



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

PLUIE D'ÉTÉ A HIROSHIMA

MARGUERITE DURAS

eric vignier

CRÉATION :

CDDB-Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National, le 9 mai 2006,
Création pour le Cloître des Carmes au FESTIVAL D'AVIGNON, le 11 juillet 2006.

DURÉE DU SPECTACLE :

2h40 sans entracte

PLUIE D'ÉTÉ À HIROSHIMA

d'après LA PLUIE D'ÉTÉ

et HIROSHIMA MON AMOUR de MARGUERITE DURAS

Avec HÉLÈNE BABU, BÉNÉDICTE CERUTTI, THIERRY GODARD, NICOLAS MARCHAND,
MARIE ÉLÉONORE POURTOIS, THOMAS SCIMECA, ATSURO WATABE et JUTTA JOHANNA WEISS.

Adaptation et mise en scène.....ÉRIC VIGNER
Collaboration artistique.....M/M (Paris)
Costumes.....PAUL QUENSON
Lumière.....JOËL HOURBEIGT
Son.....OLIVIER PÉDRON
Maquillage.....SOIZIC SIDOIT
Assistants à la mise en scène.....OTHELLO VILGARD et NICOLAS ROUGET
Assistant à la scénographie.....JÉRÉMIE DUCHIER
Assistant à la lumière..... RÉMI GODFROY

Production : CDDB-Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National/Festival d'Avignon

Il était une fois dans 10 ans déjà.

Pour les 10 ans du CDDB-Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National, ÉRIC VIGNER revient à une écriture fondatrice de son approche de la mise en scène : celle de MARGUERITE DURAS.

Dès 1993, VIGNER monte LA PLUIE D'ÉTÉ ; c'est à cette occasion qu'il rencontre l'auteur. Puis il organise, en avril 1998, une lecture de LA DOULEUR. En octobre 2001, LA BÊTE DANS LA JUNGLE - adaptation française par MARGUERITE DURAS d'une nouvelle de HENRY JAMES - ouvre la saison du CDDB-Théâtre de Lorient, qu'ÉRIC VIGNER dirige. Pour l'entrée de MARGUERITE DURAS au répertoire de la Comédie-Française, en septembre 2002, VIGNER choisit de mettre en scène SAVANNAH BAY.

Plus de trente ans après HIROSHIMA MON AMOUR, MARGUERITE DURAS écrit LA PLUIE D'ÉTÉ. Lorsqu'elle voit l'adaptation qu'ÉRIC VIGNER réalise de ce roman en 1993, MARGUERITE DURAS lui offre le scénario de HIROSHIMA MON AMOUR.

PLUIE D'ÉTÉ À HIROSHIMA : Dans un livre brûlé, Ernesto découvre qu'il sait lire et accède à la connaissance. De cet enfant - devenu savant - qui ne voulait pas aller à l'école « parce qu'à l'école on m'apprend des choses que je ne sais pas » à ce sublime amour d'une nuit à Hiroshima, ÉRIC VIGNER trace une ligne transparente qui traverse l'écriture de MARGUERITE DURAS.

Il crée une nouvelle adaptation qui tisse un lien d'une œuvre à l'autre, d'une écriture à l'autre. Car c'est bien d'écriture dont il s'agit. Celle de DURAS, qui entraîne celle de VIGNER, lequel s'appuie sur celle de M/M(Paris)... Ensemble, ils créent une forme nouvelle, par laquelle ces trois écritures se répondent - l'écrit, la mise en scène et le déroulement plastique.

Avec cette mise en scène, ÉRIC VIGNER approfondit son travail sur les lieux, sa réflexion sur la place du spectateur dans le théâtre. LA MAISON D'OS de ROLAND DUBILLARD se déroulait dans une usine désaffectée, sur trois étages ; BRANCUSI CONTRE ETATS-UNIS a été créée dans la salle des conclaves du palais des papes. PLUIE D'ÉTÉ À HIROSHIMA emmène en tournée l'empreinte du Cloître des Carmes, lieu pour lequel le spectacle a été pensé.

L'AUTEUR

> MARGUERITE DURAS est née en 1914 en Indochine, où elle passe son enfance. Venue en France à 18 ans, elle y étudie le droit puis se consacre à l'écriture: romans, théâtre, scénarios de films, articles. Elle inaugure une nouvelle forme d'écriture, très personnelle, qui, par le jeu des combinaisons narratives et l'importance accordée à la parole, rend compte de la complexité des voix et des points de vues. Parce que MARGUERITE DURAS revendique la prédominance de « l'écrit » sur toutes les formes de représentation, elle transgresse les règles traditionnelles des genres jusqu'à construire des textes hybrides qui échappent à la taxinomie. Ce qu'elle entend partager avec ses lecteurs et ses spectateurs, c'est le mouvement d'une œuvre toujours à venir, qui se défait à mesure qu'elle s'invente, l'exécution d'un livre voué à son propre effacement, à la fois l'origine et la faillite du geste de la création. La mort, le désir, l'enfance, la perte, la mémoire, l'amour sont convoqués inlassablement par la dynamique de l'écriture. Dans HIROSHIMA MON AMOUR, l'auteur, qui n'a encore jamais écrit pour le théâtre ni pour le cinéma, affronte une difficulté nouvelle. Le texte est déterminant pour l'avenir de son œuvre dramatique, qui comporte des pièces nourries de la production romanesque. Premier pas vers l'univers dialogué du théâtre, HIROSHIMA MON AMOUR est aussi un tremplin vers l'écriture cinématographique. Le film ouvre à MARGUERITE DURAS un domaine encore inconnu d'elle, auquel elle va largement se consacrer durant les années soixante-dix, abandonnant alors le roman pendant une longue décennie. MARGUERITE DURAS s'éteint à Paris en mars 1996.

EXTRAIT

L'INSTITUTEUR: Alors, on refuse de s'instruire, Monsieur ?
Ernesto regarde longuement l'instituteur avant de répondre.
ERNESTO: Non, ce n'est pas ça Monsieur. On refuse d'aller à l'école, Monsieur.
L'INSTITUTEUR: Pourquoi ?
ERNESTO: Disons parce que c'est pas la peine.
L'INSTITUTEUR: Pas la peine de quoi ?
ERNESTO: D'aller à l'école. (temps). Ça ne sert à rien. (temps). Les enfants à l'école, ils sont abandonnés. La mère elle met les enfants à l'école pour qu'ils apprennent qu'ils sont abandonnés. Comme ça elle en est débarrassée pour le reste de sa vie. Silence.
L'INSTITUTEUR: Vous, Monsieur Ernesto, vous n'avez pas eu besoin de l'école pour apprendre..
ERNESTO: Si Monsieur, justement. C'est là que j'ai tout compris. À la maison je croyais aux litanies de mon abruti de mère. Puis à l'école je me suis trouvé devant la vérité.
L'INSTITUTEUR: À savoir... ?
ERNESTO: L'inexistence de Dieu. Long et plein silence.
L'INSTITUTEUR: Le monde est loupé, Monsieur Ernesto.
ERNESTO (calme): Oui. Vous le saviez Monsieur... oui... il est loupé.
Sourire malin de l'instituteur.
L'INSTITUTEUR: Ce sera pour le prochain coup.. Pour celui-ci..
ERNESTO: Pour celui-ci, disons que c'était pas la peine.
Sourire d'Ernesto à l'instituteur.
MARGUERITE DURAS, LA PLUIE D'ÉTÉ, 1990

LUI: Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.
ELLE: J'ai tout vu. Tout. Ainsi l'hôpital, je l'ai vu..
J'en suis sûre. L'hôpital existe à Hiroshima.
Comment aurais-je pu éviter de le voir ?
LUI: Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima.
Tu n'as rien vu à Hiroshima.
ELLE: Je n'ai rien inventé.
LUI: Tu as tout inventé.
HIROSHIMA MON AMOUR, MARGUERITE DURAS, 1959

L'ADAPTATION ET LA MISE EN SCÈNE

> ÉRIC VIGNER est né à Rennes en 1960. Professeur certifié d'arts plastiques, il intègre l'École de la Rue Blanche, puis le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris dans les classes de BONNAL, BOUQUET, DESARTHE et MESGUICH.

Acteur, il joue sous la direction de MIQUEL, JAKUES, COLLIN, BROCA, JACQUOT.
En 1990, ÉRIC VIGNER fonde la Compagnie SUZANNE M. et crée le spectacle fondateur de sa démarche, LA MAISON D'OS de ROLAND DUBILLARD, dans une usine désaffectée d'Issy-les-Moulineaux puis dans les fondations de la Grande Arche de la Défense pour le Festival d'Automne.

« Mon travail est toujours lié à la réalité du lieu investi. Le lieu, quel qu'il soit, obéit à des lois qui lui sont propres, il est l'acteur principal, pas seulement dans la relation sensorielle, physique, kinesthésique que l'on peut entretenir avec sa réalité, mais aussi dans le rapport inconscient qu'il génère avec la mémoire et l'imaginaire collectif du spectateur ».

Sa démarche se fonde sur une dialectique entre le lieu et l'écriture – contemporaine ou classique, dramatique ou poétique: DUBILLARD, DURAS, DE VOS, HARMS, AUDUREAU, SARRAUTE, MOTTON, IONESCO, HUGO, RACINE, MOLIÈRE, CORNEILLE.

Dès 1991, VIGNER participe à l'Académie Expérimentale des Théâtres et rencontre Brook, puis Vassiliev à Moscou. En 1992, il est lauréat de la Villa Médicis. En 1993, il crée au théâtre LA PLUIE D'ÉTÉ et rencontre MARGUERITE DURAS, qui lui donne le scénario d'HIROSHIMA MON AMOUR. Suivent ensuite les mises en scène de LA DOULEUR en 1997, LA BÊTE DANS LA JUNGLE en 2001 et SAVANNAH BAY en 2002, qui signe l'entrée de l'auteur au répertoire de la Comédie-Française. Sa singularité tient tout autant dans le choix des écritures rares qu'il veut faire entendre – toutes inscrites dans des recherches stylistiques puissantes – que dans le désir de redonner à l'esthétique toute la place qui lui revient dans la pratique théâtrale contemporaine.

En 2004, ÉRIC VIGNER a créé à Séoul, pour l'ensemble des troupes du Théâtre National de Corée, une adaptation du BOURGEOIS GENTILHOMME d'après MOLIÈRE et LULLY (Prix France/Corée). Après avoir été présentée à Lorient dans le cadre du festival DE LORIENT À L'ORIENT, la pièce a été présentée à l'Opéra Comique à Paris en septembre 2006, puis au Quartz à Brest.

Metteur en scène d'Opéra, VIGNER travaille avec le chef d'orchestre CHRISTOPHE ROUSSET sur des œuvres méconnues du répertoire baroque: CAVALLI, MELANI et TRAETTA.

