

DOSSIER ARTISTIQUE
SCÈNES DE LA VIE CONJUGALE
DE INGMAR BERGMAN
ARTHUR NAUZYCIEL



Théâtre National de Bretagne
Direction Arthur Nauzyciel
1, rue Saint-Hélier
35000 Rennes
T-N-B.fr





SCÈNES DE LA VIE CONJUGALE DE INGMAR BERGMAN ARTHUR NAUZYCIEL

Marianne et Johan ont tout d'un couple modèle : 10 ans de mariage, 2 enfants, une belle maison. Mais cette façade idéale se fissure.

3

Dans la Suède protestante des années 70, Marianne et Johan forment un couple idéal. Elle est avocate spécialisée dans les divorces, lui, universitaire. Normalement, ils devraient savoir se parler, maîtriser les mots. Mais quand la rupture s'annonce, quelque chose se détraque. *Scènes de la vie conjugale* ausculte, étape par étape, la construction et la déconstruction de l'institution « mariage », de l'institution « couple ». Bénédicte Cerutti et Laurent Poitrenaux, réunis pour la première fois au théâtre par Arthur Nauzyciel, racontent l'histoire de ce couple qui se défait et met en évidence les rapports de pouvoir et de forces à l'œuvre dans nos constructions intimes et notre environnement.

Après *La Dame aux camélias*, *Mes frères* et *Les Paravents*, Arthur Nauzyciel poursuit son exploration des mécanismes de domination en déplaçant le regard de la sphère publique vers le territoire clos du couple. Auteur, metteur en scène et réalisateur suédois, Bergman (1918 – 2007) est l'un des artistes les plus reconnus de sa génération. Son œuvre a reçu de nombreuses récompenses.

Avec
BÉNÉDICTE CERUTTI
LAURENT POITRENAUX
Avec la participation de
JULIA PIATON et **MARTHE KELLER**

D'après INGMAR BERGMAN
Mise en scène **ARTHUR NAUZYCIEL**
Assistanat à la mise en scène
CONSTANCE DE SAINT REMY
Lumières **SCOTT ZIELINSKI**
Scénographie **RICCARDO HERNÁNDEZ**
Son **XAVIER JACQUOT**
Réalisation, image, montage vidéo
PIERRE-ALAIN GIRAUD
Costumes, maquillages, coiffures
JOSÉ LÉVY
Réalisation costumes **MARION RÉGNIER**
Réalisation maquillages et coiffures
MITYL BRIMEUR
Supervision du travail corporel
RACHEL ZEKRI

Durée estimée 2h30
Production : Théâtre National de Bretagne,
Centre Dramatique National (Rennes).
Les œuvres théâtrales d'Ingmar BERGMAN sont
représentées dans les pays de langue française
par l'agence DRAMA - www.dramaparis.com
en accord avec la Fondation Bergman
www.ingmarbergman.se et l'Agence Josef
Weinberger Limited à Londres.

Partenaires médias du spectacle

CRÉATION 2026

Rennes, Théâtre National de Bretagne
29 09 – 09 10 2026

TOURNÉE 2026 - 2027

Le Quai, CDN d'Angers
08 04 – 09 04 2027

La Comédie, CDN de Reims
14 04 – 15 04 2027



« Chaque homme est un abîme,
on a le vertige quand on se
penche dessus. »

— Georg Büchner

ENTRETIEN AVEC ARTHUR NAUZYCIEL

Pourquoi Bergman aujourd'hui ?

Il y a des auteurs que l'on porte longtemps en soi et qui, tout à coup, se mettent à résonner au présent. C'est le cas aujourd'hui pour son écriture, sa manière d'être radical, aride, exigeant, parfois violent — sans être démonstratif. On peut croire à une forme de naturalisme — la vie domestique, le couple, les gestes ordinaires — mais Bergman dérègle cet écosystème par le rythme et par sa manière de cadrer les visages : le réel est comme troué par cette plongée introspective, obsessionnelle, et devient onirique, presque spectral.

Au fond, son approche du récit est une forme d'abstraction : une abstraction lyrique, une abstraction des affects. J'aime aussi sa manière de faire surgir de ce quotidien et du cœur du texte une sorte de cérémonial intime du secret que vient révéler la caméra. Ces moments rappellent que Bergman vient du théâtre, qu'il organise l'espace et le jeu à la manière dont se compose une scène au plateau. Il y a aussi son travail avec les acteurs, particulièrement avec les actrices : quelque chose de très nu et de très frontal qui m'intéresse. À mon endroit de metteur en scène, son cinéma m'oblige à tenir le regard, à tenir la situation. Travailler sur Bergman, c'est une manière de chercher à ne pas détourner le regard.

Et *Scènes de la vie conjugale* ?

Après des œuvres comme *Les Paravents* où le politique est frontal, collectif, j'ai eu besoin de changer de focale, d'aller voir là où le pouvoir circule mais de manière plus discrète — dans une salle à manger, une chambre, un salon. Peut-être parce que le couple reste un lieu où se rejouent des mécanismes très anciens, qui ont des effets concrets dans nos vies. Parce que ce n'est pas qu'une petite histoire dans la grande Histoire. C'est un laboratoire complexe. On croit regarder un couple, mais on regarde des normes, des mécanismes, des assignations. *Scènes de la vie conjugale* ausculte, étape par étape, la déconstruction de l'institution « mariage », de l'institution « couple ». Ce qui m'intéresse, c'est le cadre social, moral, économique qui traverse l'intime et empêche la véritable rencontre. Ce n'est pas moins politique : c'est politique autrement.

