

“Fanny et Alexandre” : jouée à la Comédie française du 9 février au 16 juin 2019 puis d’octobre 2021 à janvier 2022.



D’Alexandre à l’ensemble des membres de la famille, les personnages offrent à Julie Deliquet (metteuse en scène) une partition sur des thèmes qui lui sont chers : la famille, le couple, la mort, l’opposition des générations.

« Je peux exister sans faire de films, mais je ne peux pas exister sans faire de théâtre », disait Ingmar Bergman qui entre aujourd’hui au Répertoire, l’année du centième anniversaire de sa naissance. Si on connaît le cinéaste, on sait moins qu’il fut aussi un immense homme de théâtre. *Fanny et Alexandre*, qu’il considérait comme son œuvre testamentaire, a d’abord paru dans une version romancée avant d’être réalisé pour la télévision puis adapté au cinéma. C’est de cette matière hybride que s’empare Julie Deliquet qui, après le succès de *Vania*, retrouve les acteurs de la Comédie-Française pour cette grande fresque sur la vie d’une troupe familiale. Dans une Salle Richelieu transposée au début du XXe siècle, elle les invite au grand banquet de Noël des Ekdhal.

Oscar, le fils d’Helena Ekdhal, a pris la relève de sa mère à la direction du théâtre. Après sa mort précipitée, son épouse Émilie, également actrice, semble trouver en la personne de l’évêque luthérien Edvard Vergerus une voie à même de redonner du sens à son existence. Dès lors, sa vie et celle de ses deux enfants, Fanny et Alexandre, sombrent sous l’emprise de la violence spirituelle de cet homme sanguin. D’Alexandre, figure autobiographique qui résiste à l’instance religieuse avec l’innocence de son âge et la fermeté d’un esprit dévolu à l’imaginaire, à l’ensemble des membres de la famille, les personnages offrent à Julie Deliquet une partition sur des thèmes qui lui sont chers, la famille, le couple, la mort, l’opposition des générations. Elle présente une pièce de troupe irriguée de la pensée de Bergman sur le théâtre, un hommage à cet art, à sa magie et à sa nécessité.

Nouvelle production & entrée au répertoire

INTERVIEW DE JULIE DELIQUET (metteuse en scène)

Laurent Muhleisen. *À l'évocation du nom Fanny et Alexandre*, le public français pense immédiatement au film testament d'Ingmar Bergman. Cependant, votre adaptation ne se base pas uniquement sur ce dernier..._

Julie Deliquet. Comme pour beaucoup de monde, *Fanny et Alexandre* a d'abord été pour moi, effectivement, un film, avant que j'apprenne que celui-ci avait été précédé par une série télévisée, elle-même basée sur un roman de Bergman. En me plongeant dans ce roman, j'ai découvert toute une matière textuelle dans les dialogues qui n'existait pas dans le film ; elle avait même été enrichie pour les besoins de la série. Il nous a alors semblé pertinent, à Florence Seyvos, Julie André et moi-même, de partir de ces trois matériaux pour établir notre version scénique. Dans le roman on trouve de longues descriptions devenues de longs plans-séquences dans le film ; les dialogues en sont quasiment absents. Dans ces moments-là nous avons emprunté aux dialogues inédits à la série télévisée qui étaient destinés à des scènes au développement plus lent que dans le film.

L. M. *Votre adaptation souhaitait aussi tenir compte du lieu qui accueille votre spectacle...*

Les lieux, dans le film et plus encore dans le roman, sont multiples. En décidant de faire une adaptation scénique, il nous fallait trouver un fil pour que cette histoire puisse être racontée sur une scène de théâtre.

Julie Deliquet

J. D. Il n'était pas question de rivaliser avec la beauté des images de cinéma ou des descriptions du roman en signant une transposition de plus ; il nous fallait donc trouver un autre biais, un autre abri pour notre adaptation. Or, il y a ce théâtre des Ekdahl et ce théâtre de la Comédie-Française avec, dans un cas comme dans l'autre, une troupe permanente ; c'est donc ce fil que nous avons choisi. Ce faisant, il nous a fallu renoncer à certaines scènes que nous aimions beaucoup, car elles ne « rentraient plus » dans le théâtre. En revanche, nous avons pu en garder certaines autres que Bergman avait coupées en transformant la série télévisée en film.

