

# L'AVANT LUNE

## EDITORIAL

Avant la seconde guerre mondiale, la création théâtrale était entièrement centralisée à Paris et la province n'était visitée que par de médiocres tournées boulevardières. Dès la libération, afin de créer en région un répertoire de qualité, Jeanne Laurent, sous-secrétaire d'état aux Arts et Lettres au ministère de l'Education nationale, propose d'y installer des troupes permanentes. Ainsi naissent les Centres Dramatiques Nationaux. Ils sont aujourd'hui au nombre de 33, répartis sur l'ensemble du territoire et disposent de théâtres et d'équipes permanentes. Outre leurs ressources propres, ils sont financés par l'Etat et les collectivités territoriales et leurs directeurs sont nommés par le Ministre de la Culture. Le cahier des charges des CDN, défini par l'Etat, s'articule autour de trois axes : la création d'auteurs contemporains ou de textes du répertoire, la formation et la fidélisation d'un large public et le soutien à l'activité théâtrale de sa région d'implantation.

Le Centre Dramatique National Bordeaux-Aquitaine existe depuis 1986 mais ne dispose d'un théâtre que depuis 1990. Jean-Louis Thamin, qui le dirige depuis son origine, a développé son action autour de la création contemporaine (Audureau, Thomas Bernhard, Genet, Bourgeyx...), même s'il aime parfois monter des textes classiques (Molière, Goldoni, Claudel...). Pour le public aquitain, le Théâtre du Port de la Lune accueille chaque saison les œuvres marquantes de la création nationale et internationale. Enfin, une attention particulière est portée aux créateurs régionaux. En effet, le CDN BA coproduit ou accueille chaque année plusieurs compagnies aquitaines (cette saison, les spectacles de Laurent Laffargue, Jean-Luc Terrade, Pierre Orma, Philippe Rousseau) et propose aux jeunes artistes de la région des stages de formation dirigés par des personnalités de tout premier plan.

L'Avant-Lune vous invite à découvrir début mai, son troisième numéro, consacré à : « Quartett » de Heiner Müller dans une mise en scène de Renaud Danner.



« La mort et le temps règnent sur la terre  
Ne les considère pas comme des maîtres  
Tout tourne et disparaît dans la nuit  
Seul est immobile le soleil de l'amour »  
(Soloviev, 1887)

« Paris, le 12 Juin 1939. Chère amie. Je vous écris pour vous dire que je pars. Sans doute pour ne plus revenir. Dans quelques heures, je quitterai la France et prendrai le train pour Moscou. Dix-sept ans d'exil se terminent aujourd'hui. Dix-sept ans d'errance à travers l'Europe. »  
Marina Tsvétaeva retourne dans son pays rejoindre sa famille. Assise sur le banc d'une gare, elle rédige une lettre à son amie. Elle y exprime son angoisse et son incertitude de l'avenir. Puis des souvenirs resurgissent du passé. 1917 : l'URSS est en pleine période révolutionnaire. Marina fait la rencontre inoubliable de deux acteurs ; Volodia qui cherche à trouver un sens à sa vie, et la jeune Sonetchka, passionnée et fragile; deux personnages venus briser, l'espace d'un instant, sa douloureuse solitude. Marina partage avec eux d'intenses moments... Se crée alors bien plus qu'une simple relation. Comme une volonté de fusionner avec l'autre, Marina voudrait s'engouffrer dans la poitrine de Volodia, tandis que Sonetchka promet à l'écrivain de rester à l'intérieur d'elle. Aller pour se retrouver dans l'autre et garder l'autre en soi... Des rapports entiers, authentiques et troublants. Une histoire d'amour réunit les protagonistes de la pièce. Parallèlement des liens se forment entre la dramaturge Michèle Magny et la poétesse Tsvétaeva. « (les) mots (de Marina) sont un cri lancé au-dessus des mers et des pays, par-delà les mers et les pays, par-delà le temps et les époques, par-delà les modes... Bouleversée par ces mots, chavirée par sa vie (...), j'ai écrit sur elle. A partir d'elle. D'après elle. Tirés d'elle, à tire d'aile, n'importe, ses mots m'ont donné des ailes. »  
Michèle Magny, actrice de cinéma et de théâtre (elle était notamment jouée dans « La Vérité des choses » de Tom Stoppard), mais aussi traductrice (« Fool for Love » de Sam Shepard) et metteur en scène (« Céliène et le Cardinal » de Jacques Rampal), signe ici sa première œuvre, belle et poétique.