4

À quel moment, dans cette histoire, quelque chose empêche la rencontre ?

À partir du moment où la parole ne sert plus à rencontrer l'autre mais à tenir un rôle. Quand l'adresse reste sociale et que tout n'est que masques. Quand on parle depuis un statut, une habitude, selon une norme, au lieu de parler depuis une vérité intime. Ce qui m'intéresse, c'est la façon dont cette fiction conjugale se défait alors même que le lien entre les personnages persiste, laissant entrevoir une autre possibilité d'être ensemble. Peut-on créer des liens nouveaux à l'intérieur d'une relation quand les principes de base de cette relation sont enkystés depuis des années ? Johan dit à la fin : « On commence à retrouver un visage humain ». C'est aussi un travail de deuil dans le temps de la représentation. Il faut se séparer, renoncer aux images, aux cadres, aux idées qu'on avait de soi et de ses désirs, pour peut-être se retrouver et de nouveau pouvoir reconstruire quelque chose.

Dans le laboratoire conjugal, où voyez-vous se loger la domination ?

C'est une logique qui s'est transmise de génération en génération. Et la question matérielle me semble essentiel : l'autonomie, la possibilité réelle de partir, l'indépendance. Sans égalité matérielle, il ne peut y avoir d'égalité dans les comportements des hommes envers les femmes. Chez Bergman, cette mécanique passe par des mots, par les gestes. Qui coupe la parole ? Qui impose un récit ? Le pouvoir dans le couple est souvent très sophistiqué et le théâtre peut rendre ça lisible notamment en donnant de l'espace à l'écoute, en travaillant le couple comme une matière.

Quelle distance cherchez-vous à tenir quand vous regardez ce couple ?

Je veux éviter l'illustration psychologique, le message. C'est un couple très contextualisé, presque stéréotypé dans ses privilèges et c'est pour cela qu'il devient possiblement objet d'étude. Prendre de la distance, regarder froidement, permet de mieux observer comment leur relation a été fabriquée, comment elle se défait. *Scènes de la vie conjugale* ne peut pas se réduire à une simple histoire de couple : c'est une expérience plus vaste, qui touche à la manière dont on vit ensemble, parfois sans s'en rendre compte. Ce qui m'intéresse, c'est la déconstruction elle-même : quand les cadres cessent de tenir, quand la parole n'arrive plus à prétendre, quand un mot change l'atmosphère, quand la distance se modifie, quand le social surgit dans l'intime. C'est cela qui fissure la relation, empêche la possibilité d'une vraie rencontre.

Selon vous, qui est Marianne ?

Une trajectoire. C'est une femme prise dans des situations pré-écrites et qui sont celles de son milieu social. Elle va dériver de sa ligne. Elle apprend, elle trébuche, elle se contredit, elle revient. Bergman nous donne un autre indice pour mieux l'appréhender : dans *Scènes de la vie conjugale*, Marianne et Johan vont au théâtre voir *Une maison de poupée*. Le parallèle est très intéressant.

Dans la pièce d'Ibsen, Nora rompt. Elle part, quitte Torvald, dit qu'elle doit d'abord s'éduquer elle-même, savoir qui elle est indépendamment d'un homme ou du mariage, et elle décide de lui laisser les enfants pour ne pas risquer de leur transmettre ce qui lui a été transmis par-delà les générations : soumission, maternité, silence, ignorance. Chez Ibsen comme chez Bergman, ce qui se joue n'est pas qu'une histoire de séparation, c'est aussi la mise à nu des rôles : le moment où les masques ne font plus écran, laissant entrevoir une autre forme de relation possible, à inventer à 2, une vraie rencontre. Du moins c'est l'utopie de Nora. Je ne sais pas si Marianne et Johan y arriveront.

Et Johan ?

Le rôle de Johan peut avoir quelque chose d'ingrat. Bergman ne l'épargne pas et on y retrouve la complaisance masochiste qu'il a parfois quand il se représente lui-même, il y a quelque chose de très autobiographique dans ce texte. C'est un homme odieux et touchant, parfois dans la même scène. Il peut être d'une cruauté tranquille, arrogant, supérieur, et très vite on sent chez lui une panique, une insécurité, une peur de perdre la place qu'il pense avoir. Il est à l'image de tant d'hommes, de façon archétypale, convaincu par une distribution des rôles qui lui est avantageuse. Et il va très mal vivre ce que le rideau va lui révéler quand il sera déchiré.

Bergman lui fait dire que nous sommes des « analphabètes des sentiments ». Le prenez-vous au sérieux ?

Oui, c'est très beau, il nomme comme cela la cinquième scène : les analphabètes. Il nomme ainsi un paradoxe répandu : des gens très éduqués, très à l'aise dans le langage, et pourtant incapables de lire leurs propres affects. De comprendre leurs sentiments. De ne pas projeter sur l'autre leurs idées préconçues. Comme si la culture, l'éducation pouvaient parfois faire écran à l'intuition, à ce que l'on ressent, à ce que l'on vit. Johan dit « nous sommes d'une ignorance stupéfiante, tant en ce qui nous concerne qu'en ce qui concerne les autres. ».

Pourquoi garder l'histoire à son époque, plutôt que la déplacer aujourd'hui ?