Éric VIGNER est directeur du CDDB-Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National depuis 1996, avec comme « mission particulière de découvrir, de produire et d'accompagner les artistes de demain dans la perspective d'«inventer l'avenir» ». Il a permis ainsi à une nouvelle génération d'artistes de construire leur propre œuvre: RUF, NAUZYCIEL, JEANNETEAU, JANNELLE, LAMBERT-WILD..

En 2006, à l'occasion des dix ans du CDDB – Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National, ÉRIC VIGNER a créé, au Cloître des Carmes pour la 60ème édition du Festival d'Avignon, PLUIE D'ÉTÉ À HIROSHIMA d'après LA PLUIE D'ÉTÉ et HIROSHIMA MON AMOUR de MARGUERITE DURAS.

Il crée, en octobre 2006, à Lorient, JUSQU'À CE QUE LA MORT NOUS SÉPARE, une comédie contemporaine de Rémi DE VOS.

COLLABORATION ARTISTIQUE

> M/M (Paris) sont des collaborateurs artistiques réguliers d'ÉRIC VIGNER depuis 1996.

Ils réalisent les supports de communication du CDDB-Théâtre de Lorient, Centre dramatique national, depuis son ouverture en 1996. Ils ont créé le décor de l'opéra ANTIGONA de TRAETTA, mis en scène par ÉRIC VIGNER au Théâtre du Châtelet en 2004 d'après lequel ils ont également réalisé un court métrage, ANTIGONE UNDER HYPNOSIS, présenté à la fondation Ursula Blicke en Allemagne en 2004 et cet automne au Victoria & Albert Museum à Londres.

Fondé à Paris par MICHAEL AMZALAG et MATHIAS AUGUSTYNIAK en 1992, M/M(Paris) est un atelier de création graphique. Pour M/M, ce métier est une position stratégique qui permet de discerner, de respecter ou de croiser des informations.

Le duo intervient sur l'ensemble des territoires de la création contemporaine, développant à chaque fois des collaborations rapprochées: la mode (JIL SANDER, YOHJI YAMAMOTO, BALENCIAGA, CALVIN KLEIN, MARTINE SITBON, ou VOGUE PARIS), la musique (collaboration régulière avec BJÖRK, BENJAMIN BIOLAY ou plus récemment JEAN-LOUIS MURAT), le spectacle vivant (avec ÉRIC VIGNER) et, bien sûr, l'art contemporain (PHILIPPE PARRENO, PIERRE HUYGHE, LIAM GILLICK, GABRIELA FRIDRIKSDOTTIR...).

Leurs travaux ont été présentés dans des expositions au Palais de Tokyo à Paris, au Kunstverein à Francfort, lors des quatre dernières éditions de la Biennale de Venise, et plus récemment dans la galerie Haunch of Venison à Londres.

Ils croisent ces univers avec une curiosité sans cesse renouvelée.

LES COMÉDIENS

> HÉLÈNE BABU a été formée à la classe libre du Cours Florent, puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (1990-1993).

Au théâtre, elle a joué sous la direction d'ÉRIC VIGNER (LA PLUIE D'ÉTÉ de MARGUERITE DURAS et « ...OÙ BOIVENT LES VACHES. » de ROLAND DUBILLARD), FRANCIS HUSTER (LORENZACCIO de MUSSET), PHILIPPE ADRIEN, JULIE BROCHEN (PENTHÉSILÉE de HEINRICH VON KLEIST), KATARINA TALBACH (MACBETH de SHAKESPEARE), MASSIMO BELLINI (SUITE de PHILIPPE MINYANA), ARTHUR NAUZYCIEL (LE MALADE IMAGINAIRE OU LE SILENCE DE MOLIÈRE), ALAIN SACHS (LA BELLE MÉMOIRE de PIERRE-OLIVIER SCOTTO et MARTINE FLEDMANN), MICHEL DIDYM (LA RUE DU CHÂTEAU d'après LA RENCONTRE DES SURREALISTES SUR LA SEXUALITÉ), LAURENT LAFFARGUE (DU MARIAGE AU DIVORCE, GEORGES FEYDEAU).

Au cinéma, elle a joué sous la direction de BÉNÉDICTE BRUNET, JEANNE LABRUNE, ROGER PLANCHON, MATHIEU ALMARIC, GILLES BOURDOS et, à la télévision, FRANCK CASSENTI, FABRICE CAZENEUVE, PHILIPPE BÉRANGER, P. ANDRÉ, RÉGINE ABADIA.

En 2001, HÉLÈNE BABU a mis en scène LES FÂCHEUX de MOLIÈRE et, en 2003, FEU LA MÈRE DE MADAME de FEYDEAU et LES BOULINGRINS de COURTELINE.

> BÉNÉDICTE CERUTTI est issue de l'École Supérieure d'Art Dramatique du TNS-Théâtre National de Strasbourg, où elle a participé à des ateliers et travaux dirigés par STÉPHANE BRAUNSCHWEIG, AURÉLIA GUILLET, GILDAS MILIN, HUBERT COLAS, CLAUDE DUPARFAIT.

Au théâtre, elle a joué sous la direction de THOMAS ADAM-GARNUNG (NOWHERE ICI/AILLEURS). Membre de la troupe du Théâtre National de Strasbourg à partir de 2004, elle a joué sous la direction de CLAUDE DUPARFAIT (TITANICA de SÉBASTIEN HARISSON), STÉPHANE BRAUNSCHWEIG (BRAND de HENRIK IBSEN).

BÉNÉDICTE CERUTTI a également joué pour le cinéma et la télévision.

> THIERRY GODARD a été formé au Studio PYGMALION et dans plusieurs ateliers (CAMPAGNOL, ROBERT CORDIER, JACQUELINE DUC).

Au théâtre, il a joué en 2003 dans « ...OÙ BOIVENT LES VACHES. » de ROLAND DUBILLARD mis en scène par ÉRIC VIGNER et dans des textes du répertoire récent (XAVIER DURRINGER, NOËLLE RENAUDE, SAMUEL BECKETT...).

THIERRY GODARD a beaucoup travaillé pour le petit et le grand écran. Au cinéma, il a tourné avec JEAN-PIERRE VERGNE, PHILIPPE HAREL, PASCAL LUNEAU, YVES-NOËL FRANÇOIS, LUC PAGES, BRIAN DE PALMA, JAMES IVORY, YANN MOIX, MICHEL MULLER, NICO PAPATAKIS, ÉRIC ROCHANT. Pour la télévision, il a joué notamment dans PJ, LA CRIM'8, AVOCATS ET ASSOCIÉS, L'ENFANT ÉTERNEL...

THIERRY GODARD est aussi auteur dramatique et compositeur.

> NICOLAS MARCHAND a été formé à l'école du Schauspielhaus Salzburg, dont il intègre la troupe en 1999.

Auteur dramatique, il a écrit quatre pièces en langue allemande : DIE NACHT IN DER DIE STILLE AUS DUNKLEM RAUM VERTRIBEN WURDE UND ZURÜCKKEHRTE, GESCHICHTEN IN DER NACHT, GEFANGENE NÄCHTE et ZWISCHEN RIESEN. Trois d'entre elles ont été créées dans des mises en scène de CHRISTIAN KUCHENBUCH. Il a aussi écrit un livret pour un opéra DAS ENDE DER ISOLATION créé au Festival d'Opéras de poche à Salzburg.

Assistant à la mise en scène et dramaturge, il a travaillé pour THIERRY BRÜHL sur les pièces L'HOMME SANS QUALITÉ de MUSIL et NATHAN LE SAGE de GOTTHOLD EPHRAÏM LESSING. En février 2005, il participe au stage dirigé par ÉRIC VIGNER sur HIROSHIMA MON AMOUR de MARGUERITE DURAS (CIFAS, Bruxelles).

> MARIE ÉLÉONORE POURTOIS a suivi une formation supérieure en histoire de l'art et études cinématographiques à Bruxelles avant d'intégrer l'École Supérieure d'Art Dramatique du TNS-Théâtre National de Strasbourg.

Au théâtre, elle a joué avec THÉO KAILER (LE MALADE IMAGINAIRE de MOLIÈRE), GUILLAUME DE LAVEAU (PEER GYNT de HENRIK IBSEN), MATTHEW JOCELYN (L'ANNONCE FAITE À MARIE de PAUL CLAUDEL). Elle participe à de nombreux stages d'acteur dirigés par FRANÇOIS RANCILLAC, LAURENT GUTTMANN, ARNAUD MEUNIER, RICHARD BRUNEL, ANDRÉ MARKOWICZ, DAN JEMMETT. En février 2005, elle participe au stage dirigé par ÉRIC VIGNER sur HIROSHIMA MON AMOUR de MARGUERITE DURAS (CIFAS, Bruxelles).

> THOMAS SCIMECA a suivi les cours de DOMINIQUE VALLADIÉ, PHILIPPE ADRIEN et JACQUES LASSALLE au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Il a travaillé avec GABRIEL GARRAN, ROBERT CANTARELLA, OLIVIER PY, STÉPHANE BRAUNSCHWEIG...

En 2001, il réalise, dans le cadre d'une carte blanche au CCDB - Théâtre de Lorient, la mise en scène de L'HOMOSEXUEL OU LA DIFFICULTÉ DE S'EXPRIMER de COPI. Il a mis en scène HAUTE SURVEILLANCE de JEAN GENET, LES QUATRE JUMELLES de COPI, L'OISEAU AVEUGLE de FRANÇOIS BOURGEAT, L'ENCRE NOIRE de LÉOPOLD SEDAR SENGHOR.

Comme interprète, il travaille aussi dans les projets artistiques atypiques de YVES-NOËL GENOD : LES ST-AUGUSTIN, Z'AVATARS, DIOR N'EST PAS DIEU, ST AUGUSTIN ON ICE.

> JUTTA JOHANNA WEISS est née à Vienne en 1969. Elle fait ses premiers pas au théâtre dans INTERMEZZO de JEAN GIRAUDOUX, mis en scène par OTOMAR KREJCA au Theater an Der Joseftadt en 1986. En 1989, elle quitte sa ville natale pour étudier avec SANFORD MEISNER au Neighborhood Playhouse School of Theater à New York. En 1991, JUTTA JOHANNA WEISS intègre la masterclass de ROBERT LEWIS en parallèle à une formation de danse au Broadway Dance Center/Ballets Arts. Elle joue en anglais dans THE GOLDEN CALF d'ALAN GLASS à New York, THE MAGIC STORYBOOK d'EDWARD PINNER au Festival d'Edimbourg et LITTLE EYOLF d'HENRIK IBSEN à Los Angeles.

À partir de 1993, elle joue en allemand, sa langue maternelle, dans DON PERLIMPLIN de FEDERICO GARCIA LORCA pour le festival de Hellbrunn à Salzbourg. Puis elle rejoint la compagnie autrichienne ARBOS pour jouer dans DAS EHEPAAR de FRANCISCO TANZER, dans SEEING PLACE de RICO PETERSON et dans DIE REISE d'HERBERT THOMAS MANDL. En 1994, JUTTA JOHANNA WEISS est invitée par l'Académie Expérimentale des Théâtres à se joindre un groupe d'acteurs français pour un travail de recherche avec ANDREÏ SERBAN à Avignon et au CNSAD à Paris. En 1995, elle étudie avec ANATOLI VASSILIEV dans son École d'Art Dramatique à Moscou.

