

Opéra

Voyage dans la Lune
Ba-Ta-Clan
Jacques Offenbach
Olivier Cuendet/Charlotte Nessel
30 et 31 décembre

The Beggar's Opera
Benjamin Britten
Dominique Debart
Stephan Grögler
27 et 29 janvier

Les Brigands
Jacques Offenbach
Jérôme Pillement
Jérôme Deschamps & Macha Makeieff
26 et 27 février

Curlow River - Dido & Aeneas
Benjamin Britten-Henry Purcell
David Stern/Yoshi Oida
Marcel Bozonnet
26 et 27 mars

Platée
Jean-Baptiste Rameau
Méro Minkowski/Laurent Peily
19 et 20 mai

Danse

Solo flamenco
Eduardo Serrano "El Güito"
Carmen Linares
15 et 16 octobre

Sylvia
Ballet de l'Opéra National de Paris
5, 6 et 7 novembre

Sylvie Guillem
25 et 27 novembre

Alwin Nikolais-Murray Louis
Junior Ballet of the Cnm de Paris
9 février

Karine Saporta
Break me Babe
17 février

Philippe Decouflé
Shazam !
9, 10, 11, 12, 13 mars

Jean-Claude Gallotta
Mammame
30 mars

Karine Saporta
Une rose... (a circle of kisses)
6 et 7 mai

Location Côté Jardin
02 31 30 76 20

Concerts

Académie baroque européenne
d'Ambronay
William Christie
Jean-Baptiste Lully-Thésée
23 octobre

Ensemble InterContemporain
David Robertson
Olivier Messiaen, Des Canyons, aux étoiles...
20 novembre

Les Arts Florissants
William Christie
François Couperin-Petite motets
1^{er} décembre

La Maîtrise de Caen
Robert Weddie
Résonance de Venise
19 et 20 décembre

Budapest Festival Orchestra
Ivan Fischer
Mozart
21 janvier

Les Arts Florissants
William Christie
Jean-Baptiste Lully
Les Métamorphoses de Psyché
15 février

Les Arts Florissants
William Christie
Henry Purcell-Odes and Anniversary Songs
6 mars

Das Neue Orchester Chorus
Musicus Köln
Christoph Sperling
Joseph Haydn
Les Sept dernières paroles du Christ
2 avril

Orchestre des Champs-Élysées
Philippe Herreweghe
Mendelssohn-Schubert
28 avril

La Maîtrise de Caen
Robert Weddie
Bach
5 mai

Théâtre

Loups & brebis
Ostrovski/Piotr Fomenko
17, 18, 19 novembre

Alpenstock
Wisława Szymborska
16, 17, 18 décembre

Marion de Lorme
Victor Hugo/Eric Vigner
2, 3, 4 février

Les frères Zénith
Jérôme Deschamps & Macha Makeieff
1^{er}, 2, 3, 4, 5 mars

Le marchand de Venise
William Shakespeare
Stéphane Braunschweig
17, 18, 19 mars

Tartuffe
Molière / Jean-Marie Villégier
6, 7, 8 avril

Musiques Traditionnelles

Chant qawwali du Pakistan
15 janvier

Chants et musiques soufis du Sind
15 mars

Jazz

James Carter Quintet
Gonzalo Rubalcaba trio
13 novembre

La Nuit du Jazz
avec Roy Haynes Group
1^{er} avril

Récitals

Mallarmé
Sandrine Piau, Musique Oblique
11 février

Handel sans perruque
Jennifer Smith & Gilles Rogon
23 mars

Marion de Lorme



**Marion
de Lorme**

Mise en scène
Eric Vigner

**Mardi 2 février
Mercredi 3 février
Jeudi 4 février 1999**

- 20h00 -

Théâtre de Caen

MARION DE LORME

VICTOR HUGO

Mise en scène et adaptation : Eric Vigner
assisté de Tamar Sebok
Scénographie : Claude Chestier
Costumes : Claude Chestier, Pascale Robin
Son : Xavier Jacquot
Musique : Ensemble Matheus
Direction et recherche musicale : Jean-Christophe Spinosi
Conseiller pour l'histoire littéraire : Guy Rosa
Dramaturgie : Stéphane Auvray-Nauroy

avec

David Clavel, Maryse Cupaiolo,
Rodolphe Dana, Damien Dorsaz,
Nadir Legrand, Stéphane Mercoyrol,
Thomas Roux, Jean-Yves Ruf,
Frédéric Solunto, Jutta Johanna Weiss