La Suède protestante des années 70, son cadre social-démocrate, ses convenances forment un ensemble de contraintes très lisibles. Il permet de comprendre comment le collectif (famille, monde du travail, etc.) contrôle l'individu, comment le désir passe après la norme. Je ne cherche jamais à « actualiser » un texte, cela réduit l'œuvre, on la force à dire ce qu'on veut qu'elle dise sur notre monde et donc on la réduit à une petite vision. Situer le texte dans son époque et son contexte, ou une temporalité différente de la nôtre, permet de mesurer le temps, de prendre la mesure de ce qui nous sépare ou nous rapproche d'une œuvre, de faire le point sur nous-mêmes par la comparaison avec le passé. Et là, on peut se rendre compte de ce qui reste inchangé ou dépassé, en préservant tous les possibles et tous les mystères d'un texte. Le temps devient distance. Et, pour cette création, je veux donner le sens de la distance, faire ressentir la profondeur que le temps apporte.

Sur votre plateau, qu'est-ce que la parole « fait », au-delà de raconter ?

Pour moi, la langue au théâtre n'est pas du dialogue ni un commentaire : elle n'est pas conversationnelle, elle est un événement, une construction. Ici, la parole n'explique pas : elle creuse, elle agit, elle entaille, elle tente de réparer. C'est pour cela que je cherche dans mes mises en scène un rythme qui respecte son temps réel. Un temps au présent de la parole. « La première façon de s'aimer, c'est la parole » dit Paul Virilio. Ils vont épuiser la parole pour arriver à nommer ce qu'ils traversent, défaire le lien, renoncer aux illusions, laisser la place à un amour transformé, dénudé. Il faut laisser ce qui est énoncé produire un effet dans le corps, dans l'espace. On me reproche parfois de faire long, d'être lent.

Mais je ne crois pas que ce soit une question de lenteur ou de longueur : c'est une question de justesse. Il y a souvent un temps artificiel au théâtre – on accélère, on veut que ça aille vite. Or l'émotion et le sentiment naissent du rythme. Je ne veux pas écraser le temps. Je veux que les temps de la parole, que la voix et le travail des acteurs aient un impact dans le corps et dans l'esprit du public.

Pourquoi choisir le grand plateau de la salle Vilar pour une histoire si intime ?

Parce que le grand plateau agit comme un amplificateur. Plonger le corps de l'acteur dans un espace vaste permet de rendre visible la solitude, la distance, les rapports de force. Johan dit : « On formule pour exorciser le grand vide ». Mon travail, c'est de créer les conditions pour qu'on entende. Ici, ça passe par ce rapport d'échelle. Des êtres un peu perdus dans un espace qui les dépasse. Cette dimension apporte aussi de l'épique à l'histoire intime qui se joue, et en l'inscrivant dans un espace plus vaste, on lui donne une dimension métaphysique, existentielle. Ils ne sont plus seulement dans un appartement, ils sont aussi au théâtre, ils sont au monde. Bergman nomme d'ailleurs la dernière scène « Au milieu de la nuit, dans une maison obscure, quelque part au monde ».

Comment travaillez-vous alors cet écart entre le minuscule et le vaste ?

En cherchant un souffle et un espace. Un souffle épique, au sens où cette expérience intime devient un duel mais aussi une aventure, une épreuve. Et ce souffle naît de l'écart lui-même : une immensité face au monde, sans filets, et au centre, 2 présences armées du langage. C'est un western conjugal. Ils sont tous les couples. Le minuscule prend de l'ampleur, l'histoire devient universelle. Cet écart nous ramène à quelque chose de simple, de nu : notre condition d'humains face à l'amour, au pouvoir, à la peur, au manque, aux regrets, au désir.

Comment en avez-vous parlé avec votre scénographe, Riccardo Hernández ?

Nous cherchons toujours une scénographie qui relève davantage de l'installation : un partenaire de jeu, quelque chose qui vibre, qui impose des contraintes aux acteurs, qui participe au récit, poétiquement et physiquement. Ce qui m'importe, c'est que la scénographie, en plus de réfléchir ce qui sous-tend un texte, participe d'une atmosphère, de la création d'un monde. Ici, l'idée est de rendre sensible le temps qui passe, la sensation de la mémoire, sur la durée de la représentation. Tout en allant de l'avant, Marianne et Johan sont en regard de leur vie passée. D'où le rideau en mouvement continu, de la face au lointain du plateau, qui agrandit l'espace et donc la distance entre eux. Alors qu'ils revisitent leur mariage et leur vie, l'espace devient une temporalité, littéralement. Le lieu réel devient un vide, la mesure du temps de la vie.

Quand vous dites « installation », qu'est-ce que ça change pour le jeu ?

Un dispositif a une force plastique, et aussi une force d'usage. Une scénographie crée de l'action, des tensions, des images. Une hauteur de marche, une distance, une matière : tout cela change l'état physique des interprètes, la respiration, le corps, la possibilité de s'approcher ou de fuir. L'espace est un partenaire des acteurs et de tout ce qui participe à la mise en scène, pas juste un décor. Comme la lumière, les costumes, le son. Ces éléments ne sont pas là pour faire beau, ni pour commenter ou illustrer, mais pour rendre sensible un enjeu intime, créer des rapports de sens entre eux, participer de l'invention d'un monde.

Encore une fois, la vidéo est présente sur scène : qu'avez-vous filmé et pourquoi ?