Son premier rôle dans le théâtre français est Marion de Lorme dans la pièce de VICTOR HUGO mis en scène par ÉRIC VIGNER en 1998. Depuis, elle poursuit la collaboration artistique avec ÉRIC VIGNER et joue dans RHINOCÉROS d'EUGÈNE IONESCO en 2000, LA BÊTE DANS LA JUNGLE, adaptation française de MARGUERITE DURAS d'après la nouvelle de HENRY JAMES en 2001, et « ...OÙ BOIVENT LES VACHES. » de ROLAND DUBILLARD en 2003.

> ATSURO WATABE est né le 5 mai 1968 à Tokyo. En 1991, son rôle dans LA PORTE DE LA JEUNESSE (Seishun no mon) va déterminer sa carrière d'acteur. L'année suivante au cinéma, il interprète un des rôles principaux dans LA RIVIÈRE SANS PONT (Hashi no nai kawa, 1992) réalisé par YOICHI HIGASHI d'après le roman de SUE SUMII.

Il joue régulièrement pour la télévision japonaise.

Au cinéma, il a joué dans les films suivants : LE PONT DE L'ARC EN CIEL (Niji no hashi, 1993) de ZENZO MATSUYAMA, LESSON (1994) de YASUHARU HASEBE, LA VIE TRANQUILLE (Shizukana seikatu, 1995) de JYUSZO ITAMI d'après le roman de KENZABURO OE, SWALLOWTAIL BUTTERFLY (1996) de SHUNJI IWAI, AIMER (Aisuru 1997) de KEI KUMAI, VILLE EN VERT (Midori no machi, 1997) de KAZUMASA ODA, LA SOIRÉE CHUTE (Rakka suru yugata, 1998) de NAOE GOTSU, KEIZOKU (Eiga beautiful dreamer, 2000) de Yukihiro Tsusumi, DIEU DE CHIEN (Inugami, 2001) de MASATO HARADA, UNE GOUTTE DANS LE FLEUVE (Taiga no itteki, 2001) de SEIJIRO KAMIYAMA d'après le roman d'HIROYUKI ITSUKI, DERNIER AMOUR, PREMIER AMOUR (Saigo no koi, Hajiete no koi 2003) de HISASHI TOMA (tournage à Shangai), ZEBRAMAN (2004) de TAKAFUMI MIYAKE, et, en 2005, ASHURAJI NO HITOMI de YOJI TAKITA, UTSUKUSHII YORU, ZANKOKU NA ASA de TAKASHI MIKE, IRASSHAIMASE, KANJASAMA de TAKAHITO HARA, "2/2" de HIDEHIRO ITO.

Il a reçu les Prix du meilleur acteur et Prix du meilleur débutant par le 19ème Academy Japon pour son interprétation dans LA VIE TRANQUILLE, adapté du roman de KENZABURO OE, prix nobel de Littérature et réalisé par JUZO ITAMI. Ce roman relate la vie du fils de l'auteur qui est handicapé mental. Lors de la projection, il s'est écrié « c'est moi! » en voyant l'interprétation d'ATSURO WATABE.

Site officiel d'ATSURO WATABE : www.atsuro.jp

TOURNÉES 2006_2007

des *CREATIONS* d'eric nigner

PLUIE D'ÉTÉ À HIROSHIMA

Présentation en avant-première :

CDDB-Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National 9 > 19 mai 2006

Création pour le Cloître des Carmes au Festival d'Avignon..... 11 > 24 juil 2006

Tournée :

Centre Dramatique National de Normandie-Comédie de Caen 17 oct > 20 oct 2006

Théâtre Nanterre-Amandiers, Centre Dramatique National 18 nov > 22 déc 2006

Le Quartz, Scène nationale de Brest 17 jan > 20 jan 2007

Théâtre National de Toulouse, Centre Dramatique National 1 fév > 10 fév 2007

Setagaya Public Theater, Tokyo 29 mai > 10 juin 2007

JUSQU'À CE QUE LA MORT NOUS SÉPARE

de RÉMI DE VOS

Création :

CDDB-Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National 10 oct > 14 oct 2006

Tournée :

Théâtre du Gymnase, Marseille 14 nov > 23 nov 2006

Espace Jean Legendre, Compiègne 1^{er} déc 2006

Théâtre du Rond-Point, Paris 9 jan > 18 fév 2007

Espace Go, Montréal..... 29 avr > 1^{er} mai 2007

LE JEU DU KWI-JOK OU LE BOURGEOIS GENTILHOMME

D'après la comédie-ballet de MOLIÈRE et LULLY

Avec les artistes du Théâtre National de Corée

Spectacle repris pour « Corée au Coeur », célébrations du 120^{ème} anniversaire des relations entre la France et la Corée.

Tournée :

Théâtre National de l'Opéra Comique, Paris 20 sept > 30 sept 2006

Le Quartz, Scène nationale de Brest 3 oct > 7 oct 2006

ANNEXES

- Entretien avec ÉRIC VIGNER, propos recueillis par JEAN-FRANÇOIS PERRIER pour le Festival d'Avignon 2006
- Entretien avec ÉRIC VIGNER, propos recueillis par SABINE QUIRICONI (le samedi 4 janvier 2005) publiés dans LES CAHIERS DE L'HERNE, numéro 86 : DURAS
- Entretien avec Éric VIGNER, propos recueillis par Jean-Pierre JOURDAIN pour le JOURNAL DE LA COMÉDIE FRANCAISE (mai 2002)
- Du théâtre de Marguerite DURAS, par Sabine QUIRICONI (2002)
- Sélection d'articles de presse sur les mises en scène d'ÉRIC VIGNER d'œuvres de MARGUERITE DURAS

ENTRETIEN AVEC *eric wigner*

Propos recueillis par Jean-François PERRIER
Pour le Festival d'Avignon 2006

VOTRE COMPAGNONNAGE AVEC MARGUERITE DURAS DATE DE 1993 LORSQUE VOUS AVEZ PRÉSENTÉ LA PLUIE D'ÉTÉⁱ AU CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE À PARIS. IL S'EST POURSUIVI AVEC LA DOULEURⁱⁱ, LA BÊTE DANS LA JUNGLEⁱⁱⁱ, PUIS SAVANNAH BAY^{iv}... EST-CE UNE RENCONTRE AVEC UNE ÉCRITURE OU AVEC UN ÉCRIVAIN ?

C'est d'abord la rencontre avec une écriture, qui par la suite a provoqué la rencontre avec la femme écrivain. Marguerite DURAS est venue voir LA PLUIE D'ÉTÉ, elle est revenue plusieurs fois, dans des villes différentes et pour avoir aimé ce travail, elle m'a offert les droits du scénario HIROSHIMA MON AMOUR. Avec Marguerite DURAS, il est difficile de distinguer l'écriture de l'écrivain, elle disait ne vouloir exister qu'en tant qu'écrivain. À propos de L'AMANT elle écrit : « J'ai découvert que le livre c'était moi. Le seul sujet du livre, c'est l'écriture. L'écriture c'est moi. Donc moi, c'est le livre ». Mon travail au théâtre d'une façon générale, et plus particulièrement avec DURAS, est plus lié à la volonté de faire entendre une écriture qu'à celle de raconter des histoires. Et, pour citer l'auteur : « Écrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est le tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence »^v. C'est à l'acteur, par l'acte de profération, de donner à éprouver ce que Duras active et réactive sans cesse d'œuvre en œuvre : l'écriture en train de se faire, de s'inventer tout en se défaisant. Elle dit « on ne peut pas écrire sans la force du corps ». L'écriture, ça ne se nomme pas ; c'est comme un souffle qui à un moment donné rencontre le corps de l'acteur et celui de l'auteur dans le moment même du jaillissement de l'écriture. C'est ce moment que je recherche dans le travail avec les acteurs.

Avec le recul, je m'aperçois que j'ai surtout fait du théâtre avec des écritures qui ne sont pas, à proprement parler, dramatiques. Je pense à DUBILLARD, aux minutes du procès Brancusi mais aussi à DURAS. Ce n'est pas sur son œuvre théâtrale que je me suis penché. En ce qui concerne ce projet de PLUIE D'ÉTÉ À HIROSHIMA, il s'agit de deux écritures liées au cinéma. Avant le livre LA PLUIE D'ÉTÉ, écrit en 1990, il y a eu un film intitulé LES ENFANTS^{vi} réalisé en 1984.

VOTRE PROJET EST UN DIPTYQUE ?

Tout d'abord, il était question d'Hiroshima. En arrivant à Lorient en 1996, après ma nomination comme directeur du Centre dramatique, j'ai trouvé une ville profondément stigmatisée par sa destruction liée à la seconde guerre mondiale, en même temps qu'oubliée d'un passé glorieux qui signait son acte de naissance : La Compagnie des Indes Orientales. Devant moi se dressait la plus grande base de sous-marin du mur de l'Atlantique. La mesure des lieux contenait l'histoire de ce premier amour pour un soldat allemand tué le 2 août 1944, la destruction de la ville d'Hiroshima et l'Orient dans sa mémoire originelle. Il me semblait que HIROSHIMA MON AMOUR avait trouvé son lieu de représentation. Mais ça ne se faisait pas. Ça ne s'est pas fait. Et puis du temps a passé. J'ai pris des chemins de traverse avec LA BÊTE DANS LA JUNGLE, SAVANNAH BAY et LA DOULEUR. J'ai tenté d'aborder HIROSHIMA MON AMOUR, avec une première lecture filmée avec Valérie DRÉVILLE^{vii}, puis un projet, il y a 2 ans, à Tokyo où j'ai rencontré l'acteur japonais Atsuro WATABE.

Aujourd'hui, 10 ans plus tard, soixante ans après le bombardement d'Hiroshima, l'envie m'est revenue, concrète, de construire réellement ce projet, d'une manière originale, ouverte. Il fallait sans doute ce temps-là, aussi, pour s'éloigner du film d'Alain RESNAIS et oublier la voix sublime d'Emmanuelle RIVA. J'ai voulu comprendre pourquoi, après avoir vu LA PLUIE D'ÉTÉ, Marguerite DURAS m'avait donné les droits de HIROSHIMA MON AMOUR. En relisant ces deux œuvres, j'ai eu le sentiment que HIROSHIMA MON AMOUR, écrit trente ans avant LA PLUIE D'ÉTÉ, pouvait peut-être s'inscrire dans la suite de ce roman. On pouvait lier ces deux fables. À la fin de LA PLUIE D'ÉTÉ, Ernesto, cet enfant qui découvre

L'ÉCCLÉSIASTE sans jamais avoir appris à lire, accède à la connaissance, devient un professeur, puis ensuite un savant. Il part en Amérique, puis un peu partout dans le monde, au hasard de l'implantation des grandes centrales scientifiques de la terre. La famille est détruite. La famille est en ruine et sur ces ruines de LA PLUIE D'ÉTÉ, au milieu des flammes, pouvait enfin surgir cette femme magnifique qui entend une voix lui dire «Tu n'as rien vu à Hiroshima».

