver, et où les différents lieux de la fiction coexistent sans frontières. Un espace plus proche, dans sa logique, de la danse-théâtre. Les peintures de Chimène sont progressivement dévoilées, et viennent structurer l'espace : on n'est plus dans son atelier, mais carrément dans son monde. L'idée de faire de Chimène une artiste peintre n'est pas anodin. C'est aussi un des endroits où je viens contredire la noirceur du spectacle.

● **Comment choisis-tu les noms de tes personnages? Par exemple, le prénom Chimène est-il une allusion au Cid de Corneille?**

Il n'y a aucun volontarisme. Le choix se fait vraiment de manière intuitive : les prénoms

apparaissent et quand c'est le bon, je le sens. En l'occurrence, ce qui m'est venu était un ensemble: Chimène Chimère. Le nom de famille reste secret, mais c'est «Chimère» qui me plaisait particulièrement. *A posteriori*, j'aime que le prénom évoque à la fois la Chimène du Cid et Chimène Badi. Cela parle de l'endroit où se situe la pièce: entre le mythe et le petit, entre la pop et le sacré.

J'ai réalisé qu'Ulrich, le prénom du père, est celui du héros de *L'Homme sans qualités* [de l'écrivain autrichien Robert Musil. Œuvre inachevée dont les deux premiers tomes ont paru en 1930 et 1932 en allemand et en France en 1957 et 1958 dans la traduction de Philippe Jaccottet].

Rose était un prénom assez évident: il y a une part d'enfance très forte chez ce personnage, elle «*voit la vie en rose*» et est dans un déni absolu de tout ce qui n'est pas de cette teinte – ce qui n'est pas sans violence. De la même manière que l'acte de douceur de Chimène est subversif, la violence de Rose s'exerce dans cette obsession de la douceur. Il y a une forme d'excès inverse.

Domino est venu tard. Le personnage a changé de prénom plusieurs fois. Il y a eu une vague de noms finissant en «a» – ce qui n'allait pas du tout. Un jour, j'ai entendu le prénom Domino et c'était une évidence. Le côté noir/blanc, la domination, on peut voir et entendre plein de choses avec ce nom.

En ce qui concerne Theraphosa Blondi, c'est l'inverse: le personnage est né du nom; c'est à partir de là que j'ai eu envie de projeter cette créature dans la pièce.

● **Tu parles de «pop» à propos du prénom Chimène, j'ai envie de te dire que je trouve la pièce «rock n'roll», peut-être est-ce lié à ce mélange d'énergies vitales et cette idée de se brûler, qui existe chez Chimène comme chez Domino...**

C'est sans doute une réponse à un univers lénifiant qu'on leur impose, qui est un univers factice puisque le monde brûle. Dans le cas de Chimène, on l'endort dans le doux, on lui chante des berceuses et elle va chercher à aller vers un endroit où elle ressent quelque chose. Elle préfère que ce soit dur et brûlant mais que ça existe, que ce soit vrai, qu'il y ait, tout à coup, une angoisse face à cet univers en carton-pâte construit sur le déni, construit sur des corps et des situations que les parents ne veulent pas voir.

Cette envie de se brûler que tu évoques me parle très fort, j'ai envie qu'on la ressente au plateau. Je ne veux pas monter cette pièce comme une chose sinistre ou trop sérieuse ou trop lyrique. J'ai envie que ce soit irrévérencieux, humble et arrogant en même temps. J'ai envie à la fois d'assumer que «c'est tout petit, tout ça», et qu'il y

ait de vraies présences sur le plateau, qui explosent, donnent envie d'exploser, qu'il y ait une forme de contamination positive.

Prendre pour point de départ la maladie, c'était aussi travailler sur l'idée qu'accepter la contagion, accepter la contamination a quelque chose d'infiniment positif. Par la suite, j'ai lu le roman de Mathieu Riboulet, *L'Amant des morts* [Éditions Verdier, 2008], l'histoire d'un jeune homme qui couche avec des hommes atteints du sida, et ça m'a bouleversée.