J'aime l'idée qu'un espace tangible puisse muter vers de l'abstraction ; l'image n'est pas là pour illustrer ce qui se joue sur scène. Elle introduit une distance, ouvre d'autres plans, introduit quelque chose de fantomatique. Elle peut créer un doute sur la réalité même de ce que l'on voit sur scène, la nature des présences sur scène. Bergman ne fait pas la différence entre le réel et le surnaturel, la vie et la mort. Ce qui m'intéresse, c'est le trouble : une autre forme de présence, quelque chose qui flotte — et qui induit une autre perception de ce qui se joue. Par ailleurs, j'ai voulu filmer 3 scènes qui sont celles où une amie de Marianne, puis une de ses clientes et enfin sa mère, viennent partager avec elle leurs « vies conjugales ». On a coupé les autres personnages dans notre adaptation sauf ces 3 femmes, car ce sont des scènes qui relèvent presque du témoignage, de la confession. Certes ces moments agissent comme des révélateurs dans le parcours de Marianne, comme 3 images d'elle-même, mais elles pourraient presque fonctionner de manière autonome dans le récit, elles sont des paroles fortes de femmes à 3 moments de leurs vies. Le film peut leur donner ce statut de témoignage.

Au fond, qu'est-ce que le théâtre permet ici que le cinéma ne permet pas (et inversement) ?

Le cinéma dirige le regard : il définit le cadre, le champ d'observation, décide du gros plan, joue du rythme par le montage. Au théâtre, chacun fait le point à sa manière, est libre de son mouvement de regard. Bien sûr, le travail de mise en scène peut aussi diriger le spectateur à son insu et l'orienter malgré lui, comme en peinture, un art très proche du théâtre. Je pense qu'au théâtre la résonance du texte est plus forte, l'espace amplifie la parole. Et surtout, au théâtre, le temps est partagé « en vrai », les silences sont de vrais suspens, c'est du temps réel, de la vie pure, un temps partagé entre les présences dans la salle et celles sur le plateau. Le théâtre c'est une communauté qui attend.

Pourquoi avoir choisi Bénédicte Cerutti et Laurent Poitrenaux ?

Avec Laurent, il y a une fidélité de travail, une confiance, un langage commun qui s'est construit sur 30 ans. Mais la fidélité ne doit pas devenir une habitude. J'avais envie de travailler avec Bénédicte depuis longtemps et c'était la parfaite occasion. J'aime inventer des rapports nouveaux : mélanger des acteurs et actrices fidèles et en inviter de nouveaux, ceux qui connaissent bien mon travail et ceux qui le découvrent. L'arrivée de Bénédicte déstabilise ce qui pourrait aller de soi. C'est un processus assez créatif. Une tension féconde qui m'évite d'avoir le sentiment de me répéter, ça garde le travail en alerte. Et pour raconter l'histoire d'un couple qui se défait, je trouve beau que se joue en temps réel, paradoxalement, une rencontre d'acteurs sur le plateau. La scène devient le lieu d'une rencontre « en live ».

Dans un théâtre public, en tant que directeur du TNB que vous allez quitter, qu'est-ce que cela engage, de mettre ce laboratoire intime au centre ?

Ça dit quelque chose du service public : être accueillant sans renoncer à l'exigence. Le théâtre est une caisse de résonance, et aussi un laboratoire esthétique où l'on observe et révèle certains de nos angles morts. Ceux de la société au sens large, et les nôtres plus intimes. Ce couple matriciel, presque stéréotypé, de *Scènes de la vie conjugale*, est l'expression du normatif dans nos sociétés, et en explore les fonctionnements, les habitudes, les questionnements afin d'en montrer les mécanismes de domination, de pouvoir, de rapports de force à l'œuvre dans nos constructions intimes et notre environnement. La question du théâtre public c'est justement celle de l'altérité, de donner à voir et entendre nos parts d'ombre, enfouies, honteuses, qui permet de réfléchir et être réfléchis.

Le théâtre public réalise l'utopie de créer une communauté malgré toutes les différences et origines des spectateurs, tous et toutes rassemblées là dans une même attente – l'expérience du spectacle vivant. Ici on place au centre un couple très normatif et on s'en sert comme d'un révélateur. On ne raconte pas leur histoire : on fait participer le spectateur à une expérience qu'on traverse ensemble, sans jugement moral, qui devient universelle et où l'on reconnaît des choses très concrètes. Sur scène, on entend autrement, on voit autrement, et dans la salle, tout à coup, ces choses qu'on ne remarque plus dans son quotidien, font signe : « ah oui, c'est vrai, c'est comme ça que ça se passe ». Et ce qui m'intéresse, c'est que cette reconnaissance ne s'arrête pas au couple. Elle met en évidence les discriminations, les injonctions, les rapports de force, l'étouffement en douceur de la parole de l'autre. Le théâtre public, là, peut faire bouger quelque chose : non pas en donnant une leçon, mais en donnant le temps et l'espace pour éprouver et penser – ce que le monde d'aujourd'hui nous empêche de faire – et en mettant en partage ce qui reste diffus, enfoui. Le temps d'une représentation je crois que chacun se sent moins seul avec ses questions, celles qui sont essentielles, qui concernent nos existences. D'ailleurs, ce n'est pas forcément un hasard de quitter un théâtre après 10 ans en créant un spectacle sur la fin d'une histoire.

Si vous deviez résumer le projet en une phrase, aujourd'hui, ce serait quoi ?

Faire apparaître, au plateau, comment on tente de vivre ensemble – et à quel prix – sans posséder l'autre. Comment rencontrer l'Autre. Retrouver le paradis perdu.

– Propos recueillis par Francis Cossu,
le 15 janvier 2026.