Alors oui, en effet, on peut dire que ce projet est un diptyque dans la mesure où ces deux textes sont présentés dans un même espace. On est porté de LA PLUIE D'ÉTÉ vers HIROSHIMA MON AMOUR ; une même énergie tient la représentation, du début à la fin, les thématiques se répondent, l'histoire se poursuit dans le mouvement de l'écriture finissant par former un tout que l'on a nommé d'une façon générique : PLUIE D'ÉTÉ À HIROSHIMA

Nous avons, par ailleurs, trouvé des témoignages d'« hibakusha », des survivants de l'explosion de la bombe atomique à Hiroshima, des témoins directs de cette apocalypse. Ces témoignages illustrent à quel point il est impossible de dire l'indicible. Comme l'écrit DURAS, «Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de Hiroshima».

MAIS HIROSHIMA MON AMOUR DÉPASSE LE SIMPLE TÉMOIGNAGE HISTORIQUE SUR CE MOMENT APOCALYPTIQUE ?

Ce qui intéresse Marguerite DURAS quand elle écrit le scénario, c'est la question de la mémoire et de l'oubli, de l'amour et de la mort. Tout cela part de l'écriture. La construction du scénario est identique à celle d'une tragédie classique en cinq actes, qui amène l'héroïne à se souvenir puis à jeter à l'oubli qu'elle n'est pas morte d'amour à Nevers le 2 août 1944 sur le quai de la Loire, sur le corps du soldat allemand, de son premier amour. Ce sujet est central dans l'oeuvre de DURAS.

Dans PLUIE D'ÉTÉ À HIROSHIMA, on assiste à une véritable rencontre amoureuse sur la scène d'Hiroshima. L'espace théâtral devient Hiroshima. C'est le travail au théâtre réalisé avec Jutta Johanna WEISS sur l'écriture de DURAS qui m'a permis de rêver ce passage du texte à la scène et qui m'a permis de m'éloigner de la voix d'Emmanuelle RIVA. Le couple que Jutta Johanna WEISS et Atsuro WATABE forment est d'une grande sensualité ; et il réunit une actrice autrichienne de langue allemande et un acteur japonais, issu du cinéma, qui ne parle pas le Français.

VOUS PARLEZ AVEC RAISON D'UN SCÉNARIO DE FILM CONSTRUIT COMME UNE TRAGÉDIE. CELA FACILITE-T-IL L'ADAPTATION THÉÂTRALE ?

Avec DURAS, c'est toujours et avant tout d'écriture dont il s'agit. L'écriture a pris forme dans les livres, des romans, des articles, des pièces de théâtre, des scénarios de films,...

Ainsi, quand elle publie le scénario de HIROSHIMA MON AMOUR, elle rajoute les textes préparatoires, les séquences coupées, les portraits des personnages. Elle fait œuvre nouvelle. LA PLUIE D'ÉTÉ en est aussi un exemple parfait puisque de la phrase d'Ernesto : «Je ne retournerai pas à l'école parce que, à l'école on m'apprend des choses que je ne sais pas», DURAS a d'abord fait un album pour les enfants AH! ERNESTO ^{viii} en 1971, puis un film LES ENFANTS ⁶ en 1984, puis un livre LA PLUIE D'ÉTÉ en 1990 ; ce livre est devenu du théâtre¹ en 1993, puis de nouveau un film pour ARTE^{ix}, et de nouveau du théâtre dans cet ensemble PLUIE D'ÉTÉ HIROSHIMA qui lie les deux histoires.

L'héritage de DURAS c'est aussi cette capacité qu'elle avait de remettre sans cesse en chantier ses propres œuvres et qu'elle nous lègue comme possibilité. Elle n'est plus là, et pourtant, l'écriture poursuit son chemin et génère d'autres écritures. Pour répondre à la question de manière plus large, je pense que dès qu'il y a écriture, il y a possibilité de théâtre. L'œuvre durassienne représente un tout. Un tout avec des périodes différentes, plus ou moins abstraites, drôles, concrètes ou tragiques.

Chaque partie renvoie au tout et vice-versa. Ainsi les figures héroïques, les histoires se répondent de livre en livre. «Elle» dans HIROSHIMA... serait déjà la figure de Lol dans LE RAVISSEMENT DE LOL V.STEIN, ainsi Jeanne, l'incendiaire de LA PLUIE D'ÉTÉ, pourrait être la petite coureuse de Nevers. De même on pourrait imaginer que l'amour qui lie Ernesto et Jeanne dans LA PLUIE... trouverait un prolongement une seconde vie, une suite dans HIROSHIMA MON AMOUR.

MAIS DANS HIROSHIMA MON AMOUR, IL Y A DES FAITS HISTORIQUES PRÉCIS : LES FEMMES TONDUES EN 1944, LE BOMBARDEMENT D'HIROSHIMA...

Oui, mais c'est la condition pour faire advenir le récit, c'est son cadre, ce n'est pas un témoignage d'un moment précis de l'histoire du XXème siècle. Cette inscription dans un événement historique permet aussi son dépassement. DURAS dit qu'il faut en finir avec la description de l'horreur par l'horreur, car cela a déjà été fait par ceux qui l'ont commis, et faire renaître cette horreur de ses cendres en l'inscrivant dans un amour fou entre deux êtres que tout sépare, l'histoire, la culture, la géographie etc.. Hiroshima devient le territoire commun où les données universelles de l'amour, de la douleur, peuvent apparaître sous une lumière dont on ne peut apaiser la violence. Alors peut ressurgir la folie de Nevers de cette fille tonduë parce qu'elle a aimé d'amour l'ennemi. C'est ce malheur personnel qui, selon DURAS, est en soi «un absolu d'horreur et de bêtise».

C'est une écriture singulière dans la production littéraire contemporaine, irréductible à tout classement, ce qui est bon signe, en somme. Cette écriture qui échappe est, d'une certaine manière visionnaire et active. Je la crois libre, engagée, vitale et nécessaire. C'est pour ces raisons fondamentales que je m'attache à son déchiffrement au théâtre. C'est à mon sens la force de la poésie. Ce peut être du théâtre et ce n'est peut-être pas du théâtre, mais à partir du moment où l'écriture est prononcée cela peut devenir du théâtre. Et cela m'aide à formuler le théâtre que j'invente. Je ne veux pas entrer dans les polémiques qui nous entraînent loin de l'écriture, celles des images et des représentations du personnage publique.

« Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien » et « J'ai tout vu. Tout. » C'est la même voix, l'action, la vie se situent entre ces deux termes. Il faut beaucoup de patience et de temps pour parvenir au sentiment qui génère le mouvement de l'écriture, pour la comprendre dans le sens où il faut la ressentir, puis se l'approprier pour pouvoir la reproduire ou plutôt l'inventer dans le présent de la représentation. Et c'est ce à quoi je veux me consacrer.

POUR DURAS, LA PRÉSENCE DE L'ABSENCE DE DIEU EST AUSSI UNE DES QUESTIONS ESSENTIELLES DE L'HOMME. EST-CE QUE CELA EST PRÉSENT DANS LES DEUX ŒUVRES ?

Comme la bible, LA PLUIE D'ÉTÉ est construite sur les deux pôles que sont la parole et l'écriture. LA PLUIE D'ÉTÉ est un espace tout entier régi par la circulation des livres. Il y est question du livre brûlé, de L'ÉCCLÉSIASTE, de la genèse, de la prophétie et de dieu aussi. Après avoir lu dans le « livre brûlé » sans avoir appris à lire, Ernesto dit s'être trouvé à l'école « devant la vérité », à savoir « l'inexistence de dieu ». De même, il confie à sa sœur Jeanne « à quel point dieu, il n'existe pas ». Et que tout ça « c'était pas la peine ». Dans HIROSHIMA MON AMOUR, cette question est liée à l'évènement lui-même, la « connaissance » de Hiroshima étant à priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit. Il fallait aussi que cette question rencontre un lieu. J'aime travailler à partir de la réalité des lieux investis, comme pour l'usine désaffectée d'Issy-les-Moulineaux et les fondations de la Grande Arche de la Défense pour LA MAISON D'OS de Roland DUBILLARD^x ou la salle du conclave du Palais des Papes, à Avignon, avec le Procès BRANCUSI CONTRE ÉTATS-UNIS^{xi}. Quand j'ai rencontré les directeurs du Festival d'Avignon, je leur ai dit que j'avais besoin de comprendre le travail que j'avais fait jusque-là au théâtre et en particulier avec l'écriture de DURAS, d'en faire la somme. Aussi, quand nous avons visité des lieux pour la création, nous sommes restés enfermés par hasard pendant près de deux heures dans le Cloître des Carmes, nous n'avions pas les clefs pour en sortir. Cet évènement et ce temps ont permis de regarder le lieu autrement. L'épisode de l'enfermement du cloître a déterminé le rapport que je souhaitais provoquer pour ce projet particulier. Dans mon travail, j'essaye de faire en sorte que le spectateur ne soit pas placé devant quelque chose, mais dedans ; j'essaye de faire en sorte qu'il vive une expérience sensible, sensorielle, sensuelle qui le place dans le corps même de l'écriture et pas seulement en face des idées qu'elle véhicule pour encore mieux y accéder. Il s'agit de permettre une relation directe entre l'œuvre et le public. Pour bien regarder, ou pour bien entendre, il faut quelquefois changer de posture et cela passe par une expérience kinesthésique. J'ai pensé à cette phrase d'« elle » à la fin de la première partie d'HIROSHIMA MON AMOUR, « il » lui demande : « et pourquoi voulais-tu voir tout à

Hiroshima?», elle répond : «Ca m'intéressait. J'ai mon idée là-dessus. Par exemple, tu vois, de bien regarder, je crois que ça s'apprend». Alors, j'ai repensé au cloître et à ce que vous venez de dire justement sur «l'inexistence de Dieu».

Le Cloître des Carmes, qui abritait autrefois un ordre féminin, mendiant et silencieux, contient dans son architecture cette fréquentation avec dieu. Le cloître génère naturellement en son centre une aspiration verticale, une élévation vers le ciel. C'est un déambulatoire entre ombre et lumière, qui permet la méditation. DURAS disait : «J'écris sans écrire. Je prends de l'ombre, je prends de la lumière, je les dispose de sorte qu'elles ne soient pas dissociables l'une de l'autre et que leur voisinage ne puisse pas être remis en question. Mais ce n'est pas assez. La lumière dont je me sers n'est jamais assez forte, jamais, et j'en meurs»^{xii}.

