

PREMIÈRE HEURE PRÉSENTE

PLUIE D'ÉTÉ À HIROSHIMA

UN FILM DE
M/M (PARI)

Basé sur une adaptation et mise en scène d'Éric Vigner.

D'après la Pluie d'été et Hiroshima mon amour
de Marguerite Duras

PRODUCTION ORIGINALE CDD-THÉÂTRE DE LORIENT, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL/FESTIVAL D'AVIGNON

Pluie d'été à Hiroshima

Lorsqu'il présente La Pluie d'été au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique à Paris en 1993, le jeune metteur en scène rencontre Marguerite Duras qui, heureuse de ce travail, lui donne en cadeau l'autorisation de monter au théâtre le scénario qu'elle a écrit en 1960 pour Alain Resnais, Hiroshima mon amour.

De cette fidélité réciproque naît le désir de présenter ensemble les deux opus durassiens , La Pluie d'été et Hiroshima mon amour, qui ont tous deux à voir avec le cinéma.

Pluie d'été à Hiroshima

Réalisateurs : M/M (Michaël Lamzalag et Mathias Augustyniak)

A partir de la pièce *Pluie d'été à Hiroshima* (mise en scène Eric Vignier), les M/M, qui en ont élaboré les décors et les costumes, vont faire un film. Il s'agit de se servir du théâtre comme point de départ à une création filmique. Ce travail sera fondé sur l'empilement, le montage de trois temps différents. D'espace en espace, la caméra se rapproche, on passera du plan large à Avignon au plan moyen au théâtre des Amandiers puis au plan serré en extérieur.

Ainsi, les prises de vue seront faites en trois étapes :

Durant le Festival d'Avignon au Cloître des Carmes, les caméras sont placées aux quatre angles comme des caméras de surveillance, sans aucun effet, uniquement des plans larges. Comme si l'on filmait un terrain de jeu, du sport. Deux de ces caméras seront placées en hauteur pour des plans larges en plongée. La plongée permet de décrire l'espace et va au-delà de la vision du spectateur physique de la pièce. Donc, première étape pour la construction du film : le plan large, où l'important est de montrer l'espace, la scénographie.

Deuxième étape au Théâtre des Amandiers (décembre 2006), la prise de vue est plus cinématographique avec des travellings. La caméra se rapproche, l'espace se réhumanise et les relations entre les personnages prennent le pas sur la scénographie. On se focalise sur des scènes choisies préalablement.

Troisième étape enfin lors de prises de vue hors du plateau. Les acteurs filmés en gros plan, « disant » la pièce. L'espace de la langue devient à ce moment espace du texte, une manière de faire un gros plan sur la langue de Duras.

Le son suit la même logique d'empilement, de strate. Les timbres des voix dans les trois espaces sonnent différemment même s'il s'agit du même texte. Ainsi à chaque valeur de plan (large, moyen et serré) est associé un timbre. La voix est à la langue ce que l'instrument est à la partition et dans le film la même partition se chante mais avec des timbres différents, une sorte de concert de voix.