CITATIONS DE INGMAR BERGMAN

« Que dire d'autre, sinon qu'il m'a fallu 3 mois pour écrire ce texte, mais une bonne partie de ma vie pour le vivre ? Je ne suis pas certain que le contraire aurait été mieux, même si cela aurait eu plus d'allure. En travaillant avec eux, j'ai fini par m'attacher à ces êtres. Par moments, ils se sont montrés totalement incohérents, d'une peur enfantine, et parfois très adultes. Ils disent beaucoup de bêtises, mais aussi des choses très sensées. Ils sont peureux, gais, égoïstes, stupides, gentils, sages, font preuve d'affection et d'abnégation, de colère, de douceur, de sentimentalité. Des êtres à la fois aimables et insupportables. Tout cela en même temps. Voyons maintenant ce que cela va donner. »

— Ingmar Bergman, extrait issu de la préface du scénario de *Scènes de la vie conjugale*

« Je vis dans la vérité, je peux voir les choses en face, sans douleur. Je vais aller la regarder, pour m'assurer qu'elle est bien réelle. »

— Ingmar Bergman, extrait issu de *Carnets 1955-2001*, p. 149

« Plus que jamais, l'homme d'aujourd'hui est un animal politique. Nombre de mes collègues se sont mis au service du combat collectif, ce qui était pour eux une nécessité absolue, un impératif moral. Loin de moi l'idée de sous-estimer la dimension politique de l'art, mais cela ne signifie pas non plus que tout art non-politique soit au service de l'ordre établi. Je crois en effet que les relations humaines, les forces vivantes existent indépendamment des structures sociales où elles évoluent. Je veux parler de l'amour sous toutes ses formes, de la peur de vivre et de celle de mourir, de la foi et du doute, de la douleur, de la solitude, des plaisirs des sens, de la haine insensée, du mal indicible de l'espièglerie, des moments de tendresse, du mystère de la souffrance, des rêves et des espoirs — et de ce monde de sentiments et de douleurs fluctuants et mystérieux.

C'est peut-être un poncif de dire que le but premier de l'art est d'exprimer ces sentiments refoulés, et de ne pas traiter seulement du quotidien, mais aussi des grandes questions existentielles.

Ma peur à moi, c'est la paupérisation des sentiments, le silence des hommes, leurs plaies cachées, secrètes. Je crois — du moins, je veux croire — que c'est cela la mission d'un film : être un miroir dans lequel les hommes peuvent se voir et voir les autres. Je veux faire la lumière sur les sentiments les plus enfouis des hommes, ceux que les forces de notre société persistent à nier ou à prendre à la légère.

Je dirais, pour finir, que notre société n'est pas une abstraction collective. Elle est composée d'individus, dont chacun a des rêves, des désirs et des besoins. Et c'est pourquoi, plus que jamais, l'artiste doit parler avec son cœur pour comprendre la langue secrète et confuse dans laquelle les hommes expriment leurs peines et leurs aspirations. La langue dans laquelle bat leur cœur. C'est le travail de chaque artiste. Ou plutôt, c'est son devoir. »

— Ingmar Bergman, extrait de « Chaque homme a des rêves, des désirs et des besoins » (1976), dans *Tous les visages de Bergman. Articles, critiques et conférences*, p. 31-32.

INGMAR BERGMAN

TEXTE

Ernst Ingmar Bergman, né le 14 juillet 1918 à Uppsala et mort le 30 juillet 2007 à Fårö (Suède), était metteur en scène, réalisateur, écrivain, directeur de théâtre, dramaturge et auteur. Il a écrit et dirigé plus de 60 films, 170 productions théâtrales et est l'auteur de plus d'une centaine de livres et d'articles. Les films *The Seventh Seal*, *Wild Strawberries* et *Persona*, ainsi que son autobiographie *The Magic Lantern* font partie de ses œuvres les plus connues.

On retrouve dans la plupart des œuvres de Bergman les mêmes variations sur un thème principal : les familles dysfonctionnelles, les artistes ratés parasites et un Dieu tout-puissant absent qui révèlent notre incapacité collective à communiquer avec les autres.

Shakespeare, Molière, Ibsen et Strindberg ont eu une influence extrêmement importante sur Bergman, non seulement sur ses œuvres théâtrales, mais aussi sur l'intégralité de sa carrière artistique.

Les films de Bergman se situent presque exclusivement en Suède et à partir de *Through a Glass Darkly* (1961), ils furent tournés principalement sur la petite île de Fårö, au nord-est de Gotland. L'accueil international fait aux films de Bergman reflète une fascination non négligeable pour l'exotisme scandinave : une langue impénétrable, la nature primitive de femmes blondes. La représentation de la nudité et d'une sexualité « naturelle » dans ses films ont contribué à leur succès.

Parmi ses films les plus célèbres : *Septième sceau* (1957), *La Source* (1960), *Persona* (1966), *Une passion* (1969), *Cris et chuchotements* (1972), *L'Œuf du serpent* (1977), *Sonate d'automne* (1978), *Fanny et Alexandre* (1982), *Saraband* (2003)

En parcourant la carrière de Bergman, on dénote une autre caractéristique dans son travail, aussi bien cinématographique que théâtral, qui est celle d'avoir toujours été accompagné d'une équipe de collaborateurs loyaux et fidèles. Parmi les exemples les plus éminents se trouvent le cinéaste Sven Nykvist, les acteurs Max von Sydow, Liv Ullmann, Bibi Andersson, et le costumier Mago.

La relation entre la vie de l'artiste et ses œuvres est, dans le cas d'Ingmar Bergman, aussi inextricablement enchevêtrée que fascinante. Que ce soit dans les innombrables interviews, ou dans ses œuvres, et plus particulièrement dans son autobiographie *The Magic Lantern*, Bergman faisait constamment allusion à son enfance et à l'importance qu'elle avait dans sa vision artistique. C'est ainsi que bon nombre des membres de sa famille se révélaient être aussi des collègues créatifs.