C'est d'ailleurs étrange de penser que nous allons jouer en pleine pandémie, ou post-pandémie. J'ai écrit le texte bien avant mais il va forcément résonner avec ce qui se vit. Certaines thématiques de la pièce, comme le principe de précaution roi, la peur de l'autre, la fracture immense dans les rapports entre les êtres, dans la société... nous nageons dedans.

Quand le Covid est arrivé, mon premier mouvement, par rapport à la pièce, a été la désolation : le regard allait forcément être déformé. Aujourd'hui, mon sentiment s'est presque inversé, dans le sens où il y a des propos qui résonnent particulièrement. Je pense aux mots de Domino «Y a-t-il ici quelqu'un pour me prendre dans ses bras? / Je cherche ici quelqu'un qui me prenne dans ses bras.» Ces mots, j'ai besoin et je suis très heureuse de pouvoir les dire et les faire entendre. ♦

**Entretien réalisé par Fanny Mentré,  
collaboratrice littéraire et artistique  
au TNS, le 17 février 2021**



© Jean-Louis Fernandez

## ★ BIOGRAPHIES

▪ **PAULINE HAUDEPIN** (*Autrice, actrice et metteuse en scène*) se partage entre la mise en scène de ses propres textes et une collaboration fidèle avec plusieurs compagnies en tant que comédienne.

En parallèle d'une licence de traduction littéraire en anglais et d'un master en Lettres, Arts et Pensée contemporaine à l'Université Paris Diderot, c'est d'abord au conservatoire du 6<sup>e</sup> arrondissement de Paris qu'elle se forme au jeu et qu'elle écrit et met en scène son premier texte, *Bobby Unborn*. Elle imagine et joue également des formes solo expérimentales en appartement, et se produit dans des performances de Guy de Cointet au Palais de Tokyo, et dans plusieurs musées et galeries d'art européennes.

En 2014, elle intègre le Groupe 43 de l'École du Théâtre National de Strasbourg en section jeu. À l'occasion des cartes blanches de troisième année, elle écrit pour quatre acteur·trice·s de sa promotion *Les Terrains Vagues*, conte noir librement inspiré de Raiponce des frères Grimm, et qui explore la perte de l'innocence, et l'imagination comme force de résistance. Le spectacle, repéré lors du dispositif Cluster mené par Prémises Production, est repris en 2017 au Théâtre des Doms avec La Garance – Scène nationale de Cavaillon, puis en 2018 au TNS et au Théâtre de la Cité internationale à Paris.

Pour le festival *Playground* de Louvain et la FIAC, elle met en scène *The Bridegroom*, à partir d'une performance posthume de Guy de Cointet.

Artiste associée au TNS depuis 2019, elle co-signe le texte de *Nickel*, mis en scène par Mathilde Delahaye. La même année, elle écrit et met en scène un monologue pour Maud Pougeoise, *Roman-Photo*, créé au Théâtre des Marronniers à Lyon. Elle prend également en charge différents ateliers de transmission, au Théâtre de la Cité internationale, et dans des lycées. Raconteuse d'histoires, adepte du réalisme magique, ses pièces procèdent du frottement de motifs mythiques et d'obsessions contemporaines, avec l'espoir de construire de nouvelles fictions qui fédèrent et qui réparent.

En tant que comédienne, elle travaille avec Hélène Babu, Julien Gosselin, Maëlle Dequiedt, et Mathilde Delahaye.

▪ Au TCI, Pauline Haudepin a présenté *Les Terrains vagues* (nov. 18).