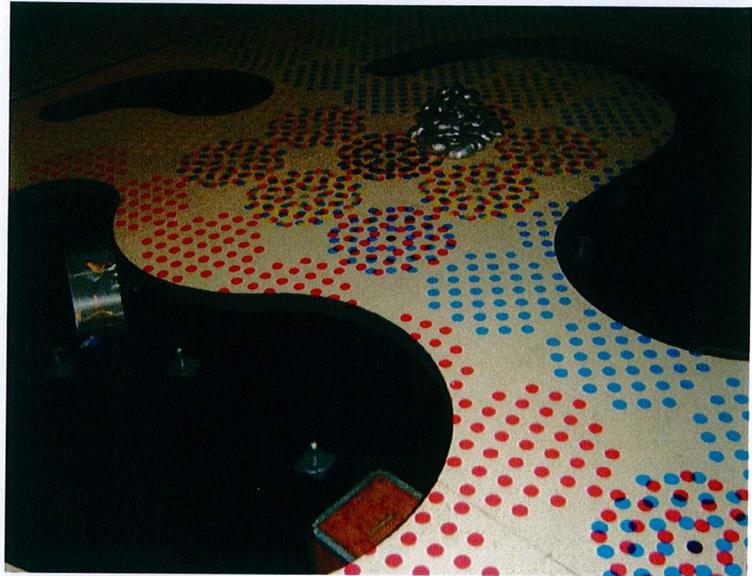
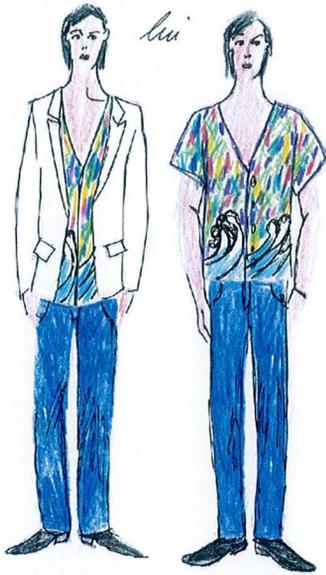
Ainsi dans la première étape, à Avignon, le son est pris en plein air. Selon le parti pris des M/M, le son, la résonance du lieu est essentielle. Il s'agit de rendre perceptible l'ambiance de l'espace scénique sans négliger les sons environnants comme les oiseaux, les flashes des photographes ou les murmures du public.

La voix est ici véritablement considérée comme un instrument, ce qui convient bien à la grande musicalité du texte durassien. En effet la musique joue un rôle important dans la création de Duras. On pense à *Modérato cantabile* ou à la valse désespéré de *l'Amant de la Chine du Nord*. On sait aussi l'importance et le travail sur la bande-son dans ses films, jusqu'à reprendre la bande son d'*India song* sur d'autres images dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Cette musicalité de l'œuvre est d'ailleurs particulièrement évidente dans *Pluie d'été* où les chansons constituent la trame du livre : chanson d'Ernesto et Jeanne « à la claire fontaine », chanson de l'instituteur « *allo maman bobo* », jusqu'à la chanson finale de la mère qui accompagne le déluge qui clos la pièce. Même, les noms de rue évoquent la musique : rue Berlioz, rue Schubert ou rue Mozart.

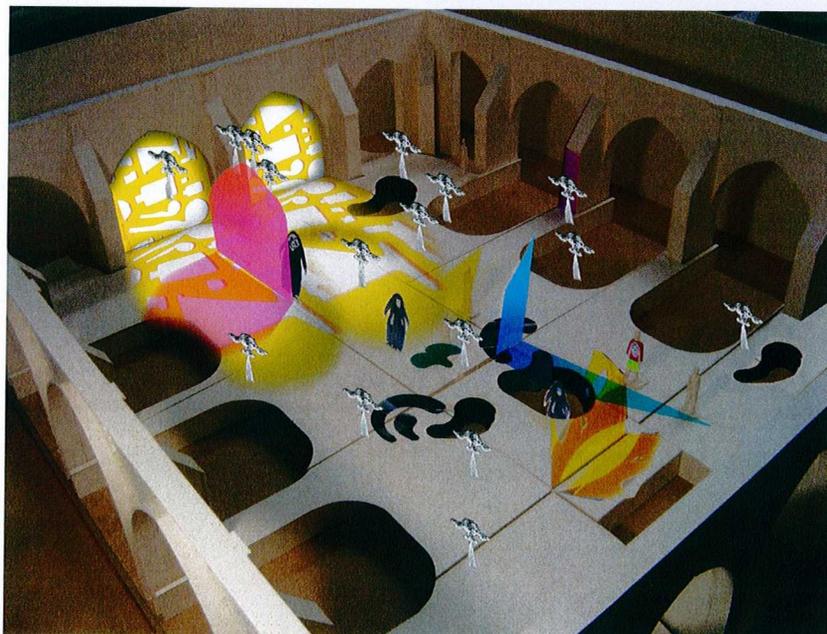
Pour le film, le son pris à Avignon sera comme un rythme, une basse et une base pour la bande son finale. Ces empilements de son permettent de faire ressortir la langue de Duras, à la fin ne reste que le texte, texte-musique, texte-chanson.