ARTHUR NAUZYCIEL MISE EN SCÈNE

Formé par Antoine Vitez, Arthur Nauzyciel est metteur en scène et comédien. Après avoir dirigé le Centre Dramatique National d'Orléans entre 2007 et 2016, il devient directeur du Théâtre National de Bretagne (TNB) et de son École, à Rennes en 2017 pour laquelle il invente un nouveau projet pédagogique et où il intervient régulièrement. Metteur en scène, il s'empare notamment des textes de Molière et Giovanni Macchia (*Le Malade imaginaire ou le silence de Molière*), Samuel Beckett (*Oh les beaux Jours*, *L'Image*), Thomas Bernhard (*Place des héros*) qui marque l'entrée de l'auteur à la Comédie-Française en 2004, Kaj Munk (*Ordet (La Parole)*), Yannick Haenel (*Jan Karski, mon nom est une fiction* - prix de la critique), Allen Ginsberg (*Kaddish*), Jean Genet (*Splendid's* et *Les Paravents*), Ibsen (*Une maison de poupée*), Marie Darrieussecq (*Le Musée de la mer*), Rainer Werner Fassbinder (*Les Larmes amères de Petra von Kant*), Kim Young-ha (*L'Empire des lumières*), Arthur Schnitzler (*La Ronde*). Ses créations le mèneront notamment à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, à la Comédie-Française, au Théâtre national de la Colline, au Théâtre national de Strasbourg, ou au Festival d'Avignon, dans la Cour d'honneur du Palais des papes (*La Mouette* de Tchekhov). Arthur Nauzyciel manifeste très tôt son intérêt pour l'étranger. Il crée plusieurs spectacles aux États-Unis, (*Black Battles with Dogs* de Koltès, *Julius Caesar* de Shakespeare joué depuis 2008) mais aussi en Irlande, en Islande, en Norvège, en Italie, en Slovaquie, en Chine, au Japon, en Corée du Sud et en République tchèque. Il travaille régulièrement avec d'autres artistes comme Damien Jalet, Sidi Larbi Cherkaoui, Miroslaw Balka, Valérie Mréjen, José Lévy, Étienne Daho et pour l'opéra (*Red Waters* de Lady & Bird et *Le Papillon Noir* de Yann Robin et Yannick Haenel). Également acteur, il a joué récemment sous la direction de Pascal Kirsch, Pascal Rambert et Valérie Mréjen.

AU TNB DEPUIS 2017

2017 – 2018

JULIUS CAESAR de W.Shakespeare

L'IMAGE de S.Beckett

L'EMPIRE DES LUMIÈRES de K.Young-ha

UNE TRAGÉDIE FLORENTINE d'A.Zemlinsky

JAN KARSKI (MON NOM EST UNE FICTION) de Y.Haenel

2018 – 2019

LA DAME AUX CAMÉLIAS d'A.Dumas fils

SPLENDID'S de J.Genet

L'ART DU THÉÂTRE/DE MES PROPRES

MAINS* de P.Rambert

2019 – 2020

ARCHITECTURE* de P.Rambert

2020 – 2021

SPLENDID'S de J.Genet [sur Zoom]

2021 – 2022

LE PAPILLON NOIR de Y. Robin et Y.Haenel

MES FRÈRES de P.Rambert

RED WATERS de Keren Ann Zeidel et Barði Jóhannsson

L'EMPIRE DES LUMIÈRES de Kim Young-ha

2022 – 2023

LA RONDE d'A.Schnitzler

LE MALADE IMAGINAIRE OU LE SILENCE

DE MOLIERE d'après Molière et Giovanni Macchia

2023 – 2024

LES PARAVENTS de J.Genet

GRAND PALAIS* de P.Kirsch

2024 – 2025

COMMUNIQUÉ* de V.Mréjen

JULIUS CAESAR de W.Shakespeare

2025 – 2026

LES CONSÉQUENCES* de P.Rambert

LE THÉÂTRE DE LA PESTE de P.Boucheron

LA MORT DE DANTON de G.Büchner

LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ

de F.Mendelssohn/W. Shakespeare

2026 – 2027

SCÈNES DE LA VIE CONJUGALE de I.Bergman

LES PARAVENTS de J.Genet

[*] En tant que comédien

BÉNÉDICTE CERUTTI MARIANNE

Après des études d'architecture, elle entre à l'école du Théâtre national de Strasbourg en 2001 et intègre la troupe du TNS en 2004. Elle y joue sous la direction de Stéphane Braunschweig et Claude Duparfait. Elle travaille ensuite avec Aurélia Guillet (*Penthésilée* paysage d'après H. Von Kleist et H. Müller), Éric Vigner (*Pluie d'été à Hiroshima* de Duras, *Othello* de Shakespeare), Olivier Py (*Orestie* de Eschyle), Jean-Michel Rabeux (*La Nuit des rois* de Shakespeare), Frédéric Fisbach et Jean-Louis Martinelli. Avec Séverine Chavrier, elle crée *Épousailles et représailles* d'après Hanok Levin, *série B* et *Plage ultime* d'après J. G. Ballard. Elle travaille également avec Adrien Beal, Éric Vigner, Célie Pauthe (*Aglavaine et Selysette* de Maurice Maeterlinck), Thomas Ostermeier (*La Mouette* de Tchekhov), Remy Yadan, Marc Lainé (*La fusillade sur une plage d'Allemagne* de Simon Diard), Julien Fisera (*Eau sauvage* de Valérie Mréjen) et Pascal Kirsch (*La Princesse Maleine* de Maeterlinck). Avec Chloé Dabert, elle joue dans *L'Abattage rituel de Gorge Mastromas* de Dennis Kelly, *Iphigénie* de Racine, créé dans le cadre du Festival d'Avignon en 2018, puis dans *Girls and Boys* de Dennis Kelly créé en 2020 à la Comédie - CDN de Reims, *Le Firmament* de Lucy Kirkwood et *Marie Stuart* de Friedrich von Schiller créé en 2025. En 2020, elle écrit et se met en scène dans *Les Sentinelles*, présenté au CDN d'Orléans (festival Soli), au festival Bruit du Théâtre de l'Aquarium en 2022, à la Comédie de Reims en 2024 ainsi qu'au Théâtre 14 en 2025.