Sophie Leclercq

Interview de Pierre Orma

**Vous avez choisi de mettre en scène « Le dernier rose aux joues » de Michèle Magny; pièce inspirée de la vie du poète Marina Tsvétaeva. Ce choix s'explique-t-il par une admiration vouée à Marina Tsvétaeva ou par un intérêt théâtral suscité par l'écriture dramaturgique de Michèle Magny ?**

**Pierre Orma :** On ne peut pas monter un spectacle uniquement parce qu'on est amoureux du personnage qui l'a inspiré. Je ne savais, hormis son nom, pas grand chose de Marina Tsvétaeva. C'est la pièce qui me l'a fait découvrir à une époque où l'on parlait beaucoup d'elle.

**Michèle Magny, au début de sa pièce, indique au metteur en scène que des passages peuvent être supprimés lors de la représentation. Avez-vous supprimés certains de ces extraits ?**

**Pierre Orma :** Oui, nous avons fait un peu de « dégraissage ». Le texte d'origine dure trois heures, nous l'avons réduit à deux heures vingt. Michèle Magny nous a donné son accord pour les coupures effectuées, en avouant elle même avoir trop écrit.

**En ce qui concerne le décor, vous et Danièle Rozier (décoratrice), avez pris le parti de placer un puits au centre de la scène, dont la margelle serait constituée de livres. Que représente ce puits ?**

**Pierre Orma :** C'était en effet le projet de départ mais nous avons rencontré des problèmes de mise en scène, d'éclairage. En fait, la structure est constituée de trois éléments qui représentent différents lieux, mais elle n'est pas vraiment réaliste : le chariot à bagages symbolise la gare, le grenier est caractérisé par du plancher et deux colonnes (sur lesquelles Marina écrivait quand elle n'avait plus de papier) et le fauteuil de Sonetchka. Ce sont plus des éléments utilitaires qu'un décor. Le grenier, avec tout son fatras de livres, le gramophone, les jouets des deux enfants est à lui seul un décor, très réaliste. Le tout forme un univers surréaliste.

**Cette pièce est une histoire de rencontres magiques entre les personnages. Quel type de relation entretiennent-ils entre eux ?**

Marina Tsvétaeva,  
écrivain poète russe  
(1892-1941),

est l'auteur de nombreux ouvrages parmi lesquels des poèmes lyriques, lyrico-épiques ou d'inspiration folklorique, mais aussi des pièces de théâtre, des œuvres en prose et une prodigieuse correspondance de quelques milliers de lettres. Durant la guerre civile (1912-1920), son mari, Sergueï Efron, s'engage dans l'armée contre-révolutionnaire. C'est autour de 1917 qu'elle rencontre les acteurs Volodia et Sonetchka ; personnages que l'on retrouve dans la pièce de Michèle Magny. Après la victoire de la révolution, Marina Tsvétaeva et son époux sont obligés de fuir leur pays. S'ensuit un exil de quatorze ans à Paris et de trois années à Prague jusqu'en 1939; date à laquelle la poétesse décide de regagner l'URSS. Son mari fusillé, ses filles disparues (l'une morte de malnutrition, l'autre déportée), Marina Tsvétaeva ne trouvant plus le courage nécessaire pour continuer à vivre, se suicide le 31 août 1941.  
« Le dernier rose aux joues » s'inspire de la vie de Marina et de ses œuvres, en particulier de son journal « Indices terrestres » et de son roman théâtral « Histoire de Sonetchka ».

« Marina écrivait sur les murs... »

**Pierre Orma :** C'est une histoire vraie. Michèle Magny est partie de cette histoire mais ce n'est pas une adaptation du roman de Marina Tsvétaeva « Histoire de Sonetchka ». Elle veut faire vivre Marina et Sonetchka avec leurs idées.

**Que pensez vous du texte ?**

**Pierre Orma :** La phrase, la rythmique sont très importantes. C'est un texte très bien écrit qui suit le « style » de Marina, si on peut lui attribuer un style précis. Aujourd'hui, tout le monde s'arrache les cheveux pour traduire Marina. C'est comme si on essayait de traduire le « Bateau ivre » en russe. C'est impossible. Mais je trouve que le texte est déjà tellement beau en français...