Dans cette aventure, on part du théâtre pour faire un quelque chose d'autre, un film. C'est particulièrement fidèle au travail durassien qui place la réécriture, la régénérescence au centre du processus de création. Eric Vignier et les M/M plongent dans le cœur durassien et réussissent à extraire l'essence même de sa création, son principe générateur. Et c'est justement grâce à cette fidélité extrême qu'ils peuvent créer du nouveau, faire une œuvre autre à partir de Duras. Ce n'est pas par hasard si Duras, après avoir vu *Pluie d'été* mise en scène par Eric Vignier, lui avait confié le texte d'*Hiroshima mon amour*. Faire du Duras ce n'est pas retranscrire Duras et grâce à leur compréhension en profondeur du texte les M/M allient à une grande fidélité à l'œuvre, une création originale. D'ailleurs la durée du film ne sera pas celle de la pièce mais aura sa temporalité propre.

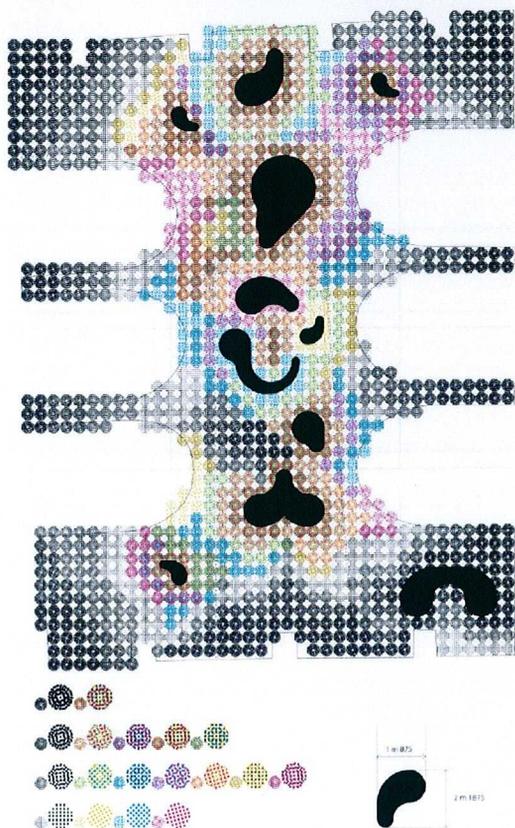
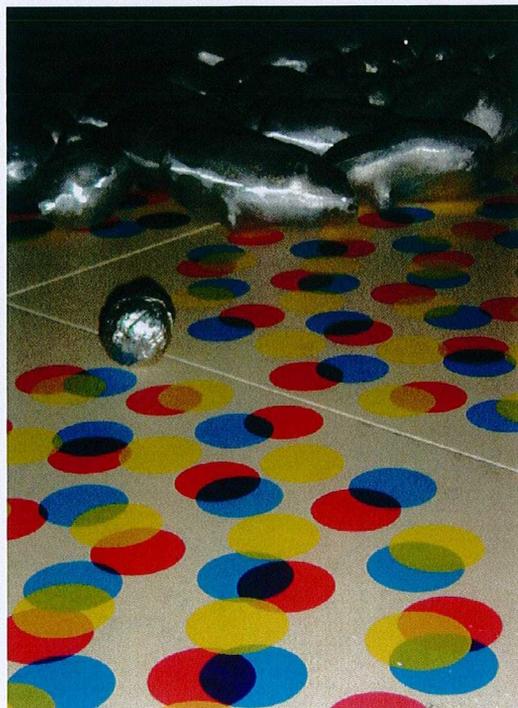
Les M/M ont conçu les décors et les esquisses des costumes de *Pluie d'été à Hiroshima*, mise en scène par Eric Vignier.



Le plateau du Cloître des carmes (au festival d'Avignon) a été surélevé de 1m10. Les spectateurs sont placés face à face dans le cloître.