Scènes de la vie conjugale est sa première collaboration avec Arthur Nauzyciel.

LAURENT POITRENAUX JOHAN

Laurent Poitrenaux est comédien. Il travaille essentiellement au théâtre, sous la direction de Christian Schiaretti (*Le laboureur de Bohême* de Johannes von Saaz), Thierry Bedard (*L'Afrique fantôme* de Michel Leiris), Daniel Jeanneteau (*Iphigénie en Aulide* de Jean Racine), Yves Beaunesne (*Oncle Vanja* de Tchekhov, *Dommage qu'elle soit une putain* de John Ford) et Ludovic Lagarde (*Trois dramaticules* de Samuel Beckett, *L'hymne* de György Schwajda, *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht, *Faust ou la fête électrique*, *Oui dit le très jeune homme* de Gertrude Stein, *Richard III* de Peter Verhelst, *L'Avare* de Molière présenté au TNB en 2016, *La Collection* créé au TNB en 2019, *Quai ouest* créé au TNB en 2021), avec qui il crée plusieurs textes d'Olivier Cadot (*Sœurs et frères*, *Le Colonel des Zouaves*, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, *Fairy Queen*, *Un nid pour quoi faire*, *Un mage en été*). Avec le comédien Didier Galas, il monte le tour de chant *Les frères Lidonne*, puis *3 cailloux* et *La flèche et le moineau* d'après Gombrowicz. Avec François Berreur, il crée *Ébauche d'un portrait*, basé sur le journal de Jean-Luc Lagarce, pour lequel il reçoit le prix du Syndicat de la Critique comme Meilleur comédien de l'année 2008. En 2018, il incarne le personnage principal du long-métrage *Le Ciel étoilé au-dessus de ma tête* d'Ilan Klipper. Dernièrement, on a pu le voir dans la série *OVNI(s)* d'Antony Cordier (2021) et dans *Les Promesses* de Thomas Kruithof (2022), présenté en avant-première au Cinéma du TNB.

Pour Arthur Nauzyciel, il joue dans sa première création en 1999, *Le Malade imaginaire ou le silence de Molière*, *Jan Karski* (*Mon nom est une fiction*), *La Mouette* et *Scènes de la vie conjugale*. Laurent Poitrenaux est acteur associé au TNB et responsable pédagogique de l'École du TNB.

SCOTT ZIELINSKI

LUMIÈRES

Scott Zielinski est éclairagiste pour le théâtre, la danse et l'opéra. Diplômé de Yale University School of Drama, il travaille avec des metteurs en scène américains ou étrangers, notamment Richard Foreman, Robert Wilson, Tony Kushner, Hal Hartley, Krystian Lupa. À New York, il travaille régulièrement à Broadway, pour la production de *Topdog/Underdog* de Suzan-Lori Parks, pour le Lincoln Center et The Public Theatre. Il conçoit les lumières de spectacles créés dans plusieurs villes nord-américaines et étrangères, avec de nombreux metteurs en scène et chorégraphes comme Neil Bartlett, Chen Shi-Zheng, Daniel Fish, Tina Landau, Diane Paulus, Anna Devereaux Smith, Twyla Tharp, George C. Wolfe. Dernièrement, il crée les éclairages de *Miss Fortune* de Judith Weir à l'Opéra Royal de Londres. Il signe en 2019 les lumières *Oklahoma!* de Daniel Fish, grand succès à Broadway qui a remporté un Tony Award.

Pour Arthur Nauzyciel, il crée les lumières de *Julius Caesar*, *Le Musée de la mer*, *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*, *Red Waters*, *Abigail's Party*, *La Mouette*, *Splendid's*, *Les Larmes amères de Petra von Kant*, *Love's End*, *La Dame aux camélias*, *Mes frères*, *La Ronde*, *Les Paravents* et *Scènes de la vie conjugale*.

RICCARDO HERNÁNDEZ

SCÉNOGRAPHIE

Riccardo Hernández est scénographe.

Il travaille à Broadway, où il remporte de nombreux prix : *Caroline or Change* (Award de la meilleure nouvelle comédie musicale 2006) et *Parade* (nominé au Tony Awards et Drama Desk 2007), *Topdog/Underdog* (Pulitzer Award 2002 de la meilleure pièce), *The Gershwins' Porgy and Bess* (Tony Awards 2012), *Indecent* (nomination aux Tony Awards 2017). Pour l'opéra, il crée entre autres les décors de *Appomattox* de Philip Glass (2007), *Lost Highway* de Diane Paulus (2008), *Il Postino* de Ron Daniels (2011) et *Florencia en el Amazonas* de Mary Zimmerman (2023). Au théâtre, il travaille avec George C. Wolfe, Tony Kushner, Brian Kulik, Liz Diamond, Rebecca Taichman et notamment Robert Woodruff, Ethan Coen, John Turturro, Steven Soderbergh. Dernièrement, il a réalisé la scénographie de la pièce *What We Did Before Our Moth Days* de Wallace Shawn, mis en scène par André Gregory, grand succès au Greenwich House Theater à New York.