▪ **JEAN-LOUIS COULLOC'H** (*Ulrich, père de Chimène*) a joué au théâtre, entre autres, sous la direction de Jean-Claude Fall, Sylvie Jobert, Thierry Bédard, Claude Régy, François Tanguy, Pierre Meunier, Madeleine Louarn, Nadia Vonderheyden, Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, Laurent Fréchuret, Sophie Langevin, Cécile Pauthe, Julie Brochen, Benoit Giros, François Orsoni, Pierre-Yves Chapalain, Marie-José Malis... On peut citer ses derniers engagements: *Où sont les Ogres* texte et mise en scène de Pierre-Yves Chapalain (2017), *Rien ne se passe comme prévu* de Kevin Keiss mise en scène de Lucie Berelowitsch (2018-2019), *Intimité* écrit et mis en scène par Eddy Palaro (2019), la même année *Monsieur le député* de Massimo Sgorbani sous la direction de François Orsoni, avec ce dernier il a également joué dans *Coriolan* de William Shakespeare (2020-2021). *Les Gars de l'Ouest*, écriture, conception et mise en scène Hervé Guilloteau au Nouveau Studio Théâtre – Nantes (2021).

Au cinéma, il tourne notamment avec Emmanuel Cuau, Pascale Ferran, Emmanuel Parraud, Anders Ronnow-Klarlund, Jacques Sechaud, Julie Delpy, Arnaud Des Pallières, Yann Coridian...

Il a participé également en 2006 au projet collectif *Ultimo Round* qui l'a emmené jusqu'à Valparaiso au Chili. Il a tourné dernièrement avec Alice Diop dans *Saint Homère*, Catherine Corsini dans *La Fracture*, Lucas Delange dans *Jacky* et Emmanuelle Nicot dans *L'Amour selon Dalva*.

▪ **SABINE HAUDEPIN** (*Rose, mère de Chimène*)

Après des études de Lettres Classiques, Sabine Haudepin joue à la télévision et au cinéma, notamment sous la direction de François Truffaut dans *Le Dernier métro*, André Téchiné dans *Hôtel des Amériques*, Maurice Pialat dans *Passe ton bac d'abord*, Nagisa Oshima dans *Max mon amour*, Bertrand Blier dans *Notre histoire*, Pierre Jolivet dans *Force majeure*, Jacques Davila dans *La Campagne de Cicéron*, Pascal Thomas dans *Les maris, les femmes, les amants*, et Gabriel Aghion dans *La vie devant elles*. Elle se consacre plus particulièrement au théâtre et elle joue sur les scènes parisiennes tant privées que publiques plus d'une quarantaine d'auteurs contemporains et classiques dont Jean Racine (*Andromaque*), Alfred de Musset (*On ne badine pas avec l'amour*), Anton Tchekhov (*Les Trois sœurs*), Guy de Maupassant (*La Paix du ménage*), Sasha Guitry (*Quadrille*), Jean Anouilh (*Léocadia*), James Joyce (*Les exilés*) Nancy Huston (*Prodiges*), Harold Pinter (*Célébration*), Jean-Marie Besset (*Ce qui arrive et ce qu'on attend*), David Hare (*Le Malin plaisir*), Jean-Louis Bauer (*Le Paradoxe des jumeaux*), sous la direction notamment de Lucian Pintilie, Marcel Maréchal, Simone Benmussa, P. Romans, Robert Hossein, Pierre Mondy, Patrice Kerbrat, Bernard Murat, Roger Planchon, Gabriel Garran, Bernadette Le Saché, Jean-Luc Moreau, Nelly Borgeaud, Jacques Lassalle. Elle donne souvent à entendre Colette, Marceline Desbordes-Valmore, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute et Simone de Beauvoir lors de lectures qui leur sont consacrées. Elle fait partie de la Maison Antoine Vitez. Chevalière des Arts et Lettres, elle a reçu le Prix Gérard Philipe, plusieurs nominations aux Césars et un Molière pour le rôle d'Ana Damby dans *Kean* de Marguerite Dumas et Jean-Paul Sartre avec Jean-Paul Belmondo au théâtre Marigny.