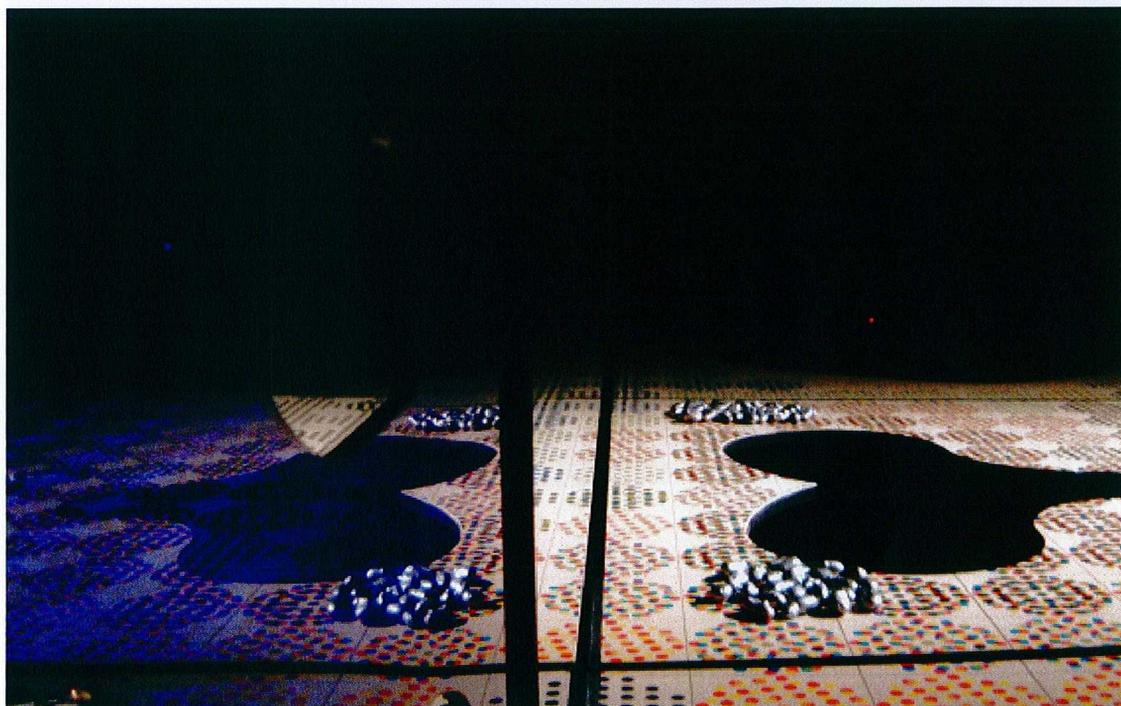


Le plateau est recouvert de « taches » de couleur et semi cloisonné par des parois de couleur transparentes traversée par la lumière.



1 Plateau vu du dessus

Chaque personnage porte une forme au dos de son costume, symbole reproduit par des formes trouées sur le plateau qui font office d'entrée et sortie de scène. Ainsi chaque personnage sort de sa propre forme.



Entre la pluie d'été et Hiroshima se constitue une véritable continuité que l'on retrouve avec les personnages. Ainsi, les personnages de *la pluie d'été* deviennent les fantômes noirs, témoins de la catastrophe d'Hiroshima.



Note d'intention des M/M

À l'endroit du langage, à l'envers du décor.

Dans le *Dictionnaire des idées reçues*, Flaubert écrit: « Décor de théâtre – N'est pas de la peinture: il suffit de jeter à vrac sur la toile un seau de couleurs ; puis on l'étend avec un balai ; et l'éloignement avec la lumière fait illusion » .

Traduit au temps présent, cela donne: « Décor de théâtre – N'est pas une œuvre d'art: il suffit de produire quelques images, de les intercaler dans des "processus narratifs" en les articulant grossièrement dans une temporalité ; et l'éloignement avec la lumière des projecteurs fait illusion ».

À la mort de Flaubert, le cinéma n'existe pas encore, et le théâtre ne sert plus qu'à raconter des histoires divertissantes. Le théâtre se contente à l'époque de consumer le temps. Le cinéma, lui, est anticipé par le roman réaliste. Le système d'écriture de Flaubert est un condensé, une concrétion pure d'histoires humaines. Le roman alors un vrai champ de réflexion artistique, il est un outil puissant de compréhension du réel, comme le cinéma le sera durant la deuxième moitié du XXe siècle.