Ce lieu-là, le cloître, s'est imposé à moi et au projet comme une évidence absolue.

VOTRE FORMATION DE PLASTICIEN NE VOUS ENTRAÎNE-T-ELLE PAS VERS DES MISES EN SCÈNE PRESQUE PICTURALES ?

J'ai le sentiment en ce moment d'avoir épuisé, fatigué, le rapport frontal au théâtre. Traversée du miroir, traversée du rideau, traversée des images, traversée de la peinture, traversée d'un musée imaginaire...

Marguerite DURAS savait utiliser les lieux désaffectés et chargés d'histoire. Elle a toujours souligné l'importance, dans la genèse de l'œuvre, d'une véritable poétique de l'espace en relation avec la mémoire. Or, le théâtre suppose une pratique du texte intimement liée à une mise en espace. Je ne voulais pas en rester à un commentaire de l'œuvre de Duras, mais faire œuvre d'écriture à partir de son écriture, pour qu'elle continue d'être active, encore et toujours. C'est pourquoi j'ai associé à ce travail les graphistes M/M, qui eux aussi remettent sans cesse en chantier, et en circulation, leur propre travail graphique PLUIE D'ÉTÉ À HIROSHIMA se place donc à la rencontre de plusieurs écritures - celle de l'auteur, du metteur en scène et des graphistes. Ce sont des écritures qui sont toujours dans le mouvement, dans la création et la recréation, dans le croisement des arts et des supports. C'est aussi l'association de ces trois niveaux d'écriture, de ces trois histoires d'écriture qui rend possible cette nouvelle forme.

LE THÉÂTRE DE DURAS N'EST-IL PAS AUSSI, PARADOXALEMENT, UN LIEU DE GRANDE PAROLE ET UN LIEU DE GRAND SILENCE ?

Dans LA PLUIE D'ÉTÉ, le silence c'est Ernesto. «Ernesto, il ne dit rien voilà et puis quand il parle voilà ce que ça donne, c'est pas passe moi l' sel, c'est des choses que personne avait dites avant lui, personne, fallait le trouver ça et c'est pas tout le monde.». De même, la découverte du livre brûlé provoque chez lui, un bouleversement profond : il entre d'abord dans une phase de silence, puis brusquement, il se souvient de l'arbre, et c'est la parole qui jaillit. L'écriture de DURAS naît du passage du sentiment dans le corps. Quand on parle de silence, dans ce cas-là, ce n'est pas un silence méditatif qui s'arrête aux yeux et aux oreilles ; c'est un silence bruyant à l'intérieur, qui tout d'un coup jaillit dans un cri.

LA PLUIE D'ÉTÉ VA ÊTRE ENTIÈREMENT RECRÉÉE ?

Je ne voyais pas l'intérêt de reprendre la mise en scène que j'avais faite il y a dix ans. Le monde a changé et moi aussi. J'espère qu'il y aura un dépassement de ce qui a été fait. Je ne cherche pas à inventer un style et à le décliner éternellement, à travers mes mises en scène. Un acte artistique doit être un acte en perpétuel mouvement. Les esthétiques qui se reproduisent à l'infini s'épuisent. Le plus important pour moi, c'est de parvenir à mettre les spectateurs dans le corps de l'écriture, dans son mouvement même plus que dans son sens.

EST-CE QU'ON PEUT DIRE QUE VOUS ÊTES UN METTEUR EN SCÈNE DE L'ÉCRITURE, MAIS SURTOUT DE L'ÉCRITURE FRANÇAISE ?

Cette langue me fascine quand elle est utilisée par de grands écrivains, quant sa capacité d'ouverture, et son essence poétique me permettent de générer une autre écriture sur le plateau. Que ce soit les grands classiques du XVIIème siècle : RACINE, CORNEILLE, MOLIÈRE... que ce soit HUGO, quand il tente une vraie révolution pour s'affranchir des classiques, ou les auteurs contemporains, oui, je crois que c'est cette langue que j'aime...

-
- ⁱ LA PLUIE D'ÉTÉ, à été créée en 1993 avec Hélène BABU, Marilù BISCIGLIA, Anne COESSENS, Thierry COLLET, Philippe MÉTRO, Jean-Baptiste SASTRE.
- ⁱⁱ LA DOULEUR, au CDDB-Théâtre de Lorient, avec Anne BROCHET et Bénédicte VIGNER, le 22 avril 1998.
- ⁱⁱⁱ LA BÊTE DANS LA JUNGLE a été créée au CCDB-Théâtre de Lorient le 17 Octobre 2001, avec Jutta Johanna WEISS et Jean-Damien BARBIN.
- ^{iv} SAVANNAH BAY a été créée à la Comédie Française le 14 septembre 2002 avec Catherine SAMIE et Catherine HIEGEL.
- ^v LA VIE MATÉRIELLE, POL, 1987.
- ^{vi} LES ENFANTS, en collaboration avec Jean MASCOLO et Jean-Marc TURINE, production : Berthemont, distribution : film sans frontière, 1985.
- ^{vii} HIROSHIMA MON AMOUR, Première lecture avec Valérie DRÉVILLE et Eric VIGNER, 22 janvier 1996, production : Abacaris films.
- ^{viii} AH ! ERNESTO, Harlin QUIST, 1971.
- ^{ix} LA PLUIE D'ÉTÉ d'après la mise en scène d'Eric VIGNER, réalisation Jacques ANDRÉ, co-production : Abacaris film-Compagnie Suzanne M./Eric VIGNER-La sept /Arte-France Ouest 1996.
- ^x LA MAISON D'OS, de Roland DUBILLARD a été créée le 25 janvier 1991 à Issy-Les-Moulineaux.
- ^{xi} BRANCUSI CONTRE ÉTATS-UNIS, UN PROCÈS historique 1928, création dans la salle du Conclave du Palais des Papes, 50^{ème} Festival d'Avignon, 1996.
- ^{xii} Manuscrit inédit de Marguerite DURAS (IMEC, Fonds Duras).

ENTRETIEN AVEC *eric vignier*

Propos recueillis par SABINE QUIRICONI,
Le samedi 4 janvier 2005

Publié dans LES CAHIERS DE L'HERNE , numéro 86 : DURAS

Éric VIGNER a souvent mis en scène l'œuvre de Marguerite DURAS : dès 1993, alors qu'il a fondé, trois ans auparavant la Compagnie Suzanne M., il monte LA PLUIE D'ÉTÉ ; c'est à cette occasion qu'il rencontre l'auteur. Il organise, en avril 1998, une lecture de LA DOULEUR¹.

En octobre 2001, La BÊTE DANS LA JUNGLE ouvre la saison du CDDB-Théâtre de Lorient, qu'il dirige. Pour l'entrée de Marguerite DURAS au répertoire de la Comédie-Française, en septembre 2002, il choisit de mettre en scène SAVANNAH BAY. Il projette aujourd'hui d'adapter le scénario d'HIROSHIMA MON AMOUR.

(Sabine QUIRICONI, qui a recueilli son témoignage, était dramaturge des deux derniers spectacles).

"La rencontre avec l'œuvre de Marguerite DURAS et le travail qui en a découlé sont pour moi fondateurs. La découverte se fait dans le cadre d'une proposition d'atelier sur cet auteur, au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, avec un groupe de sept élèves de dernière année, et grâce à Bénédicte VIGNER, qui connaissait et aimait l'œuvre de Marguerite DURAS depuis l'adolescence. En ouvrant un livre dans sa bibliothèque, je suis tombé sur la phrase d'Ernesto, l'enfant qui a entre douze et vingt ans, et qui ne veut plus aller à l'école « parce qu'à l'école on m'apprend des choses que je sais pas »². Cette phrase énigmatique suffisait pour choisir le livre comme matière du travail. J'ai donc monté LA PLUIE D'ÉTÉ³ afin de répondre au hasard des circonstances et de la commande et c'est en « faisant » que je me suis aperçu de l'intérêt puissant qu'éveillait en moi le processus de création de DURAS. Le livre est devenu une source inépuisable. L'écriture, d'abord, mais aussi les thèmes - ceux de l'inceste, de la connaissance et de son apprentissage, de l'apocalypse et de la genèse, de dieu, de la famille - trouvaient un écho en moi. Et, comme l'enfant Ernesto qui lit L'ÉCCLÉSIASTE, le livre brûlé, sans savoir lire, j'ai commencé à trouver dans le livre de Marguerite Duras le vocabulaire de mon écriture de théâtre.

Ce fut donc une rencontre. Comme une rencontre amoureuse. Je comprenais le texte intimement, dans le sens où comprendre, c'est sentir, éprouver. À partir de ce livre, La pluie d'été, j'ai commencé à lire DURAS.

Les premiers romans - UN BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE, LES PETITS CHEVAUX DE TARQUINIA, LE MARIN DE GIBRALTAR - et puis les pièces, et puis les films, les articles, les essais, tout.

En fait, les questions qui me plaisent dans la vie et au théâtre, que j'aime explorer sur le plateau, sont contenues dans l'écriture de Marguerite DURAS, dans toute son œuvre, dont je ne peux pas dissocier les fragments. Chaque texte, chaque film, tout ce qui a été produit par elle s'inscrit dans une totalité qui fait œuvre. Chaque fragment est la totalité et la totalité est constituée de tous les fragments. Ce fil continu, mobile, qui fonde une unité, cette façon dont elle laisse trace, petit à petit, et dont le travail se développe pour créer une œuvre aux formes infiniment variables me fascinent et m'intriguent.

La genèse de LA PLUIE D'ÉTÉ, le noyau à partir duquel Duras invente de multiples variations, c'est la phrase d'Ernesto -« Je ne retournerai pas à l'école parce qu'à l'école on m'apprend des choses que je sais pas »-, donnée à Marguerite par l'ami juif, vice-consul à Lahore, qui lui fait découvrir, en même temps, L'ÉCCLÉSIASTE. Cette phrase

devient le centre d'un conte qu'elle écrit pour les enfants, *Ah ! Ernesto* ⁴, qui devient un film court, de STRAUB et HUILLET ⁵, puis un film long, *LES ENFANTS* ⁶, que Marguerite DURAS réalise avec son fils, Jean Mascolo, puis le livre, *LA PLUIE D'ÉTÉ*, qui est une œuvre testamentaire, dans le sens où l'écriture est interrompue par la mort traumatique de l'auteur, le coma, survenu entre le début de l'écriture du livre et son achèvement ; puis la matière du texte devient du théâtre, d'après le livre, en 1993, au CNSAD, puis de nouveau un film, de Jacques ANDRÉ ⁷, d'après le spectacle, pour ARTE. J'aime que ce soit une écriture en mouvement, une écriture qui se cherche. Les textes ne sont pas des réponses. La fable, certes, importe à un moment donnée, mais brièvement et provisoirement. Puis elle importe moins : elle n'est que le support du processus qui se met en place :

« Écrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence »⁸.