**Marina Tsvétaeva a écrit dans « Le poète et le temps », « qu'être moderne, c'était créer son époque et non la refléter ». Partagez-vous son opinion ?**

**Pierre Orma :** En effet, elle le dit dans la pièce : il faut inventer, ne jamais recréer. Sa manière de crier était le silence. Elle était toujours à l'envers de tout le monde, « hors contexte ». Ce qui me frappe le plus, c'est sa faculté d'être soi-même, de ne rien écouter dans cette période de révolutions. Chez elle, la révolution existe mais ce n'est pas celle-là qu'il faut faire. Elle était véritablement plus qu'une personne dissidente. Elle était véritablement ailleurs.

Propos recueillis par Marc Faye.





« Le spectacle n'est pas l'aboutissement d'un travail mais une étape vers un théâtre idéal »

## Interview de Eric Vigner

Eric Vigner, né à Rennes en 1960, plasticien de formation, fait ses études théâtrales au Conservatoire de Rennes, puis à l'école de la Rue Blanche et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. En 1990, il fonde la Compagnie Suzanne M. Depuis le 1<sup>er</sup> juillet 1995, il est directeur du Centre Dramatique Régional de Lorient. « L'Illusion Comique » fut créée pour l'ouverture de ce nouveau théâtre.

**Après avoir privilégié des auteurs contemporains tels que Jean Audureau, Marguerite Duras et Gregory Motton, pour quelles raisons choisissez-vous de monter une pièce du répertoire classique ?**

**Eric Vigner :** Je pense que le théâtre classique, enfin, que « L'Illusion Comique », est le berceau du théâtre jusqu'à nos jours. D'ailleurs, je ne me suis jamais désintéressé des textes classiques, que ce soit en tant qu'acteur ou metteur en scène. Ma première mise en scène professionnelle fut « La place royale » de Corneille en 1988. C'est vrai, j'ai monté beaucoup de pièces contemporaines ces derniers temps. J'ai donc voulu retourner aux origines avec Corneille. J'ai une certaine attirance pour ce théâtre là.

**En automne 1994, dans « Reviens à toi (encore) », montée à l'Odéon, de la boue coulait sur les premiers rangs, recouvrant ainsi l'idée du quatrième mur. Face à « L'Illusion Comique », comment avez-vous investi l'espace scénique, sachant que votre recherche de non-séparation entre acteurs et spectateurs se poursuit ?**

**Eric Vigner :** Pour ce spectacle, le plateau est complètement nu. Dessus est posée une installation de plaques de verre de un mètre sur deux. Ce dispositif, qui s'apparente à ceux du XVII<sup>ème</sup> siècle, délimite un espace classique et ouvert. Ainsi la scène devient le lieu des transparences, de tous les possibles. J'ai également donné une grande importance aux regards. Entre le père et le fils, il y a, par exemple, une circulation incessante du regard. Imaginons Pridamant, un père à la recherche de son fils depuis 300 ans. Arrivant parmi les spectateurs, par le haut des gradins, il est invité par un jeune acteur à rentrer sur scène. Il est alors pris par le théâtre et devient acteur à son tour. Il regarde le fils et ses exploits, à l'écart. Mais il reste toujours présent dans l'espace de jeu. Il faut savoir qu'au XVII<sup>ème</sup> siècle, le mode de représentation a changé. Avant, il ne s'agissait que de perspective italienne. Je me suis donc inspiré de Andrea Del Sarto\*, architecte du Pont

# « L'Illusion Comique » est une œuvre atypique

Pauline Dumora  
Article réalisé  
avec l'aide de Mme Dosmond

Madame Dosmond, professeur de Lettres à l'Université Michel de Montaigne, spécialiste passionnée de Corneille, considère cet auteur, compte tenu de l'intérêt qu'il accordait aux effets visuels, comme « l'inventeur du concept du cinéma ». Quand en 1980, « Le dernier métro » de François Truffaut sortit sur les écrans, madame Dosmond fit immédiatement le parallèle avec « L'Illusion Comique » : d'après elle, ces deux discours, cinématographique et dramaturgique, reflètent une même virtuosité de construction et d'expression. Pour preuve, les parallèles que l'on peut établir entre les fins respectives du film et de la pièce et entre Clindor et le rôle tenu par Gérard Depardieu.

Pauline Dumora

Neuf et de la Place des Vosges, en utilisant une perspective cavalière au sol. Cette conception perpendiculaire et nouvelle correspond à l'univers de « L'Illusion Comique ».