Pour Arthur Nauzyciel, il crée les décors de *Julius Caesar*, *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*, *Red Waters*, *Abigail's Party*, *La Mouette*, *Splendid's*, *Les Larmes amères de Petra von Kant*, *L'Empire des lumières*, *La Dame aux camélias*, *Mes frères*, *La Ronde*, *Les Paravents* et *Scènes de la vie conjugale*.

XAVIER JACQUOT SON

Xavier Jacquot est créateur sonore.

Il a étudié à l'École Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg (TNS).

Il collabore régulièrement avec les metteuses et metteurs en scène Stéphane Braunschweig, Christophe Rauck, Marc Paquien, Éric Vigner, Balázs Gera, Jean-Damien Barbin, Macha Makeïeff ou Agnès Jaoui. Il travaille également pour des courts et longs métrages au cinéma, ainsi que des fictions et des documentaires pour la télévision. Après avoir intégré l'équipe pédagogique de l'École du TNS, il intervient régulièrement au sein de la formation Son de la section régie création.

Il collabore avec Arthur Nauzyciel depuis son premier spectacle : *Le Malade imaginaire ou le silence de Molière*, *Black Battles With Dogs*, *Oh les beaux jours*, *Ordet (La Parole)*, *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*, *Faim*, *La Mouette*, *Splendid's*, *L'Empire des lumières*, *La Dame aux camélias*, *Mes frères*, *La Ronde*, *Les Paravents*, *La Mort de Danton* et *Scènes de la vie conjugale*.

JOSÉ LÉVY COSTUMES MAQUILLAGES COIFFURES

José Lévy est un artiste parisien et voyageur qui navigue avec talent et poésie fantaisiste entre mode, arts décoratifs, design et installations muséales. Styliste de formation, son champ d'action est pluriel, il est avant tout fidèle à l'humain comme point de départ et moteur de chacun de ses projets. Lauréat de la Villa Kujoyama, Grand Prix de la Ville de Paris et Chevalier des Arts et des Lettres, José Lévy collabore avec les galeries d'art et de design et les éditeurs comme Astier de Villatte, Carpenters Workshop Gallery, Cristalleries Saint-Louis, Diptyque, Hermès, Manufacture de Sèvres, Perrotin, etc. Il expose également dans des musées tels que le Musée Guimet et le Musée de la Chasse à Paris, des expositions personnelles. Il collabore avec le Petit Palais, le Palais de Tokyo et la Villa Kujoyama à Kyoto.

Pour Arthur Nauzyciel, il déploie son processus créatif au théâtre et s'empare des personnages d'*Ordet (La Parole)*, *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*, *La Mouette*, *Splendid's*, *La Dame aux camélias*, *Mes frères*, *Les Paravents* et *Scènes de la vie conjugale* et reflète leurs personnalités dans une proposition totale qui intègre costumes, coiffures et maquillage.

PIERRE-ALAIN GIRAUD

RÉALISATION IMAGE MONTAGE VIDÉO

Pierre-Alain Giraud est réalisateur, monteur et directeur de la photographie. Il a réalisé plusieurs documentaires, courts-métrages et films d'animations. Il a travaillé sur des projets pour le cinéma, la télévision, le théâtre ou encore les musées, en collaboration avec des artistes contemporains. Il réalise un film pour *Sacrifice* (2017) avec Erna Ómarsdóttir; un film avec Iceland Dance Company pour le festival des lumières de Reykjavik, dont Sigur Rós signe la musique originale (2018); 2 films d'animation avec Gabriela Friðriksdóttir (Biennale d'art contemporain de Lyon 2013, Venise 2015); une série de dessins animés, *À boire et à manger*, d'après les bandes dessinées de Guillaume Long; le long métrage de fiction *L'actrice, la mouette et le chien* (2019) avec Anne Brochet. Avec Antoine Viviani, il crée une série d'expériences en réalité virtuelle et l'exposition interactive *In Limbo*. Il collabore sur la création de *Noire, la vie méconnue de Claudette Colvin* de Tania de Montaigne et Stéphane Foenkinos (Prix de la meilleure expérience immersive 2024), puis réalise le clip *Victimhood* de Björk. En 2025, il crée l'installation immersive *Playing With Fire* à la Philharmonie de Paris, pour laquelle il propose d'expérimenter une nouvelle forme de concert avec la célèbre pianiste Yuja Wang. Pour la troisième édition de la Compétition Immersive du Festival de Cannes, cette installation est en lice pour le prix de la Meilleure Œuvre Immersive.

Pour Arthur Nauzyciel, il a réalisé les films du spectacle *L'Empire des lumières, La Dame aux camélias, Les Paravents* et *Scènes de la vie conjugale*.



CONTACTS

OLIVIA BUSSY

Directrice adjointe des productions

T +33 (0)2 99 31 08 35

M +33 (0)6 79 93 13 25

o.bussy@tnb.fr

EMMANUELLE OSSENA

EPOC productions

Diffusion et développement

M + 33 (0)6 03 47 45 51

e.ossena@tnb.fr