De quelle nature est ce processus ? Enigme.

« Je ne retournerai pas à l'école parce qu'à l'école on m'apprend des choses que je sais pas ».

Énigme, encore, sur laquelle on peut travailler à l'infini. Cette phrase, « Moi ça arrive que je la comprends. Et puis ça passe. D'un coup je la comprends plus du tout. Mais alors, rien... »⁹, disait la mère dans *LA PLUIE D'ÉTÉ*. Au théâtre, c'est pareil : on ne « comprend » pas et on ne permet à personne de « comprendre », si l'on ne touche pas le sentiment qui génère le texte. Le travail des acteurs et du metteur en scène consiste à éprouver intimement la matière, le fondement de l'écriture, pour atteindre et transmettre, dans le moment même de la représentation, la sensation, l'expérience initiale dont elle procède. Si le théâtre pose toujours la question de la mise au présent du texte, du jeu, du spectacle, l'œuvre de Duras rend cette interrogation évidente et incontournable. C'est ce qui m'intéresse.

Quand on est lecteur, on agit sur le livre ; il prend voix, devient réel, incarné parce qu'on le lit. Sur scène, l'écrit doit passer par le corps de l'acteur qui en est le vecteur. C'est la métaphore du fil de cuivre. Cette matière vivante et éphémère qui le traverse est activée par lui. Tout à coup, le son de l'écriture dans le corps de l'acteur prend forme, est projeté dans l'espace et atteint directement le spectateur par les oreilles. Cela me fait penser à ces vers d'Arnolphe, à propos d'Agnès, dans le premier acte de *L'ÉCOLE DES FEMMES* de MOLIÈRE ¹⁰ :

« L'autre jour (pourrait-on se le persuader)
Elle était fort en peine et me vint demander
Avec une innocence à nulle autre pareille
Si les enfants qu'on fait se faisaient par l'oreille ».

J'ai monté *BAJAZET* de RACINE, à la Comédie-Française¹¹, juste après l'aventure de *LA PLUIE D'ÉTÉ*. Je me suis souvenu que, dans *LA VIE MATÉRIELLE*, DURAS écrit un texte fondamental sur le théâtre :

« Je vais faire du théâtre cet hiver et je l'espère sortir de chez moi, faire du théâtre lu, pas joué. Le jeu enlève au texte, il ne lui apporte rien, c'est le contraire, il enlève de la présence au texte, de la profondeur, des muscles, du sang. Aujourd'hui je pense comme ça. Mais c'est souvent que je pense comme ça. Au fond de moi c'est comme ça que je pense au théâtre. [...]

Un acteur qui lit un livre tout haut [...] avec rien à faire d'autre, rien que garder l'immobilité, rien qu'à porter le texte hors du livre par la voix seule, sans les gesticulations pour faire croire au drame du corps souffrant à cause des paroles dites alors que le drame tout entier est dans les paroles et que le corps ne bronche pas. [...] Dans les récitatifs des *PASSIONS* selon SAINT JEAN et SAINT MATHIEU et dans un certain travail de STRAVINSKI *NOCES* et *La SYMPHONIE DES PSAUMES*, nous trouvons ces champs sonores

créés comme chaque fois pour la première fois, prononcés jusqu'à la résonance du mot, le son qu'il a, jamais entendu dans la vie courante »¹².

La suite est consacrée à RACINE, plus particulièrement.

J'ai lu ce texte aux acteurs dès la première répétition. Jean DAUTREMAY a dit les deux premiers vers :

« Viens, suis-moi. La sultane en ce lieu se doit rendre,
Je pourrai cependant te parler et t'entendre ».

Et j'ai dit que je n'entendais pas. J'ai inventé un principe à partir du texte de DURAS : BAJAZET est un poème, c'est un poème dramatique, c'est un poème partagé par plusieurs voix ; BAJAZET est la tragédie des 1749 alexandrins ; BÉRÉNICE est la tragédie des 1506 alexandrins. C'est tout. Cette structure contraignante, celle de l'alexandrin classique, il faut absolument la respecter, car c'est de la diction que va naître le sentiment sous-jacent ». Nous avons alors engagé un très long travail à la table, vers après vers, c'est-à-dire un travail de lecture, en considérant la grammaire comme l'activation de sons qui font référence à différentes strates temporelles, qui créent des espaces passés, présents ou futurs et découvrent des « champs sonores » ignorés.

Mais, avec DURAS, j'ai aussi appris qu'il ne s'agit pas d'aborder de façon formelle la prosodie. Le plus intéressant, encore une fois, c'est le processus : comment amener les acteurs à intégrer un processus de jeu ? Le processus d'écriture doit rencontrer un processus dramaturgique, le second étant conçu par analogie au premier. C'est à cette condition qu'on peut faire entendre à quel point, DURAS, ça crie, ça crée des directions dans l'espace, des verticalités sonores qui touchent la voûte céleste et font éclater la nue. Pour travailler l'interprétation du père italien dans LA PLUIE D'ÉTÉ, je disais à l'acteur, Philippe MÉTRO : « Il est la chanson italienne, la canzone italiana. Parle plus haut, plus haut, trop haut ». Il a donc inventé une profération complètement sonore. Quand il parlait, il chantait.

Le déroulement plastique que je mets en scène procède pour moi d'un autre travail que celui mené avec les comédiens. Il se développe séparément, comme un film sans le son qui accompagne, renforce ou contrarie la mise en scène du jeu. Si l'écriture de Marguerite DURAS me permet d'inventer cette histoire parallèle des images et de la lumière, c'est parce que les textes commencent toujours par une page blanche. Il faut ce blanc, ce vide, cette brume de cinéma pour que tout à coup émergent une silhouette, un homme, une voiture puis les maisons, la ville, plusieurs possibilités de représentation, plusieurs niveaux d'écriture, plusieurs histoires. Mais les histoires qui commencent n'aboutissent jamais. Tout ce qui naît prend forme provisoirement, s'invente au moment présent, se déforme puis retourne immédiatement au vide d'où il est né et peut alors revivre, à chaque fois d'une façon différente. C'est le processus même de la vie. C'est son mouvement, son travail, qui appellent toujours la remise en question et la contradiction. La compréhension de l'écriture de Duras m'a donc aidé à développer un vocabulaire plastique que j'ai appliqué à l'espace du théâtre et de la représentation.

Mon premier spectacle était LA MAISON D'OS de Roland DUBILLARD ¹³.

La représentation n'avait pas lieu dans un théâtre, mais dans usine désaffectée, sur trois étages. Le spectateur était dans la « maison » avant d'être devant la représentation.

Travail utopique, qui voulait placer le spectateur dans le corps même de l'écriture. Mais comment faire pour résoudre cette question du « dedans » dans un théâtre où la scène, lieu de représentation du drame, est séparée de celui de la salle ?

C'est à cette interrogation qu'ont tenté de répondre les scénographies de LA PLUIE D'ÉTÉ, LA BÊTE DANS LA JUNGLE ¹⁴ ou SAVANNAH BAY ¹⁵.

LA PLUIE D'ÉTÉ a été créée au CNSAD, pour un théâtre à l'italienne, donc, où ce qui importe, c'est d'abord la salle. Une partie du travail, comme ensuite sur SAVANNAH BAY, dans la salle Richelieu de la Comédie-Française, a consisté à perturber, insensiblement, le rapport visuel et physique que le spectateur entretient naturellement avec le centre perspectif, imposé par l'architecture à l'italienne, et qui conditionne la lecture et la vision puisque tout converge vers un seul point. Or, aujourd'hui, ce mode de représentation est caduc ; le monde ne se lit plus seulement du point de vue de la perspective euclidienne. Tout ne converge plus vers un seul point.

Le proscenium d'un théâtre à l'italienne est aussi un seuil très important. Je l'utilise toujours comme une zone particulière, en rupture avec les autres aires scéniques, un seuil. Dans LA BÊTE DANS LA JUNGLE, d'après Henry JAMES, adaptée par Marguerite DURAS et James LORD, j'en ai joué en le soulignant de manière volontaire. Le travail sur le rideau comme objet et limite, franchissable et infranchissable, a constitué aussi une recherche très importante dans l'élaboration des moyens scéniques, qu'il s'agisse du rideau de bambou de LA BÊTE DANS LA JUNGLE ou de celui, en milliers de perles de verre coloré, de SAVANNAH BAY.

Le décor que j'ai conçu dernièrement pour PLACE DES HÉROS, de Thomas BERNHARD ¹⁶, s'inscrit dans le prolongement de cette histoire.

En fait, mes spectacles s'élaborent toujours autour des mêmes questions : quels sont les moyens à mettre en œuvre pour passer à travers les images et atteindre l'essence ? Comment l'écriture devient-elle architecture ? Comment l'écriture devient-elle théâtre ? Comment construit-on le corps vivant du texte et comment intègre-t-on celui du spectateur entendant dans le processus du spectacle ? Comment aborder toutes les fables, toutes les situations, toutes les images que provoque l'écriture ?

Depuis LA PLUIE D'ÉTÉ, je lis les œuvres que je monte, quel qu'en soit l'auteur, comme cela, comme l'origine d'une multiplicité de possibles. En outre, je les mets en scène en les reliant très intimement à mon histoire personnelle. Le moteur de mon travail n'a jamais été idéologique, ni analytique : il est poétique, il fait appel à l'inexplicable et se nourrit du sentiment, de sensations secrètes, profondément enfouies. Il revendique le fait théâtral contre le discours théâtral. La rencontre avec DURAS a confirmé des intuitions et, de façon mystérieuse et fondatrice, m'a renvoyé à des événements de ma propre vie, à ceux qui ont motivé mon désir de faire du théâtre. LA PLUIE D'ÉTÉ en particulier, m'a fait revivre des émotions très intimes. La compagnie que j'ai fondée porte le nom de ma grand-mère, Suzanne M., que j'ai tenue dans mes bras, quelques jours avant sa mort. J'ai senti alors d'où je venais. Dans LA PLUIE D'ÉTÉ, j'ai mis en scène cet instant, cette étreinte, d'une façon complètement inconsciente, au moment de la création. C'est longtemps après les représentations que j'ai vu ce que j'avais fait.

Je pense monter un jour HIROSHIMA MON AMOUR. C'est le cadeau que Marguerite DURAS m'a offert pour avoir aimé la mise en scène de son livre LA PLUIE D'ÉTÉ. Je ne narrerai pas seulement l'histoire de la rencontre entre la Française et le Japonais à Hiroshima. Je raconterai mon histoire intime. Dans SAVANNAH BAY, les moucharabiehs qui fragmentaient la lumière côté jardin, je les avais vus lors d'un voyage à Bucarest, je me souviens très bien où ; les petites tombes aussi ; le film projeté sur l'arbre montrait les bords de l'Atlantique, à Lorient, où je travaille ; les rideaux de perles reprenaient et transformaient ceux qui avaient été expérimentés dans LA BÊTE DANS LA JUNGLE...