**Avez-vous eu la même volonté d'épuration pour ce spectacle que pour les précédents ? Si oui, êtes-vous parvenu à la « blancheur » que vous convoitez ?**

**Eric Vigner :** J'ai toujours ce désir de blancheur bien sûr, mais je crois qu'on n'y parvient jamais. Je sais que c'est une utopie. C'est un but tellement ultime ! Je rêve d'un maximum de théâtre avec un minimum de démonstrations et un minimum de jeu ; le tout dans un espace vide. Pour moi, ce serait ça la quintessence du théâtre.

**« L'Illusion Comique » se réfère à l'Espagne, à l'Angleterre et s'inspire à la fois de la pastorale, de la farce, des mystères, de la tragédie et de la Commedia dell'Arte, personnifiée par Matamore; quel est votre parti pris pour saisir l'infinie densité de l'œuvre ?**

**Eric Vigner :** J'ai choisi un parti pris linéaire. Le fil conducteur du spectacle est cette prise de relais des acteurs par rapport à l'histoire. Je vois toujours beaucoup de formes de théâtre, mais je ne sais pratiquement jamais à quoi elles font référence. Matamore est un personnage de pure langue classique. Dans la Commedia dell'Arte originelle, le jeu d'un Matamore, comme de tous les personnages dont il est « cousin », s'élabore grâce à des improvisations qui reposent sur un canevas précis. Une telle réglementation au niveau de l'interprétation ne m'a pas semblé nécessaire. Je ne suis pas dans la rigueur classique. J'ai pris simplement parti de travailler à partir de l'acteur et de la parole issue de la comédie.

**S'affronter à Corneille, autrement appelé le génie de l'ordre, semble nécessiter de la rigueur. Par quelles étapes êtes-vous passé dans l'élaboration de votre mise en scène ?**

Dès ses premières pièces, il s'affirme comme un auteur refusant de se scléroser dans un genre théâtral. Loin d'être sur le ton de la conversation des honnêtes gens, « L'Illusion Comique », ne correspond pas à l'image qu'on se fait du théâtre du XVII<sup>ème</sup> : le siècle de l'ordre. Datée de 1636, elle appartient à cette décennie, au croisement du Baroque et du Classicisme, où tout bouge et se transforme. Ainsi, c'est une pièce originale et folle ; « une galanterie extravagante », « un étrange monstre » selon Corneille. Pridamant se repentant d'avoir chassé son fils, fait appel au magicien Alcandre pour le retrouver. Par enchantement, les aventures picaresque et amoureuses de Clindor, apparaissent dans la grotte du magicien, lieu symbolique en référence à la caverne de Platon. A cet instant, deux structures narratives différentes s'articulent déjà. Puis, à l'Acte V, Clindor que l'on croyait mort se révèle vivant. Sa femme et lui sont devenus comédiens. Aussi le rôle fictif joué par leur couple s'installe-t-il à un troisième niveau dans la continuité de l'histoire. Comprendre l'écriture cornélienne à la façon de Marc Fumaroli\*, comme une libération liée à une « expérience théâtrale » à fonction cathartique serait occulter la dimension ludique de l'œuvre. Ce dont parle « L'Illusion Comique », le titre le dit : c'est de montrer sur scène l'illusion de la comédie. Corneille, dans son théâtre, vise le statut social et moral de l'art dramatique et lutte pour que ce dernier soit reconnu comme l'art de la parole pleine.

\* In commentaires dans l'Édition Larousse de « L'Illusion Comique »

## Et si Corneille avait eu la lanterne magique ?

**Eric Vigner :** Le fait que « L'Illusion comique » soit un chef-d'œuvre ne m'a pas fait peur, puisque c'est avant tout un texte. J'ai affronté cette pièce comme si l'on avait jamais rien dit dessus, comme si elle avait du mal à faire sens à sa culture. Le travail autour de la langue demande une grande concentration sur l'histoire, à travers l'Alexandrin. Mais vous savez, le metteur en scène n'est rien. C'est l'auteur qui pose des philosophies et des points de vue, c'est de lui que tout naît. Pour moi, le metteur en scène est au service du texte par une sorte de renoncement. C'est la seule chose qu'il a à faire.