Ensemble Matheus,

Frédéric & Catherine Mühlhäuser, *violons*
Stéphane Eloff, *alto*
Aude Vanackere, *violoncelle*
Stéphane Goasguen, *contrebasse*

*Une production CDDB-Théâtre de Lorient, Théâtre de la Ville-Paris
avec la participation du Jeune Théâtre National
et le soutien de la SPEDIDAM*

Durée du spectacle: 2h40 (sans entracte)

MARION DE LORME, UN COUP D'ÉTAT LITTÉRAIRE

Au moment de la publier, en août 1831, Victor Hugo la présente ainsi : "Cette pièce, représentée dix-huit mois après *Hernani*, fut faite trois mois auparavant. Les deux drames ont été composés en 1829 : *Marion de Lorme* en juin, *Hernani* en septembre."

Ayant dans l'esprit les deux sujets jumeaux, Victor Hugo se décide pour *Marion* au début de l'été 1829. On attend alors, depuis un an déjà, que celui qui avait donné ses "tables de la loi", la Préface de *Cromwell*, au jeune mouvement des esprits et des arts, apporte la preuve de sa viabilité publique devant le microcosme social qu'est l'auditoire d'un spectacle, au théâtre. Il s'agissait de savoir si le romantisme devait rester un égarement individuel ou devenir sinon la norme du moins un régime régulier socialement admis, de la pensée et de la sensibilité. La lecture de *Marion*, le 9 juillet 1829, fut un succès complet : les applaudissements de Balzac, Delacroix, Musset, Vigny, Dumas, Sainte-Beuve, Mérimée, et de beaucoup d'autres, anticipent ceux du public. Le lendemain les directeurs des trois plus grands théâtres de Paris offrent pour *Marion* les trois stars du temps : Mlle Mars, Mlle Georges, Marie Dorval. Au Théâtre Français, les sociétaires ne "reçoivent" pas la pièce, ils la "demandent". Envoyée à la censure, la pièce en revient interdite : le quatrième acte attentait à la majesté royale : à l'ordre politique et social.

"Il y eut veto de la censure, prohibitions successives des deux ministères Martignac et Polignac, volonté formelle du roi Charles X" écrira Hugo dans la préface de l'édition de 1831.

Marion de Lorme est l'acte décisif de l'histoire du romantisme au théâtre. *Marion* avait prouvé la dignité littéraire, la valeur esthétique et, sans même être jouée, la qualité scénique de la nouvelle forme dramatique. Mais aussi sa puissance de rupture, la profondeur de sa dissidence. Par là et par son contrecoup sur *Hernani*, *Marion de Lorme* annonce et détermine l'allure paradoxale de la rencontre du romantisme avec la société française : enthousiaste et rechignée, fervente et réticente. Cette contradiction, nous la connaissons bien : c'est le "oui, mais..." qui accueille Hugo encore aujourd'hui, le "Victor Hugo, hélas !" par lequel Gide répond à la question de savoir qui est notre plus grand écrivain.

Rien de tout cela n'est fortuit, c'est le sujet même des drames d'Hugo : ils ne récoltent que ce qu'ils sèment parce que leur destin est inscrit dans leur substance et dans leur forme. Que montrent-ils ? Le conflit, entre l'individu et la société, c'est-à-dire la destruction ou la corruption par l'ordre politique des forces les plus naturelles du cœur, du corps et de l'esprit. Hugo assimile constamment le théâtre à une tribune, et sa dramaturgie, à l'inverse de celle du vaudeville consiste à opposer la scène à la salle, le spectateur à lui-même.