La photo qui apparaissait en fond de scène, à la fin, est la fixation photographique d'un instant entre Marguerite DURAS et Bénédicte VIGNER. Elle a été prise quelques minutes après la première représentation de LA PLUIE D'ÉTÉ, dans cet ancien cinéma des années 50 de la banlieue de Brest, pour lequel j'avais refait la mise en scène. Cet instant a duré un quarantième de seconde. J'ignore à quel moment exactement Alain FONTERAY, le photographe, l'a prise mais il a capté de l'invisible, de l'insaisissable. Cette image témoigne encore aujourd'hui d'un instant de transmission entre ces deux femmes. Il s'agit aussi de cela dans SAVANNAH BAY, du secret que les femmes portent en elles et qu'elles se transmettent, devant l'homme, qui assiste, impuissant, à cette déclaration.

C'est pour cette raison que j'ai voulu que cette photo apparaisse dans la dernière scène, quand le plateau se dénudait, s'évidait, qu'il n'y avait plus d'illusion, plus de chatouillements, qu'il n'y avait plus rien. La photo contenait l'essence de l'histoire qui avait été jouée par les actrices et elle gardait la trace d'un instant de réalité alors que le théâtre, déjà, s'était dissout. Elle ne participait pas, loin s'en faut, d'une entreprise de mythologisation.

Quand Marguerite DURAS est venue voir LA PLUIE D'ÉTÉ au Conservatoire, puis à Brest, puis à Aubervilliers, elle a donné au jeune metteur en scène que j'étais une force et une légitimité. Et elle a témoigné d'une reconnaissance : elle retrouvait son écriture, bien sûr, mais mon histoire sociale et familiale rencontrait aussi la sienne sur bien des points. Pas nés dans le sérail.

Elle m'a apporté cette certitude : on peut faire avec rien, avec très peu, très simplement.

Elle m'a donné la lecture de L'ÉCCLÉSIASTE : « Vanité des vanités et poursuite du vent »...

Notes

- 1 Au CDDB-Théâtre de Lorient, avec Anne BROCHET et Bénédicte VIGNER.
- 2 LA PLUIE D'ÉTÉ, POL, 1990, p.22.
- 3 LA PLUIE D'ÉTÉ a été créée en 1993, avec Hélène BABU, Marilù BISCIGLIA, Anne COESENS, Thierry COLLET, Philippe MÉTRO, Jean-Baptiste SASTRE.
- 4 « AH ! ERNESTO », Harlin QUIST, 1971.
- 5 EN RACHÂCHANT, d'après « AH ! ERNESTO », court-métrage de Jean-Marie STRAUB et Danièle HUILLET, 1982.
- 6 LES ENFANTS, en collaboration avec Jean MASCOLO et Jean-Marc TURINE, production : Berthemont, distribution : Films sans frontières, 1985.
- 7 LA PLUIE D'ÉTÉ, d'après la mise en scène d'Éric VIGNER, réalisation : Jacques ANDRÉ, co-production : Abacaris Films - Compagnie Suzanne M./ Éric Vigner - La Sept/ARTE - France 3 Ouest, 1996.
- 8 LA VIE MATÉRIELLE, POL, 1987, pp.31-32.
- 9 LA PLUIE D'ÉTÉ, op.cit., p.139.
- 10 Éric VIGNER a mis en scène L'ÉCOLE DES FEMMES de MOLIERE le 27 septembre 1999, à la Comédie Française.
- 11 BAJAZET a été créée au Théâtre du Vieux Colombier le 9 mai 1995, avec les Comédiens Français.
- 12 LA VIE MATÉRIELLE, op.cit., pp.14-15.
- 13 LA MAISON D'OS, de Roland DUBILLARD, a été créée le 25 janvier 1991, à Issy-Les-Moulineaux.
- 14 LA BÊTE DANS LA JUNGLE a été créée au CDDB-Théâtre de Lorient. le 17 octobre 2001, avec Jutta Johanna WEISS et Jean-Damien BARBIN.
- 15 SAVANNAH BAY a été créée à la Comédie Française le 14 septembre 2002, avec Catherine SAMIE et Catherine HIEGEL.
- 16 PLACE DES HÉROS, de Thomas BERNHARD, mise en scène par Arthur NAUZYCIEL, a été créée à la Comédie Française, le 22 décembre 2004.

ENTRETIEN AVEC *eric wigner*

Propos recueillis par Jean-Pierre JOURDAIN (mai 2002)

Pour le JOURNAL DE LA COMÉDIE FRANÇAISE, à l'occasion de la création de SAVANNAH BAY de Marguerite DURAS qui fait entrer l'auteur au répertoire.

- SAVANNAH BAY ENTRE AU RÉPERTOIRE DE LA COMÉDIE FRANÇAISE; CELA REVÊT-IL UNE SIGNIFICATION PARTICULIÈRE POUR VOUS?

Oui, bien sûr. Il y a des artistes qui participent de l'invention de l'avenir et dans la période troublée, instable que nous traversons, ce formidable potentiel d'auteurs inscrits au répertoire de la Comédie-Française constitue une mémoire vive, active.

Marguerite DURAS s'y ajoute avec sa singularité. Elle est sans doute l'un des écrivains français le plus important du XXème siècle. Je voudrais, au-delà de SAVANNAH BAY, que ce soit l'auteur qui entre à la Comédie-Française. Tous ceux qui ont approché, par la lecture ou dans la vie, cette artiste au charisme réel ont ressenti le profond bouleversement qu'elle peut opérer en chacun de nous. Marguerite DURAS, c'est aussi une femme qui écrit toute sa vie sur ce qu'est l'amour, sa vie et son oeuvre sont attachées à ce sentiment. C'est une femme qui transmet avec force et passion et ce n'est que justice si elle entre aujourd'hui au répertoire de la Comédie-Française. Ainsi, au début du XXIème siècle, ouvrir la nouvelle saison de ce théâtre avec ce texte est un acte fort qui engage singulièrement la représentation.

C'est également l'entrée au répertoire d'un écrivain dont l'oeuvre est, tour à tour et à la fois, romanesque, cinématographique et théâtrale. Certes SAVANNAH BAY est probablement la pièce de Marguerite DURAS qui rend le plus explicitement hommage au théâtre : elle y met en scène une femme, une actrice, qui serait comme dépositaire de la mémoire du monde, de son accomplissement. Pourtant, on ne peut pas dissocier le théâtre de Marguerite DURAS de l'ensemble de son oeuvre. C'est la partie pour le tout. Son obsession de l'amour, de la mort, de la mémoire et de l'oubli passe à un moment par SAVANNAH BAY. Le souvenir de l'amour quand il rencontre la mort et qu'il ne peut pas se vivre, qu'il échappe aux mises en formes fixes, aux normes. SAVANNAH BAY est une pièce de théâtre mais c'est aussi la question du genre théâtral, des autres genres, de la possibilité d'une représentation, qui y est en jeu.

- VOTRE PARCOURS THÉÂTRAL EST PROFONDÉMENT MARQUÉ PAR VOTRE MISE EN SCÈNE DE LA PLUIE D'ÉTÉ DE MARGUERITE DURAS, QUI A REMPORTE UN GRAND SUCCÈS. COMMENT S'EST OPÉRÉ CE CHOIX ?

J'ai l'impression que dans mon travail tout se fait par liens, et qu'invisiblement se tisse une toile reliant tout ce que je peux entreprendre. Il y a dans mon travail une acceptation du hasard et la revendication d'une histoire inaliénable qui est l'histoire intime, celle de ma vie, des rencontres, celle de ma famille. La première pièce que j'ai réalisée était une oeuvre de Roland DUBILLARD LA MAISON D'OS. C'est une pièce sur l'abandon de la mort. Que fait-on lorsqu'on est abandonné par la mort d'un être cher ? Comment l'art, le théâtre peuvent-ils nous permettre de dépasser cet état et nous aider à accéder de nouveau à la vie, à l'existence ? Ce thème se trouve aussi dans SAVANNAH BAY.

À l'époque nous avons pris comme maxime la phrase de DUBILLARD "Mieux vaut parler comme on veut que comme il faut. Ou alors, je vais me taire. C'est à choisir". C'est toujours vrai aujourd'hui, cette maxime est préalable à tout acte artistique, elle engage absolument la vie et l'oeuvre. LA PLUIE D'ÉTÉ est arrivée par hasard, quand on m'a proposé de diriger un atelier au Conservatoire Supérieur d'Art Dramatique avec des élèves de troisième année. Je connaissais mal l'oeuvre de DURAS, la plupart des textes que je lisais me semblaient impossibles à réaliser avec de jeunes acteurs. Un livre est tombé de la bibliothèque et s'est ouvert à la bonne page, à la phrase "Je ne retournerai pas à l'école, parce que à l'école on m'apprend des choses que je ne sais pas".

Ce livre contient en lui la mémoire vivante de plusieurs strates d'écriture. Diverses formes littéraires se côtoient. On part de la narration pour accéder progressivement au dialogue, donc au jeu. Ce texte est aussi marqué par un arrêt du temps, lié au coma et à

la maladie de l'auteur. C'est un livre testamentaire en quelque sorte. Avant le livre et à partir de la phrase d'Ernesto, DURAS avait réalisé avec son fils, Jean MASCOLO, un film magnifique, LES ENFANTS, dans lequel joue, entre autres, Martine CHEVALLIER. Et puis ce travail d'atelier est devenu un spectacle, dont la première représentation a eu lieu dans un ancien cinéma des années 50, à Lambezellec, dans la banlieue brestoïse.

- COMMENT RESSENTEZ-VOUS LE FAIT QUE MARGUERITE DURAS AIT ÉTÉ SOUVENT LE METTEUR EN SCÈNE DE SES PROPRES TEXTES?

Je n'ai jamais vu une représentation de SAVANNAH BAY, ni de mise en scène signée par Marguerite DURAS. En revanche j'avais été frappé par un de ses écrits sur le théâtre dans LA VIE MATÉRIELLE où elle parle de la représentation qui, pour elle, tourne autour de l'idée d'un théâtre lu plus que joué. Elle y parle de Madeleine RENAUD et de Bulle OGIER (créatrices de SAVANNAH BAY). J'ai pris ce texte fondamental comme point de départ lors du travail sur BAJAZET de RACINE présenté au Théâtre du Vieux Colombier. Et c'est Martine CHEVALLIER qui tenait le rôle de Roxane. Le processus de l'écriture, celui du théâtre et celui de la parole sont pour Marguerite DURAS assez semblables. L'acteur est l'auteur écrivain. Il faut entrer dans le rythme physique et la respiration de l'écriture. Dire et écrire dans le même mouvement. Ainsi les actrices font-elles entendre la "voix" si particulière de Marguerite DURAS. Elle-même était très sensible à la voix de ses interprètes, attachée au mot et à la résonance sonore, émotionnelle, visuelle qu'il peut avoir. Son écriture est terriblement structurée, mesurée, c'est une partition qu'il faut déchiffrer. Elle aimait la musique de Jean Sébastien BACH et en particulier LES PASSIONS SELON SAINT JEAN et SELON SAINT MATTHIEU. Elle aimait aussi Alain SOUCHON, Hervé VILAR, Edith PIAF.