L. M. *Votre fil met ainsi en avant ce que Bergman raconte du théâtre, d'une famille de théâtre.*

J. D. *Fanny et Alexandre* est l'œuvre d'un vieux monsieur qui s'exprime à travers les yeux d'un enfant, Alexandre. Comme je ne suis pas un vieux monsieur, ni un garçon, il me fallait trouver comment, à partir des mêmes problématiques, j'allais pouvoir être une « sorte d'Alexandre ». J'ai choisi de faire du frère et de la sœur des adolescents, porteurs de cette révolte et de cette insolence qui a, entre autres, permis à de jeunes gens de bousculer les codes théâtraux au sein de l'institution ces dernières années. Alexandre et Fanny représentent pour moi cette nouvelle génération entrée récemment dans la troupe de la Comédie-Française, que je confronte à des acteurs à la carrière plus affirmée, plus puissante, soit au sein-même de cette institution, soit ailleurs, à d'autres moments. J'observe alors comment ces acteurs « font ensemble », consciente de voir ce théâtre à l'italienne qu'est la Salle Richelieu avec le regard neuf d'une Fanny ou d'un Alexandre, puisque c'est la première fois que je travaille dans un tel contexte.

Je m’amuse du fait de scruter la Troupe « de l’intérieur » tout en la fantasmant. J’ai envie de parler de cela, de mon expérience à moi ; mon regard ne peut évidemment pas être celui de Bergman – de l’enfant sous la table.

Il y a donc superposition entre la troupe des Ekdahl et celle de la Comédie-Française, mais aussi entre 1907 et aujourd’hui. Ces pôles sont en regard les uns des autres. Si l’histoire racontée est celle des Ekdahl en 1907, nous serons cependant, au début du spectacle, en 2019, avec les acteurs de la distribution, dans la Salle Richelieu. Sans volonté marquée d’anachronisme, un doute planera : ces acteurs qu’on verra sur scène sont-ils déjà les personnages ou sont-ils les membres du Français, en proie à des doutes de théâtre ? Pensent-ils vraiment ce qu’ils sont train de dire sur leur métier ?

L. M. Le spectacle s’organise en deux parties selon un procédé que l’on pourrait qualifier de « miroir inversé » : dans la première partie, on est au théâtre – dans le monde de l’illusion – mais l’action se déroule sur le « vrai » plateau de la Salle Richelieu. Mais dès l’instant où Emilie Ekdahl renonce au théâtre pour entrer dans la vie « réelle », on se retrouve dans un décor, c’est-à-dire dans du « faux »...

Le projet est véritablement construit dans ce va-et-vient entre ce réel et la fiction.

Julie Deliquet

J. D. Dans mon travail d’investigation lors des répétitions, je suis tout autant obsédée par les acteurs de la Comédie-Française que par ceux du clan Ekdahl. De la même façon, je suis obsédée par la fiction que représente la deuxième partie – le passage à l’évêché : les acteurs doivent y trouver la puissance de raconter une deuxième histoire, de « faire dans du faux » tout en veillant à ce que le public y croie totalement, alors qu’ils ont passé toute la première partie à lui expliquer, justement, qu’on était au théâtre, avec tous ses codes et sa panoplie de décors à disposition. Il y a là une sorte de mise en abyme de la puissance du théâtre, mais c’est bien ce dont parle Bergman : ce petit monde reflète-t-il le grand monde ? Les acteurs qui y travaillent œuvrent-ils pour le grand monde ou ne font-ils que s’en protéger, ne le servant que lorsqu’il concerne leur personnage, leur rôle ? C’est toute la problématique d’Emilie qui, en voulant arrêter le théâtre, vit l’un de ses plus grands rôles de tragédienne, au sein même d’une nouvelle vie de fiction. Il était important pour moi que le parallèle entre la Comédie-Française et le théâtre des Ekdahl ne reste pas de l’ordre de l’idée, et que l’arrivée du décor, dans la deuxième partie, rende compte de cette mise en abyme. Et puisqu’on a dévoilé toutes les ficelles, tous les rouages, tous les artifices du théâtre dans la première partie, je n’ai pas l’impression de passer dans la deuxième, à un mode de représentation « classique » mais plutôt à l’exploration d’un théâtre inédit pour moi. Ce que je veux montrer c’est qu’à un moment donné, on a quand même besoin de « raconter une histoire », que c’est pour cela aussi que l’on fait du théâtre. La matière de Bergman – par sa dimension psychanalytique et surréaliste parfois – autorise à aller jusqu’au bout d’une telle démarche artistique. Elle interroge la place des acteurs en tant qu’acteurs, et celle des metteurs en scène en tant que metteurs en scène. On peut passer par le costume d’époque en prétendant que les acteurs sur scène sont en train de jouer une pièce, puis reculer dans le temps et situer l’action au début du vingtième siècle. C’est ce trajet-là qui fait que, contrairement à ce que l’on pourrait penser, l’histoire est aussi jouissive et hypnotique même quand, à partir de la scène de l’évêché, elle se « gâte ».