Robert Bresson a écrit dans *Notes sur le cinéma* : « Sur les planches un cheval, un chien qui n'est pas en plâtre ou en carton, cause un malaise. Au contraire du cinématographe, chercher une vérité dans le réel est funeste au théâtre ». Flaubert s'est essayé au théâtre mais n'a jamais pu y concrétiser ses intuitions créatives. Le théâtre à l'époque n'est plus un outil d'investigation du réel; le roman lui l'est. L'idée reçue se comprend alors.

Nous avons vécu la fin de la modernité et celle même de la post-modernité. Ces

mouvements esthétiques sont inscrits dans la logique du développement de l'histoire de la narration des petites histoires de l'humanité. Tous les modes de narrations semblent aujourd'hui avoir été explorés, éprouvés, usés. Il ne s'agit plus de privilégier un mode d'expression à défaut d'un autre, en croyant qu'il est le plus approprié au temps présent, tel que l'on a fait par exemple avec le cinéma dans la dernière moitié du XXe siècle. Le cinéma est entré dans sa phase tautologique, il parle aujourd'hui de lui-même et seulement de lui-même.

Il s'agit aujourd'hui de coloniser, d'habiter le réel, avec tous les modes d'expression que l'humanité a développés depuis la première peinture rupestre; avec le système d'expression le plus apte à traduire nos sentiments, notre *je*, celui-la même qui nous permet d'affirmer notre position stratégique, celle d'où l'auteur se permet d'exister — en ce qui nous concerne le design graphique.

La beauté de l'acte artistique du XXIe siècle est de s'être libéré du monde dans lequel l'histoire contemporaine a voulu l'enfermer, le monde de l'art. L'art est désormais à la portée de toute personne capable d'écrire des propositions, quelque soit le medium utilisé.

En convoquant Flaubert puis Bresson, nous désignons l'endroit même où nous situons Marguerite Duras, le lieu du langage, l'endroit où le mot est à l'origine du processus narratif; celui-là même qui génère des images accrochées les unes aux autres, le cinéma des sentiments.

Ce qui nous intéresse chez Duras, c'est sa stratégie artistique plutôt que sa pratique d'écrivain. Son intuition que le texte n'est pas une fin en soi mais une proposition d'habitation du réel. Dans ses entretiens avec Dominique Noguez (in *La couleur des mots*) elle dit, en parlant de Nathalie Granger : « Le texte c'est la maison, si vous voulez. La maison, c'est le livre, c'est l'écrit. C'est pas à pas,

dans la maison, que je fais ma mise en scène. Et pratiquement tout le rez-de-chaussée, qui est très long, très grand, joue dans le film ». Créer, c'est habiter le réel en utilisant tous les modes d'expression à notre disposition.

« L'idée reçue » de Flaubert concernant le décor de théâtre se traduit aisément au présent, mais pour toutes les raisons que nous avons évoquées elle ne fait pas plus sens à nos yeux, surtout dans le cas de *Pluie d'été à Hiroshima*. Le décor que nous avons créé pour faire tomber une pluie d'été sur Hiroshima ne peut pas être une illusion; il s'agit d'un objet à échelle 1—dans le cas présent l'échelle de la langue, celle de Duras.

Se mettre à l'échelle de la langue a motivé notre envie de nous impliquer dans ce projet. Un texte de qualité n'est jamais définitif, il se joue et peut se rejouer à l'infini. Il est une partition pour une mélodie des sentiments. Construire un espace qui, à l'image du langage, possède son propre vocabulaire et sa propre grammaire, est un rêve pour des passionnés des *icônes* des *indices* et des *symboles* (cf Charles Peirce) tels que nous. C'est pour ça qu'au mot *décor* nous substituons le *terrain de jeu*.

Un terrain de jeu comme celui du sportif qui possède sa propre géométrie, qui est régi par des règles et qui s'inscrit dans une temporalité, celle du temps de jeu. Nous avons choisi de condenser la géométrie du terrain de jeu de la *Pluie d'été à Hiroshima* dans la géométrie stylisée de la figure humaine. Cette géométrie se déploie sur le dos des vêtements que portent les acteurs, sur le sol sur lequel ils se déplacent en tant que personnages, à travers les parois lumineuses qui traversent le plateau, et pour finir dans l'architecture du cloître des Carmes à Avignon.