Cette division de la conscience spectatrice passe d'abord, à l'époque, par l'innovation formelle. Le vers y participe : reconnaissable et méconnaissable, cassé. Tel est aussi le grotesque hugolien : non pas tonalité propre, comme chez Shakespeare, mais grincement. "Soit impuissance, soit système, dit un critique du temps, au travers du plaisant vient toujours se jeter une préoccupation de sérieux ou bien quelque figure patibulaire qui tempère l'effet comique. On ne rit ni ne pleure. Il faudrait pourtant opter." Même prise à contre-pied dans l'emploi des genres - une intrigue et des caractères de mélodrame dans la forme d'une tragédie.

Est-ce provocation ? Sans doute, mais la provocation comporte une jubilation : celle de la transgression. Ce bonheur manque chez Hugo, trop rigoureux pour ne pas achever la provocation en déception. *Marion de Lorme* à cet égard est exemplaire, n'ouvrant aucun avenir, ne laissant adhérer à aucune valeur simple, sinon peut-être la mort. Pas de reine enfin aimante, pas de reconnaissance en extremis, pas d'aube d'un Empire grandiose - ni de crépuscule d'une tyrannie. La critique du pouvoir d'Etat est radicale mais douloureuse parce qu'elle atteint à la fois l'homme somme toute innocent qui n'a que le tort d'être roi - Louis XIII - et la figure mythique nationale - Richelieu - vaguement admirée encore, sans proposer aucune relève : le vieux marquis de Nangis est un fantôme, plus translucide et plus grotesque que Ruy Gomez, le jeune Saverny un revenant aussi destructeur mais moins drôle que Don César, Didier n'est pas Hernani, encore moins Ruy Blas. Dissolvant des liens sociaux anciens - féodalité - et actuels - monarchie absolue - , ce pouvoir exactement totalitaire vide les individus de leur propre vie : interdisant aux hommes de se battre et aux femmes d'aimer. Marion aime, Didier se bat pour elle ; Didier doit mourir et Marion redevenir, pour le sauver, la chose sans pudeur d'hommes sans honneur.

Dans la première version, Didier ne lui pardonnait pas et mourait irréconcilié. Marie Dorval, qui jouait Marion, obtint la correction de la dernière scène. Elle avait déjà été suggérée par deux des assistants à la lecture du 9 juillet, dont Hugo, s'il avait su, se serait méfié : Mérimée à qui il semblait "que cette mort implacable laisserait le public sous une impression trop dure" et Sainte-Beuve qui déconseillait "ce coup de massue dramatique".

On comprend pourquoi je souhaite qu'Eric Vigner, bientôt, le donne.

Guy Rosa, professeur à l'Université Paris VII
Paris, le 14 décembre 1997
(extraits)

Pourquoi avoir voulu faire une adaptation de *Marion de Lorme* ?

L'adaptation a surtout consisté à travailler à partir de la première version de *Marion de Lorme*. Il existe deux versions de la pièce auxquelles correspondent des fins radicalement différentes.

Dans la première, celle de 1829, qui n'a jamais été jouée pour cause de censure, Didier, avant son exécution - exécution à laquelle il refuse d'échapper - ne pardonne pas à Marion d'être ce qu'elle est, c'est-à-dire une courtisane faisant commerce de son corps et de son pouvoir. "Il faut que tout meure" et c'est à cet endroit que l'amour les conduit : Marion perd Didier et son pardon.

Deux ans plus tard, en 1831, quand la pièce est enfin représentée pour la première fois, c'est une actrice lorientaise, Marie Dorval, qui obtient et le rôle et une variante de Hugo : Didier peut mourir, mais non sans avoir au préalable accordé son pardon à Marion. Rappelons qu'entre 1829 et 1831, le paysage politique a changé. La révolution de juillet 1830 a entraîné la chute du roi Charles X et par la même occasion celle de la censure. Dans la première version, il n'y a pas de résolution de l'histoire intime entre Marion et Didier, qui apparaissent de ce fait davantage comme des fonctions dramaturgiques, des archétypes qui s'affrontent ; le "psychologique" est évincé en même temps que la "petite histoire" d'amour est dépassée. La pièce, brutalement interrompue par le couperet de la guillotine, laisse le spectateur en état de choc, de suspension. La question politique lui est directement renvoyée.