▪ **JEAN-GABRIEL MANOLIS**

(*Theraphosa Blondi, créature hybride*)

Danseur-performeur, Jean- Gabriel Manolis fait tout d'abord des études d'ingénieur en agronomie, puis il intègre l'École de Dominique Dupuy (RIDC) en danse contemporaine. Par la suite, c'est auprès de différents maîtres (Masaki Iwana, Yoshito Ohno) qu'il s'initie au *Butō*, qui deviendra la base de sa recherche et ouvrira la voie à son exploration du rapport entre corps et conscience. Profondément influencé par les arts traditionnels asiatiques et les formes d'expression entre danse et théâtre, il crée plusieurs pièces et performances toutes centrées sur l'énigme et l'étrangeté de l'incarnation. Il s'investit également dans des collaborations transdisciplinaires. Depuis 2017, il est danseur référent pour *Our Labyrinth*, œuvre de l'artiste conceptuel Lee Mingwei présentée dans plusieurs musées internationaux. Jean-Gabriel Manolis crée en 2019 la compagnie Dancing the Question.

▪ **DEA LIANE** (*Domino*)

Dea Liane commence le théâtre tout en terminant son Master de recherche en Histoire à Sciences Po ; elle se forme tout d'abord auprès de Marc Ernotte au conservatoire du 8<sup>e</sup> arrondissement de Paris, puis elle intègre l'École du Théâtre National de Strasbourg en 2014, dirigée par Stanislas Nordey. Ses études au TNS lui permettent également de perfectionner sa pratique du piano, et de la faire dialoguer avec son travail d'actrice. Après sa sortie en 2017, elle a joué au théâtre avec Falk Richter et Stanislas Nordey dans *Je suis Fassbinder* et avec Julien Gosselin dans *1993*. Elle se lie fidèlement avec des artistes de sa génération : Pauline Haudepin dans *Les Terrains vagues*, Mathilde Delahaye dans *Maladie ou Femmes modernes*. Récemment elle a joué dans *Berlin mon garçon* de Marie N'Diaye mis en scène par Stanislas Nordey. Elle fait aussi ses débuts au cinéma dans *L'Homme qui a vendu sa peau*, un long-métrage de la réalisatrice tunisienne Kaouther Ben Hania, sélectionné à la Mostra de Venise en 2020 et nommé pour l'Oscar du meilleur film étranger en 2021. En septembre 2021 elle crée au CDN de Besançon une première version d'un spectacle qu'elle a écrit et mis en scène, en duo avec le musicien Simon Sieger. Intitulé *Le Cœur au bord des lèvres*, une variation à partir de la vie d'Asmahan, diva syro-égyptienne des années 1940. Cette saison elle interprétera Cléopâtre dans *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, mis en scène par Célie Pauthe. Elle créera aussi le rôle d'Anaïs Nin dans la prochaine création d'Élise Vigier.

▪ **CLAIRE TOURBIN** (*Chimène*)

Après avoir intégré le Conservatoire de Nantes et l'École du Théâtre National de Strasbourg (Groupe 44 en Jeu), Claire Toubin a notamment joué dans *Paradise Now*, mis en scène par Ferdinand Flame (TNS 2017), dans *Passé-je ne sais où qui revient*, mis en scène par Lazare (TNS 2018), dans *Lecture Américaine* de Daphné Biiga Nwanak (TNS 2018), *Mont-Vérité*, mis en scène par Pascal Rambert (Printemps des Comédiens Montpellier 2019, MC93), dans *L'Orestie* mis en scène par Jean-Pierre Vincent (Festival d'Avignon 2019), *J'mêles* de Penda Diouf (Faits d'Hiver, Bussang 2019), ou encore dans *L'Odyssée* mis en scène par Blandine Savetier (La Villette 2019, La traversée de l'été Strasbourg 2020). *La Tablée* mis en scène par Maud Galet-Lalande (La Filature 2020, Cité de la Culture de Tunis 2020). En septembre 2021 au TNS, création de *Nous entrerons dans la carrière* d'après le roman d'Alejo Carpentier, une adaptation et mise en scène de Blandine Savetier. Elle est chanteuse dans le groupe Brutus Yukus.