L. M. L'histoire qui est racontée convoque des phénomènes magiques, paranormaux – au moment du sauvetage des enfants par exemple – ; des enfants qui croient aux fantômes tout en assistant au spectacle de la tragédie et du sauvetage de leur mère...

Les fantômes sont omniprésents au théâtre. En faire apparaître un n'a rien de particulièrement surnaturel.

Julie Deliquet

J. D. Oscar, fantôme dans la deuxième partie, interprète, dans la première, le spectre du père dans *Hamlet* ; il est d'emblée un fantôme de théâtre. Notre difficulté était d'arriver à faire entrer dans le spectacle la magie et le surnaturel avec une puissance aussi moderne et folle que celle manifestées dans le roman et le film. Il s'agit bien d'une histoire de poupées russes : dans la première partie, les personnages jouent avec des fantômes de théâtre qui ne sont pas dangereux ; lorsqu'ils sont confrontés à de vrais fantômes, ils peuvent, à tout moment, pour s'en émanciper, se dire qu'au fond tout cela « n'est que du théâtre ». Au bout d'un moment, on croit à tout, on ne sait plus si on est revenu au théâtre, si les personnages jouent une pièce, si l'on est toujours dans la fiction. Le seul choix, alors, est d'« y croire » et de rejoindre l'œuvre sans plus se demander « comment tout cela est arrivé », car on ne le sait pas. C'est une plongée dans la perte des repères ; on ne sait plus ce qui est vrai ni ce qui est faux.

L. M. Vos mises en scène reposent sur la force du collectif, elles laissent aux acteurs une part d'improvisation. Comment ces deux aspects de votre travail s'expriment-ils ici ?

Le spectacle comporte des parties improvisées dans lesquelles j'essaie de dégager certains parallèles, certaines provenances, certaines similitudes dans les doutes et les questionnements que peuvent avoir des acteurs du Français sur leur propre carrière.

Julie Deliquet

J. D. Cette part d'improvisation ne se situe pas dans la partie « fictionnelle » de l'œuvre, celle de l'évêché ; la matière y est telle qu'elle leur donne déjà pas mal de travail. Elle se situe là où l'action flirte avec le réel. J'ai d'abord demandé aux acteurs de tourner de petits films dans « leur » Comédie-Française, dans des endroits que je ne connais pas, où je reste « spectatrice ». Je voulais voir comment ils allaient passer – eux qui sont tous compagnons de route depuis un temps plus ou moins long – d'un dialogue amical (dans une loge, sur le plateau vide, dans les coulisses ou encore à l'atelier costumes...) à un rapport de frères ou de partenaires dans *Fanny et Alexandre*, tel que Bergman le décrit.

Ce qui m'intéresse, au fond, c'est de voir comment Bergman et la troupe de la Comédie-Française se rejoignent.

Et je ne veux pas que ce lien reste de l'ordre de l'expérience de répétition, je souhaite qu'on en retrouve les marqueurs dans le spectacle ; le public doit pouvoir s'émouvoir de certaines paroles prononcées sans avoir à se demander si, à tel moment, l'acteur s'abrite derrière son rôle. Ce faisant, j'aimerais qu'il questionne sa démarche quand il va au théâtre. En demandant aux acteurs de dialoguer entre eux en puisant dans leurs « ressources naturelles », je cherche à provoquer une « vérité » du dialogue, et je ne veux rien abîmer, dans ces moments-là, du travail sur le théâtre, parce qu'il est au cœur de notre tâche dans *Fanny et Alexandre*. Si nous « singions » notre métier en « jouant » une répétition sur le plateau – laquelle serait forcément à mille

lieues de ce qu'est vraiment une répétition – tout le projet serait raté. L'hyper-matière du texte né des improvisations nous sert à aller vers Bergman.

Quand le réel rencontre la fiction, j'éprouve comme une sensation de puissance et je me dis que tout ce que nous cherchons dans ce spectacle peut se continuer derrière le rideau avec de vraies personnes rejoignant notre décor, que la table du spectacle peut aussi servir de « vraie table » de festin. Cette sensation-là me trouble.