**Quant à l'interprétation, est-elle née d'une recherche libre des comédiens, ou s'appuie-t-elle sur le texte, sur les caractères des personnages ?**

**Eric Vigner :** Je ne demande pas aux acteurs de travailler sur les caractères, seul le texte m'intéresse. Il faut qu'ils s'en imprègnent et qu'ils puissent le jouer n'importe où. De là se sont créées des marges d'improvisations. Mais vous verrez, la mise en scène est simple, il n'y a rien d'extraordinaire. Les comédiens sont dans l'état suivant : ils ne veulent ni ne savent quoi que ce soit.

**On dit « jamais deux sans trois »... Alors après « La Place royale » et « L'Illusion comique », à quand le prochain Corneille ?**

**Eric Vigner :** Avec « L'Illusion comique », j'ai signé à la suite trois mises en scène de textes classiques. Avant Corneille, j'étais plongé dans Racine avec « Bajazet » qui a été joué à la Comédie Française. Maintenant je vais revenir au moderne. J'ai trois spectacles en prévision : d'abord « Le procès Braucusi contre les Etats-Unis », puis « Hiroshima, mon amour » et enfin, je reprendrai « La pluie d'été », car j'admire Marguerite Duras.

\* Andrea Del Sarto (1486/1530) qui rendit les formes et les couleurs d'une manière entièrement personnelle, appartenait à un courant qu'on appellera plus tard « Maniérisme ».

Propos recueillis par Pauline Dumora.

## Pierre Corneille

(1606-1684)

Issu d'une famille bourgeoise, Pierre Corneille fit de brillantes études dans un collège de Jésuites puis passa une licence de droit. En 1629, il confie le manuscrit de « Melite » à la future troupe du Marais. Jouée à Paris, la pièce rencontre un certain succès, ainsi que « Clitandre » (1631), « La Veuve » et « La Galerie du palais » (1633). Voilà Corneille chargé d'écrire les comédies dont le cardinal de Richelieu invente les scénarios. Sa tragédie « Médée » est jouée en 1635, au moment où renaît le genre. Déçu par les sentiments de l'Académie sur sa pièce « Le Cid » (1637), Corneille garde le silence durant deux ans, pour revenir au théâtre avec « Horace » (1640), « Cinna » (1642) et « Polyucte » (1645). Corneille connaît ensuite plusieurs échecs, il se retire de la scène de 1652 à 1658 pour se consacrer à la traduction de « L'Imitation de Jésus-Christ ». Sous la charge de Fouquet, il revient en 1659 avec « Oedipe ». A partir de 1663, Louis XIV le pensionne et lui permet d'écrire de nombreuses pièces, dont « Attila » (1667). Mais c'est aussi le temps de la rivalité avec Racine dont la gloire étend son ombre sur Corneille. L'échec de « Surena » en 1674 pousse son auteur à prendre une retraite définitive pour mourir en 1684.

L'AVANT-LUNE

AVRIL 1996



L E D E R N I E R  
R O S E A U X  
J O U E S

M I C H E L E M A G N Y

Mise en scène : **Pierre Orma**  
Décor et costumes : **Danièle Rozier**  
Lumières : **Christian Welti**  
Musique : **Julio Prieto**

Marina  
**Maryvonne Schiltz**  
Sonia  
**Hélène Cohen**  
Volodia  
**Patrick Coulais**

Coproduction  
Théâtre de la Vache Cruelle  
Théâtre Georges Leygues - Villeneuve sur Lot  
Théâtre des Nouveautés - Tarbes



L ' I L L U S I O N  
C O M I Q U E

C O R N E I L L E

Mise en scène : **Eric Vigner**  
Scénographie : **Claude Chestier, Eric Vigner**  
Recherche musicale : **Jean-Christophe Spinosi**  
Lumières : **Martine Staerk**  
Costumes : **Claude Chestier, Pascale Robin**  
Son : **Xavier Jacquot**

Alcandre  
**Eric Guérin**  
Pridamant  
**Guy Parigot**  
Dorante, Geôlier de Bordeaux, Page du Capitan  
**Jérémie Oler**  
Matamore  
**Grégoire Oestermann**  
Clindor  
**Eric Petitjean**  
Adraste, Eraste  
**Nazim Boudjenah**  
Géronte  
**Denis Léger-Mihau**  
Isabelle  
**Cécile Garcia-Fogel**  
Lyse  
**Dominique Charpentier**

**Le Quatuor MATHEUS**

Production  
Centre Dramatique de Bretagne - Théâtre de Lorient  
Compagnie Suzanne M. - Eric Vigner  
avec le Théâtre de Caen,  
la participation du Jeune Théâtre National  
et le soutien de la SPEDIDAM