Marion de Lorme serait une pièce politique ?

Le premier titre donné à la pièce, puis abandonné, était *Un duel sous Richelieu*. En effet, les jeunes aristocrates, amants de *Marion de Lorme*, sont de vifs opposants à Richelieu, qui apparaît comme une puissance occulte quasi-dictatoriale gouvernant à la place du Roi Louis XIII. Le comité de censure reconnaît le portrait de Charles X sous celui de Louis XIII, homme faible et pusillanime. La pièce est alors censurée par deux fois, sous deux ministères. Deux mois après, Hugo écrit *Hernani* (dont on connaît la bataille), qui sera joué avant *Marion de Lorme*. Si la trame politique est assez claire dans *Marion de Lorme*, celle-ci n'a pas été censurée seulement pour des raisons politiques. En effet, cette pièce est un manifeste politique et poétique à la fois : c'est le manifeste en acte du théâtre romantique naissant. Deux ans auparavant, Hugo a posé les principes du théâtre romantique dans la *Préface de Cromwell*. Avec *Marion de Lorme*, il est salué et reconnu comme le chef de file du mouvement romantique.

Marion de Lorme est la preuve en acte de l'existence de ce nouveau théâtre : volonté d'invention d'un avenir dans un double mouvement, geste transgressif, qui consiste à exalter le passé et à le tuer. On retrouve ici l'idée romantique selon laquelle il faut que tout meure pour que tout vive. Au XIX^e, le théâtre était considéré comme une véritable tribune publique, endroit de réaction redouté par le politique. Le lien entre l'artistique et le politique est si ténu que l'on peut émettre l'hypothèse que *Marion de Lorme* est aussi une pièce sur la mort de l'art. Les duellistes condamnés par le pouvoir politique, ceux qui connaissent "l'art de dresser les alètes", seraient des figures de l'artiste.

Comment peut-on représenter ce théâtre qui s'invente dans ce mouvement paradoxal de la transgression ?

Hugo veut faire un théâtre utopique, c'est-à-dire un théâtre qui veut tout, la chose et son contraire.

A partir du moment où le paradoxe est inscrit si fortement dans la pièce, on se heurte au problème de la représentation. Au XIX^e siècle, la forme de représentation quasi-naturaliste ne pouvait correspondre au théâtre de Hugo dominé par l'imaginaire, le fantastique, le symbolique.

Ce théâtre est tellement hors d'échelle qu'aujourd'hui, on ne peut que proposer des tentatives de représentation car le "tout" est impossible à "jouer". C'est l'essai qui est intéressant et qui m'intéresse. On ne peut que montrer comment ce théâtre s'élabore, comment il s'écrit ; comme si le théâtre romantique inventait avant l'heure une certaine forme de distanciation. Dans une telle perspective, la place du spectateur est toujours prise en compte dans la dramaturgie. C'est un théâtre dans lequel le spectateur travaille : des questions lui sont posées et c'est à lui de les résoudre. Le théâtre de Hugo est très ouvert. Il propose une vision de ce qu'est le monde ancien et de ce que pourrait être le monde nouveau et demande aux spectateurs de se situer par rapport à ces hypothèses, pas seulement en tant qu'ils appartiennent au corps social, mais en tant que personnes. C'est l'identité de chacun à l'intérieur d'un groupe qui est interrogée. Je dois décider de mon monde à moi - d'autant plus que le théâtre romantique est un théâtre de l'exaltation du moi, de l'affirmation libre du moi. Et cela n'implique pas de choisir le monde romantique contre le monde classique puisque les romantiques veulent tout, précisément.