J'ai envie que les spectateurs se disent qu'ils sont les premiers fantômes de la fiction, que nous leur offrons l'envers du décor, exactement comme quand Fellini fait basculer sa caméra et donne à voir toute la machinerie de *Cinecittà*, avant de la faire repartir sur le plateau. Et quand elle repart, on y croit encore plus. À ce moment-là surgit quelque chose de l'enfance, non pas d'une enfance nostalgique, mais d'une enfance qui aime jouer. Mon souhait est que le spectateur ait la sensation de vivre un moment privilégié, d'être voyeur, de voler quelque chose, comme Alexandre sous la table a le sentiment de voler un moment d'intimité de sa grand-mère, de fantasmer ce monde des Ekdahl qui gravite autour de lui.

L. M. À la fin de l'histoire, lorsque Emilie cesse d'être « prisonnière de sa fiction dans le monde réel » en échappant aux griffes de l'évêque et qu'elle retourne au sein de la troupe de théâtre, on a l'impression que la boucle se boucle ...

J. D. Tout au long de la pièce, quand on parle du théâtre, ce sont des acteurs de la Comédie-Française jouant des acteurs du clan Ekdahl qui le font. Or, dans la dernière allocution de la pièce, le « retour au théâtre d'Emilie » est évoqué par Gustav Adolf, un membre du clan Ekdahl qui n'est pas acteur. On voit alors Hervé Pierre, acteur de la Comédie-Française, dire « je vous parle de théâtre mais je ne suis pas acteur », et soudain c'est comme si la fiction avait gagné sur le plateau de la Salle Richelieu, comme si elle nous avait tellement avalés qu'un personnage pourrait dire « de toute façon, moi, je n'en fais pas, du théâtre » et qu'on y croie. Hervé Pierre est passé derrière Gustav Adolf.

L'œuvre de Bergman et notre adaptation restent un hommage à la fiction, et non pas au réel.

L. M. La fiction en tant qu'elle augmente le réel.

Sans le réel, de toute façon, la fiction ne m'intéresse pas.

L. M. Au clan des Ekdahl est opposé celui des Vergerus, champions du « monde tel qu'il est ». Or n'y a-t-il pas, dans toute la perversité du comportement de l'évêque, une grande part de représentation ?

Julie Deliquet

Je pense que dans *Fanny et Alexandre*, le « théâtre » est bien plus fort chez les Vergerus que chez les Ekdahl, ne serait-ce que parce que leur espace est contraint. On a réduit la cage de scène, ils n'ont plus que quelques accessoires à disposition là où les Ekdahl avaient une « boîte à jeu » énorme, et ils doivent jouer une fiction d'un bout à l'autre tout en passant en « deuxième partie ». Dès lors, tout est forcément exacerbé. Il y a soudain une puissance de vie qui décuple tous les sentiments ; on se retrouve dans une tragédie grecque à la suédoise, avec son rapport à la religion, au désir, à la création ; cette tragédie naît de toutes les contraintes qui vont peser sur Fanny et sur Alexandre – sur leurs corps d'adolescents. Face à l'interdit, l'insolence, la révolte et la sexualité poussent... Tout va être bien plus « osé » à l'évêché. Le rapport de séduction et

d'hypnose doit être tel, au début de cette histoire entre Emilie et l'évêque, qu'au moment de sa chute on ait le sentiment de s'être fait complètement avoir, tant le niveau de perversité atteint devient insoutenable. Mais pour cela, il ne faut pas annoncer la couleur immédiatement ; je construis ce début de deuxième partie de manière presque similaire à celui de la nuit de Noël pour que le spectateur se dise : « cela repart, on va avoir une nouvelle histoire. » La perversion à l'œuvre dans cette partie tiendra davantage à la façon dont sera menée la chute qu'au jeu de Thierry Hancisse par exemple, qui restera attirant tout au long de son rôle d'Edvard. C'est lui qui détermine les règles du jeu et pour rien au monde il n'arrêterait le spectacle. Il continue, même lorsqu'Emilie est partie. Il joue jusqu'au bout, jusqu'à sa perte. Il est comme un fou refusant de sortir de sa fiction. Il tient les ficelles de l'histoire, comme s'il jouait et mettait en scène sa propre forme. Edvard ne fait que provoquer du théâtre, mais pas celui qu'il aimerait voir représenté.

Au fond, je n'ai pas l'impression que dans la deuxième partie, le théâtre s'arrête et qu'on commence à « jouer une histoire ». C'est presque encore plus fou de se dire qu'on va recommencer le théâtre.

Dans *Fanny et Alexandre*, le théâtre est partout : les Vergerus sont tout autant acteurs que les Ekdahl.

Propos recueillis par Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française, décembre 2018.