Saison 95/96

Salle Jean-Vauthier

Le Gardien - Harold Pinter

Mise en scène Laurent Laffargue - COPRODUCTION - du 20 au 27 octobre 1995

Le Retour au désert - Bernard-Marie Koltès

Mise en scène Jacques Nichet - du 8 au 10 novembre 1995

La Femme changée en renard - David Garnett

Mise en scène Didier Bezace - du 22 au 25 novembre 1995

Le Prince travesti - Marivaux

Mise en scène Brigitte Jaques - PRODUCTION CDNBA - du 28 nov. au 3 déc. 1995

Hélène - Jean Audureau

Mise en scène Jean-Louis Thamin - CREATION - du 2 au 16 février 1996

Mariage à Sarajevo - Ludwig Fels

Mise en scène Claude Yersin - du 27 au 29 février 1996

On purge...(Bébé) - Feydeau

Mise en scène Jean-Luc Terrade - COPRODUCTION - du 22 au 28 mars 1996

Le dernier rose aux joues - Michèle Magny

Mise en scène Pierre Orma - 3 et 4 avril 1996

L'illusion comique - Corneille

Mise en scène Eric Vigner - du 10 au 13 avril 1996

Quartett - Heiner Müller

Mise en scène Renaud Danner - COPRODUCTION - du 6 au 10 mai 1996

Trois concerts de Jazz

Coréalisation avec Musiques de Nuit Diffusion - du 29 au 31 mai 1996

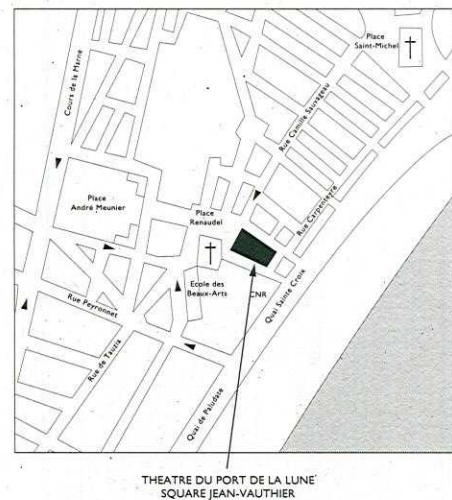
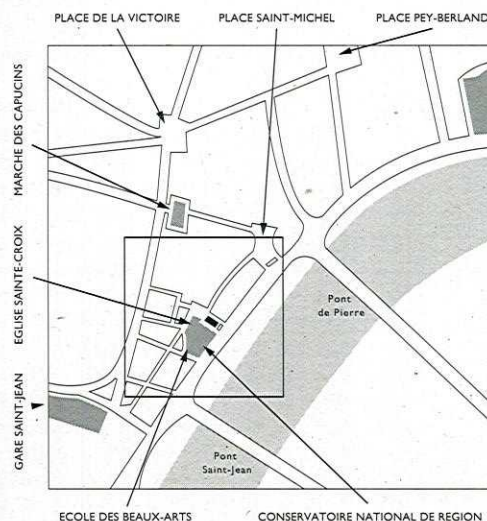
Salle « Les Essais »

Roberto Zucco - Bernard-Marie Koltès

Mise en espace Philippe Rousseau - du 16 au 18 novembre 1995

THEATRE DU PORT DE LA LUNE  
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL  
BORDEAUX - AQUITAINE  
SQUARE JEAN-VAUTHIER 33800 BORDEAUX  
TEL 56 91 98 00

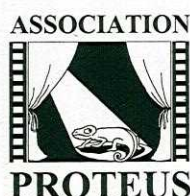
Renseignements et locations  
du mardi au samedi de 13h00 à 19h00  
au guichet du Théâtre ou par téléphone au 56 91 98 00  
Tarif général 150 F - Tarif étudiant 70 F



Textes : Pauline Dumora, Marc Faye,  
Hélène Grocq, Sophie Leclercq,

Photographies : Vincent Monthiers, Isabelle Vitté

Conception graphique et réalisation : Franck Dugène



Proteus est une association, loi de 1901, créée dans le cadre du cursus d'études cinématographiques et théâtrales de l'université Michel de Montaigne de Bordeaux III. Elle a pour but de permettre aux étudiants de la section d'organiser des manifestations culturelles et de réaliser des projets artistiques personnels.