Nous avons dessiné un terrain de jeu pour créer un espace habitable par les

acteurs et le metteur en scène, afin de leur permettre de produire, à partir de la partition que propose le texte, du temps. Le temps de faire entendre la mélodie des sentiments retenue dans les mots de Duras. Le terrain de jeu devient alors, au fur et à mesure des représentations, la boîte à musique du langage et diffuse la lumière du souvenir. À l'intersection de ces deux sources d'émission se formeront, nous l'espérons, des images non encore répertoriées.

Marguerite Duras naît dans l'Indochine française en 1914. À 18 ans, elle arrive en France et se consacre très vite à l'écriture, réalisant une œuvre considérable de romans, pièces de théâtre, scénarios de film, articles divers. Inventrice d'un style narratif qui tente de faire entendre la complexité de l'être humain face à l'amour, à la mort, au désir, à l'enfance trahie, elle se met au centre même de son œuvre qu'elle construit et déconstruit sans cesse. Dix ans après sa mort en mars 1996, elle apparaît aujourd'hui comme l'un des plus grands auteurs du xx^e siècle, jouissant d'une reconnaissance internationale.

D'*Un barrage contre le Pacifique* à *L'Amant* en passant par *La Douleur*, c'est une œuvre parfois insolente, dérangeante mais toujours percutante qui se construit. Ne vivant que pour écrire, elle s'inscrit cependant toujours dans le monde qui l'entourait, s'engageant dans les combats qu'elle estimait nécessaires.

Éric Vigner

Après des études d'arts plastiques, **Éric Vigner** intègre le Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris. En 1990, il crée avec sa compagnie, la Compagnie Suzanne M., le spectacle fondateur de sa démarche, *La Maison d'os* de Roland Dubillard dans une usine désaffectée à Issy-les-Moulineaux, suivi d'une création collective, *Le Régiment de Sambre et Meuse*. En 1993, il rencontre l'œuvre de Marguerite Duras à travers *La Pluie d'été* qu'il met en scène au Conservatoire, travail qui donne lieu à une tournée internationale et à un film.

Après une série de mises en scène d'auteurs contemporains – Harms, Sarraute, Audureau, Motton –, il est nommé directeur du CDDB-Théâtre de Lorient en 1995. Il travaille successivement sur Corneille, Hugo, Racine et Molière en continuant son compagnonnage avec Duras, dont sa mise en scène de *Savannah Bay* signe l'entrée de l'auteur au répertoire de la Comédie-Française. En 2004, il crée à Séoul avec les acteurs du Théâtre national de Corée *Le Bourgeois gentilhomme*, repris en tournée en France en 2006.

La singularité d'Éric Vigner tient tout autant dans le choix des auteurs qu'il a voulu faire entendre – tous inscrits 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.

Au Festival d'Avignon, Éric Vigner a déjà présenté en 1996 *Brancusi contre États-Unis, un procès historique, 1928*.

M/M (Paris)

M/M (Paris) sont des collaborateurs artistiques réguliers d'Eric Vigner depuis 1996. Ils ont créé les costumes et décors d'*Antigona* de Traetta, mis en scène par Eric Vigner au Théâtre du Chatelet en 2004. Ils réalisent les supports de communication du CDDDB-Théâtre de Lorient, Centre dramatique national, depuis son ouverture.

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 prise de position stratégique qui permet de discerner, de respecter, d'intervenir, 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, Calvin Klein, Yohji Yamamoto, Martine Sitbon, Balenciaga ou Vogue Paris), la musique (collaboration régulière avec Björk), le spectacle vivant (avec Eric Vigner) et, bien sûr, l'art contemporain (expositions au Palais de Tokyo à Paris, au Kunstverein à Francfort, projets de production avec Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Liam Gillick, etc) ; catalogues d'expositions pour le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, le capcMusée de Bordeaux et de la Collection du Musée national d'art moderne... Ils croisent ces univers avec une curiosité sans cesse renouvelée.