A ce propos, le parcours de *Marion de Lorme* est assez édifiant ; je crois qu'elle découvre sa vérité au cœur même de l'illusion, dans l'expérience concrète du théâtre qu'elle vit, quand elle joue Chimène. Le théâtre agit ici comme révélateur de la conscience, pour reprendre les paroles d'Hamlet : "Le théâtre révélera la conscience du Roi". La question aujourd'hui est de savoir si on peut proposer une nouvelle forme de théâtre, un autre rapport au monde à travers un nouveau type de rapport au public. C'est, en fait, la question urgente de l'avenir du théâtre en tant qu'art qu'il s'agit de poser.

Autour de quels principes s'est organisé le travail avec les acteurs ?

L'idée était de partir de la lecture de *Marion de Lorme* qui eut lieu chez Hugo le 9 juillet 1829, au 11 rue Notre-Dame-des-Champs - avant que la pièce ne passe devant le Comité de la censure - et à laquelle assistèrent les principaux chefs de file du mouvement romantique : Vigny, Mérimée, Dumas, Delacroix, Musset, etc. A partir de cet événement, on a imaginé que cette pièce avait été en quelque sorte élaborée par tous ces romantiques réunis qui voulaient - ensemble - faire un nouveau théâtre. Le théâtre romantique devenait un projet collectif !

Alors, nous avons travaillé sur l'idée du groupe et, pour constituer celui-ci, nous avons réuni des acteurs d'horizons très différents, qui partageaient cette même question de l'avenir du théâtre.

Notre attention s'est particulièrement portée sur la langue hugolienne, l'invention et la structure du poème dramatique - de facture complexe puisqu'il suppose une maîtrise parfaite de la dramaturgie classique et romantique.

Parallèlement à ce travail très exigeant et extrêmement précis, les comédiens ont mené un travail corporel intense avec les chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet car je crois que le théâtre romantique est un théâtre du dépassement de soi qui exige d'être entraîné physiquement. Et puis, l'écriture de Hugo est nourrie par une sorte de puissance, de souffle, de respiration, une force brute qui est celle de la vie avec une intensité démente.

Quelle est la place de *Marion de Lorme* dans votre parcours théâtral ?

Chaque mise en scène n'est, pour moi, qu'un maillon dans la construction d'une oeuvre. J'ai l'impression avec *Marion de Lorme* de faire la somme des questions qui sont dans mon théâtre depuis le début. On retrouve les thèmes de la mort et de Dieu qui étaient dans *La Maison d'os*. Ces questions ont été revisitées, ainsi que celles de la connaissance et celle de l'amour, dans *La Pluie d'été*. Le problème du théâtre en tant qu'art était au cœur de *Brancusi contre Etats-Unis*. Toutes ces questions métaphysiques sont présentes dans *Marion de Lorme*, qui partage avec *L'Illusion comique* une forte interrogation sur ce qu'est ou peut être le théâtre. Le choix de *L'Illusion* pour l'ouverture du Centre dramatique de Bretagne s'imposait comme une évidence ; il trouvait son sens en même temps qu'il représentait au mieux cette transition trouble qu'est le passage de l'ancien au nouveau, cette dualité qui est le secret de l'existence et de toute création. Je m'inscris dans cette croyance qu'on ne peut inventer l'avenir sans être rattaché au passé, sans partager - une fois encore - la responsabilité des pères que l'on critique. Je pense comme les romantiques qu'à cette condition, le théâtre peut aider à croire encore un peu à l'avenir et à participer à son invention. Cela ne veut pas du tout dire que le théâtre peut changer le monde mais je crois qu'il permet de rêver un peu plus loin, "au-delà de".

Cette pièce me permet de pousser plus avant les questions que je pose, sans jamais y répondre, dans mes spectacles depuis *La Maison d'os*. En fait, c'est un projet assez hugolien. Hugo ne répond jamais aux questions qu'il pose et qu'il repose à chaque fois avec la mémoire de ce qu'il a découvert avant. Chaque fois il remet en jeu la même chose, à l'infini ; la recherche est toujours inachevée.