SAVANNAH BAY est une œuvre qui tourne, une valse à trois temps. On aborde le thème par toutes ses faces, sous tous ses aspects, on n'est jamais tranquille. C'est une parole qui se cherche dans le présent de la représentation, qui avance par bonds, par boucles successives, on ne sait pas très bien où ça va mais vous êtes entraînés et l'émotion se déclenche sans que l'on sache exactement pourquoi et c'est différent pour chacun. Quelque chose se met en route et se suspend. Les actrices doivent favoriser ce rythme, ce mouvement, les soutenir et ne rien imposer. C'est un théâtre terriblement exigeant pour les interprètes car il est réfractaire à toute anticipation. Oui, un théâtre de la parole au présent qui nécessite d'être là totalement "ici et maintenant", avec quelque chose qui s'invente, parce que dans l'invention la mort est comprise. Au moment où ça se met à naître ça se met aussi à mourir. C'est un phénomène physique qu'il faut ressentir. Dans cette mise en scène, j'ai opéré par séquences comme pour du cinéma en évitant de rompre ce mouvement perpétuel, en essayant de ne rien figer dans les images. Et puis il y a cette phrase dans le prologue " la salle a payé, on lui doit le spectacle ". Ce qu'il nous faut c'est transmettre. Mais quoi ? Moins une histoire, le récit d'une expérience que, peut-être, la force, le geste par lesquels cette histoire est inventée. Les deux actrices, Catherine SAMIE et Catherine HIEGEL, ont cette force, elles connaissent intimement ce geste. Catherine SAMIE est à la Comédie-Française depuis longtemps, elle a incarné beaucoup de personnages de femmes, elle est dépositaire d'une mémoire de théâtre et de vie nécessaire pour ce rôle et Marguerite DURAS suggère à juste titre qu'il ne peut en aucun cas être joué par une jeune actrice. En face d'elle il fallait Catherine HIEGEL qui ajoute à son impressionnant parcours de comédienne celui de metteur en scène et de professeur au Conservatoire. Ce sont deux natures dissemblables, appartenant à une même famille. Je parlais tout à l'heure d'une certaine connaissance commune et réciproque. Le spectacle est fait pour ces deux actrices, nous sommes bien chez DURAS, je veux dire avec elle. C'est une affaire de femmes. SAVANNAH BAY c'est aussi une histoire simple, la mort de l'enfant et la disparition de l'amour dans la mort, sa dissolution. SAVANNAH BAY, c'est la baie du souvenir.

DU THEATRE DE MARGUERITE DURAS

Par Sabine QUIRICONI

On connaît l'œuvre romanesque de Marguerite DURAS ; on se souvient des polémiques autour de ses films. On a tendance à oublier la relation paradoxale qui unit l'écrivain au théâtre. Et pour cause... Le théâtre ne semblait pas, pour elle, une aventure nécessaire. Ses débuts de dramaturge sont le fruit du hasard – une commande de Claude MARTIN qui lui propose d'adapter pour la scène son roman dialogue LE SQUARE, en 1956. Elle s'exécute non sans avouer quelques réticences qu'elle ne cessera de préciser par la suite. En effet, l'écrivain reproche à la représentation d'user le texte, de l'appauvrir, d'altérer la force et le pouvoir suggestifs des mots, de transformer la parole poétique en un acte conversationnel à la solde des situations psychologiques, d'une tradition naturaliste dont elle dénonce volontiers les fondements idéologiques mortifères et bourgeois. De plus, elle s'insurge contre les comédiens et les metteurs en scène qui interprètent le texte, c'est-à-dire qui imposent le résultat de leur propre lecture, font valoir un sens, un point de vue, un jugement. Ce que la lecture solitaire permet – un effeuillage créatif et intime du texte, l'accession à une multiplicité de sens – la mise en scène le rend impossible.

Le parcours théâtral de Marguerite DURAS est mu par ce constat: l'écrivain cherche les moyens d'éviter la dégradation du livre lors de son passage à la scène. Dès lors, progressivement, l'art dramatique devient un lieu d'expérimentation privilégié des pouvoirs de l'écrit, une gageure nouvelle et Marguerite DURAS se fera volontiers dramaturge, adaptatrice (JAMES, STRINDBERG, TCHEKHOV..., qui l'influencent) et metteur en scène. La diversité des œuvres destinées à la scène témoigne des avatars d'un travail de laminage des codes en vigueur: courtes pièces, empruntant à l'absurde, au burlesque (LES EAUX ET FORÊTS (1965), LE SHAGA et YES PEUT-ÊTRE (1968)), drames intimes plus nombreux (entre autres, AGATHA et SAVANNAH BAY (1982), LA MUSICA DEUXIÈME (1985)), en passant par la pièce politique UN HOMME EST VENU ME VOIR (1968) ou la "gageure boulevardière" que constitue SUZANNA ANDLER (1969), le théâtre de Marguerite DURAS est révélateur des tensions, des questions qui dynamisent le projet général de l'œuvre. Les mêmes thèmes (l'enfance, le désir, l'absence, la douleur de la séparation, le deuil, l'inceste...), les mêmes figures s'y retrouvent. Au fil du temps, la limite entre les genres s'estompe. C'est parce qu'elle revendique le primat du texte sur l'ensemble de la représentation, que l'écrivain passe outre les frontières des catégories génériques.

Les textes peuvent indifféremment être lus, filmés et proférés sur scène. Une histoire tour à tour se coule dans le moule du roman, défie l'écran, est dite au théâtre. Ainsi, UN BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE (1950), roman dont le point de départ est autobiographique, devient-il une épopée lyrique au théâtre: L'EDEN CINÉMA (1977).

Certains récits proposés à la lecture personnelle et solitaire élaborent un théâtre potentiel ; certaines pièces évoquent au cours d'un dialogue une œuvre à venir, un film par exemple, ou ramènent à la mémoire ce qu'il reste d'une lecture, les fragments d'un roman de MUSIL... Au hasard des textes et des interviews, surgit parfois le souvenir de BÉRÉNICE et des mises en scène que GRÜBER, PLANCHON et VITEZ ont consacrées à la tragédie de RACINE.

Le "théâtre de Marguerite DURAS" ne se réduit donc pas aux seules œuvres par elle désignées comme pièces. Il est plus un mythe qu'un genre, plus un lieu de résonance, une "chambre d'écho" où l'œuvre peut faire entendre ses possibles, explorer sa vocation théâtrale, qu'un modèle formel.

Des rencontres vont marquer de façon décisive le cours de cette recherche: dès 1965, lorsque trois jeunes auteurs Claire DELUCA, René EROUK et Hélène SURGÈRE décident de jouer ses premiers textes, elle en réécrit au fil des répétitions des scènes entières. Entre 1963 et 1979, elle travaille plus particulièrement avec le metteur en scène Claude RÉGY qui signera des mises en scène historiques (L'AMANTE ANGLAISE, surtout, créée en 1968) et lui commandera des adaptations ; à cette époque, un même groupe d'acteurs se distribue les textes à la scène, participe aux films, fait l'objet de déclarations passionnées.

Parfois, les figures qui hantent l'œuvre deviennent indissociables de ceux qui en ont proféré les paroles: Madeleine RENAUD, Michael LONSDALE, Delphine SEYRIG, Bulle OGIER.. Avec eux, l'écrivain élabore les fondements d'une pratique personnelle, témoignant de sa volonté d'en finir avec les conventions dramatiques et de plier la scène, les habitudes de représentation, aux exigences de ce qu'elle appelle l'écrit. Elle revendique dès lors "un théâtre lu, pas joué" qui a pour corollaire, à l'instar de l'ensemble de l'œuvre, certaines stratégies d'effacement. Ces dernières affectent désormais tout autant le texte que les éléments propres à l'art scénique. Loin de bavarder, la parole se fait difficile, dévoile le silence qui la sous-tend, dont elle provient. Le temps se dilate. L'espace se scinde, se vide, blanchit, devient ombreux ou incandescent. La coulisse s'opacifie. Le mot fait images, s'érige en vision. Le sens s'effondre.

Le corps bouge comme le texte avance: de faits impossibles à raconter, le récit est sans cesse interrompu, recommencé ; les textes ne se découpent plus en actes ou scènes mais en tableaux, puis en séquences, creusent la part du silence. Le dialogue se secondarise au profit de récitatifs où l'on invente lentement, à deux voix, une histoire improbable, qui se nourrit de son propre ressassement et travaille par là même à la destruction des formes auxquelles elle se soumet pour pouvoir exister un moment. Ce qui doit se donner à voir, à vivre, c'est la façon dont l'œuvre se crée, le mouvement perpétuel dont elle procède qui la mène tout autant à sa perte qu'à son accomplissement.

Il ne s'agit pas là d'un simple exercice formel: la dynamique selon laquelle les drames s'exécutent est aussi bien celle de l'écriture que celle du désir, de l'amour, selon DURAS. De plus, écrire, pour elle, est une posture existentielle, assumée en marge des pouvoirs, une dissidence, et lire, une opération en bien des points identiques. Au théâtre, l'expérience solitaire de l'écrivain et de ses lecteurs entend être collectivement partagée. Aussi oblige-t-elle l'acteur à trouver un rapport inédit au langage : comment transgresser le cadre d'une identité sociale, de l'anecdote personnelle qui ne s'énonce que par la rhétorique usée d'un langage institutionnalisé, appris, aliénant pour accéder à une parole si intime – douloureuse, désirante, passionnée, non thésaurisable – qu'elle fait exploser les limites identitaires, et permet de fusionner avec le monde, Comment exposer le verbe sans se l'approprier, pour que cette affirmation: "je parle" se transforme en une question: "qui parle?" et trouve sa réponse dans un "on dit" qui convoque la salle entière.

Le théâtre de la lecture prôné par Marguerite DURAS est difficile à définir. Il inspire souvent un maniérisme stérile. On l'apparente parfois à un déchiffrement frileux, une négation du corps au profit d'une démonstration vocale. Il s'érige en mot d'ordre, il oblige à un respect contraignant. Peut-être concevrait-on plus aisément la diversité des champs d'exploration qu'il ouvre, s'il était défini comme un aventure sensuelle, émotionnelle, instinctuelle, une opération rigoureusement poétique, qui, l'espace d'un texte, déplacerait, modifierait notre relation au monde. C'est une utopie, un travail de mise en pièces qui altèrent le théâtre pour qu'il retrouve son origine et sa nécessité. Le spectateur est convié à une expérience intime et collective, transgressive, créative, qui engage d'autres liens avec le réel, en déréalisant la scène. Ainsi le désordre et le paradoxe font-ils loi.(...)

SABINE QUIRICONI