Je crois que j'ai monté *Marion de Lorme* parce qu'elle me posait des questions, par "curiosité" comme dirait l'Angély ("Pourquoi vis-tu - Par curiosité") et puis la curiosité m'a rattrapé. Mais c'est une curiosité qui n'a pas encore trouvé son aboutissement. J'ai encore soif avec cette pièce.

Propos recueillis par Bérangère Janelle.

ERIC VIGNER

Né à Rennes en 1960, plasticien de formation, Eric Vigner fait ses études théâtrales au Conservatoire de Rennes, puis à l'Ecole de la rue Blanche (ENSATT) et enfin au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (CNSAD) où il réalise sa première mise en scène professionnelle en 1988 : *La Place royale* de Corneille. Acteur, Eric Vigner joue entre autres avec Jean-Pierre Miquel, Christian Collin, Brigitte Jaques avec qui il partagera notamment l'aventure de *Elvire Jouvet 40* aux côtés de Philippe Clévenot et Maria de Medeiros...

Au cinéma, il tourne avec Philippe de Broca, Benoît Jacquot, Maria de Medeiros...

Animé par le désir de créer un théâtre de recherche, il fonde la Compagnie Suzanne M. qui devient un lieu de l'apprentissage de l'acteur et de la responsabilité ; peu après (en 1991) il signe *La Maison d'os* de Roland Dubillard, fortement remarquée par la critique et le milieu professionnel ; dès lors, il s'inscrit dans la lignée des metteurs en scène les plus novateurs de sa génération. Poursuivant son travail de formation avec les jeunes acteurs, il crée *Le Régiment de Sambre et Meuse* en 1992 au Quartz de Brest.

Invité à diriger un atelier au sein du Conservatoire National Supérieur de Paris (CNSAD), il présente *La Pluie d'été* de Marguerite Duras qui fera l'objet d'une tournée conséquente en France et en Russie avec le soutien de l'AFAA (Association Française d'Action Artistique). Dans la foulée, et avec les mêmes comédiens, il crée *Le Soir de l'Oberiou-Elizaviéta Bam* de Daniil Harms, texte inédit de l'Avant-Garde russe des années 30. En 1994, il présente *Le Jeune homme* de Jean Audureau au Théâtre de la Commune-Pandora à Aubervilliers. La même année, il anime un atelier au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD) autour du texte de Nathalie Sarraute *C'est beau*.

Depuis juillet 1991, il participe à l'Académie expérimentale des Théâtres et travaille avec Anatoli Vassilev à Moscou, Yoshi Ojida, Luca Ronconi... A l'invitation de Peter Brook, il travaille à un atelier de recherche sur la mise en scène en 1993.

Après la création de *Reviens à toi (encore)* de Gregory Motton à Albi et présenté à l'Odéon-Théâtre de l'Europe dans le cadre du Festival d'Automne, il répond à l'invitation de Jean-Pierre Miquel et travaille avec les acteurs de la Comédie française pour *Bajazet* de Racine qui a été présenté en mai 1995.

En 1994, il est lauréat de la Villa Médicis Hors les Murs.

Eric Vigner est nommé en 1995 par le Ministre de la Culture et de la Francophonie directeur du Centre Dramatique Régional de Lorient, qu'il dirige depuis le 1^{er} août 1995.

Il a présenté pour l'ouverture du CDDB-Théâtre de Lorient le 12 janvier 1996, *L'illusion comique* de Pierre Corneille, et pour le 50^e Festival d'Avignon 1996, *Brancusi contre Etats-Unis, un procès historique*.

Avec *Toi cour moi jardin*, qui a été créé le 4 mars 1998 au CDDB-Théâtre de Lorient, Jacques Rebotier confie pour la première fois ses oeuvres à un metteur en scène de théâtre.

La création de *Marion de Lorme* de Victor Hugo a eu lieu au CDDB-Théâtre de Lorient le 1^{er} octobre 1998. Ce spectacle a été ensuite présenté en janvier 1999 au Théâtre de la Ville.

A l'invitation de la Comédie Française, il mettra en scène pour la salle Richelieu, *L'Ecole des femmes* le 27 février 1999.

Parmi ses projets, *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras.