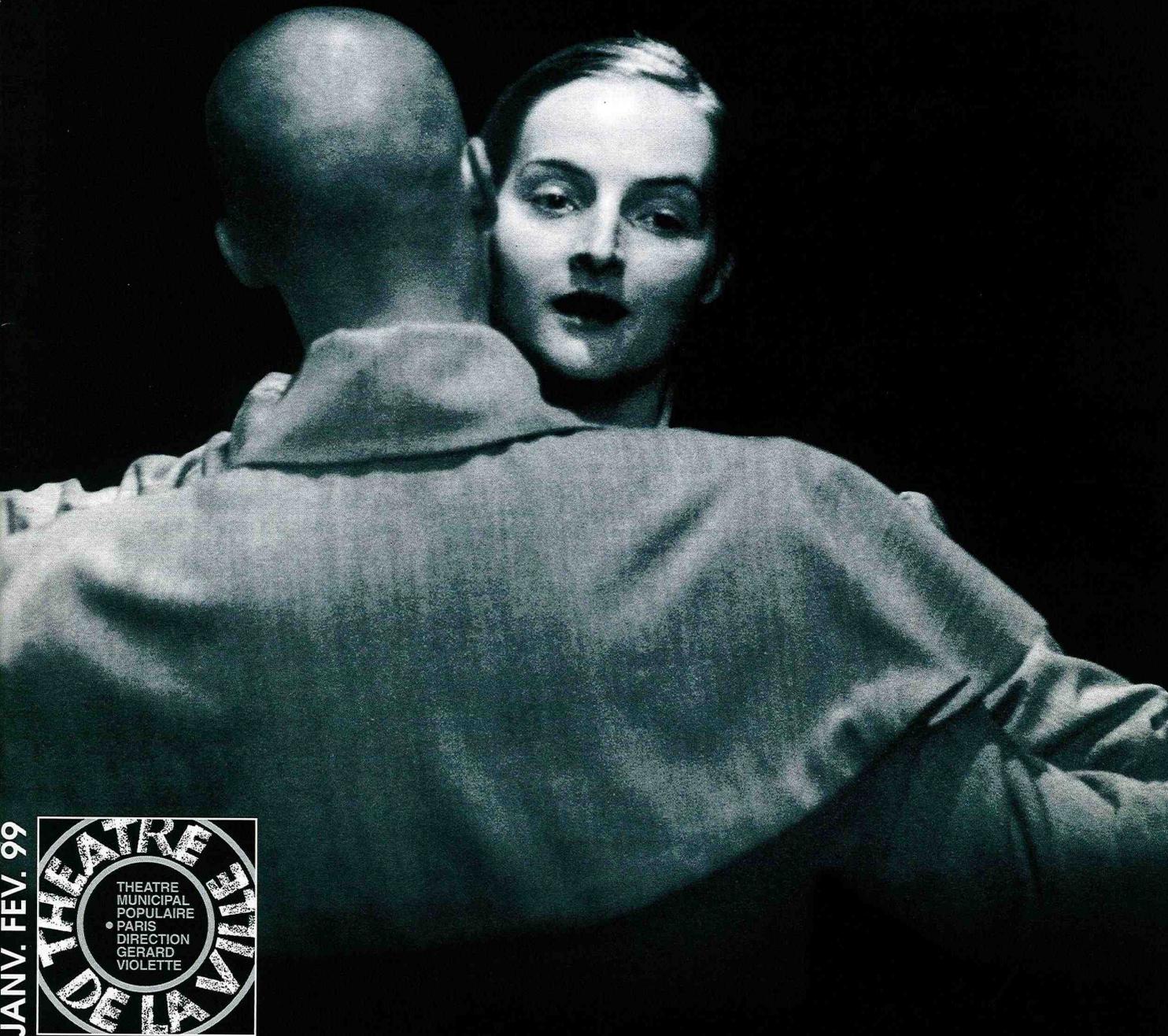
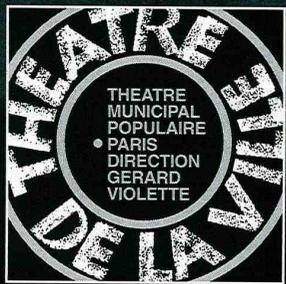


Marion de Lorme

VICTOR HUGO



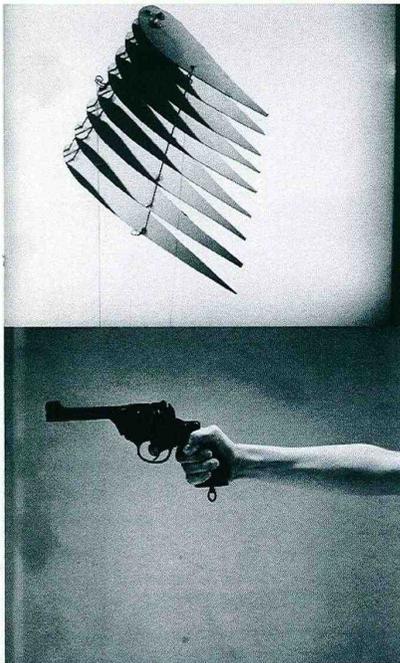
JANV. FEV. 99



Ce ne sont pas les positions qui désormais déterminent les identités. Ce sont les trajectoires.

Michel Foucault¹

un théâtre dans lequel le spectateur travaille



ph. Alain Fonteray

Il faut parler de Hugo le visionnaire. L'aile de l'oiseau de Brancusi est déjà dans la tête de Hugo, certainement. L'aile de l'oiseau est sur le plateau de *Marion de Lorme*.

Claude Chestier
scénographe de *Marion de Lorme*

« Le public n'a pas toujours raison mais celui qui ne s'en préoccupe pas a toujours tort. » Je cite souvent cette réflexion de René Clair. Il me paraît particulièrement opportun de la rappeler une fois encore.

oct. nov. 98 – le public présent

• 89 représentations • 53 564 spectateurs • 93 % de fréquentation :

Théâtre de la Ville

Alpenstock	12 repr.	59 % de fréq.
Keersmaecker	4	100 %
Montalvo	5	100 %
La Nuit des rois	16	97 %
concerts	11	96 %

les Abbesses

Chaos debout	22 repr.	100 % de fréq.
Mudgal/Valli	6	100 %
Causerie	5	100 %
Ángels Margarit	4	67 %
concerts	4	100 %

On peut affirmer que les indices de satisfaction ont été à la mesure des indices de fréquentation.

Il ne s'agit pas de crier victoire, nous savons trop que tous les lendemains ne chantent pas, mais il est sage de profiter, au bon moment, des bons moments.

Un authentique triomphe de théâtre populaire, comme à la grande époque de celui-ci, pour *la Nuit des rois* de Shakespeare, mise en scène par Héléne Vincent.

Quelques avis autorisés pour celles et ceux qui n'auraient pas voulu ou pas pu participer à la fête :

Mise en scène avec malice par Héléne Vincent, la comédie de Shakespeare est interprétée avec jubilation par un bouquet de jeunes comédiens convainçants.

[...] Un peu de fraîcheur dans notre saison parisienne plutôt tristounette. [...]

Annie Coppermann

Les Échos

Enfin, un peu de fraîcheur.

[...] On est d'emblée charmé dans ce spectacle – et il faut qu'on le soit, sinon tout est par terre – par la fraîcheur juvénile, qui doit beaucoup à la verve des comédiens, par le brio, qui émane de la traduction à la fois libre et fidèle de Jean-Michel Déprats, et si tout cela s'entend, si tout cela crépite, c'est grâce au metteur en scène : Héléne Vincent. [...]

Frédéric Ferney

Le Figaro

Évidemment, c'est l'une des plus jolies comédies de l'auteur d'*Hamlet*. Évidemment, la traduction de Jean-Michel Déprats, fidèle, fluide, fruitée, est excellente. Mais encore fallait-il construire une bonne distribution et bien diriger des comédiens de métier différent, trouver le ton, les rythmes, les couleurs. Héléne Vincent signe une remarquable mise en scène, faite pour le bonheur et l'émotion.

Armelle Héliot

Le Quotidien du médecin

Le grand succès de *Chaos debout* a révélé le talent de Véronique Olmi. La dynamique ainsi créée profitera-t-elle à cet auteur, pour sa deuxième création aux Abbesses, *le Passage* ?

Shakespeare, Véronique Olmi, au début de la saison ; Victor Hugo, Bernard-Marie Koltès, au début de l'année ; Théâtre de la Ville/Théâtre des Abbesses, les rôles sont bien distribués.

janvier : Marion de Lorme Victor Hugo - Éric Vigner

Création au CDDB - Théâtre de Lorient, le 1^{er} octobre 1998 - coproduction Théâtre de la Ville.

Victor Hugo :

« Le public n'a jamais été meilleur »

[...] Le public, cela devait être et cela est, n'a jamais été meilleur, n'a jamais été plus éclairé et plus grave qu'en ce moment. [...]

C'est un beau spectacle de voir ce public, harcelé par tant d'intérêts matériels qui le pressent et le tiraillent sans relâche, accourir en foule aux premières transformations de l'art qui se renouvelle.

Victor Hugo

préface à l'édition de *Marion de Lorme*, août 1831

Éric Vigner : Le public travaille

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

«Ce théâtre est tellement hors d'échelle, qu'aujourd'hui on ne peut que proposer des tentatives de représentation car le "tout" est impossible à "jouer". C'est l'essai, qui est intéressant et qui m'intéresse. On ne peut que montrer comment ce théâtre s'élabore, comment il s'écrit ; comme si le théâtre romantique inventait avant l'heure une certaine forme de distanciation.

journal n° 125

ISSN 0248-8248

DIRECTION, ADMINISTRATION :

16 quai de Gesvres 75180 Paris cedex 04, Tél. 01 48 87 54 42

directeur de la publication : Gérard Violette

maquette : Maurice et Juliette Constantin ; correcteur : Philippe Bloch

imprimerie Jean Mussot : 124 avenue Gambetta 75020 Paris

Tél. : 01 40 32 42 42

couverture : photo Alain Fonteray ; dos de couverture : © Roger-Viollet

Théâtre de la Ville,
2 pl. du Châtelet Paris 4
tél : 01 42 74 22 77

MAIRIE DE PARIS



« Dans une telle perspective, la place du spectateur est toujours prise en compte dans la dramaturgie. C'est un théâtre dans lequel le spectateur travaille : des questions lui sont posées et c'est à lui de les résoudre. [...] »

un hommage au public

Témoignage d'un spectateur de St-Nazaire :
« *Marion de Lorme* (le spectacle) serait comme un oiseau massif, devenant léger et gracieux au moment de prendre son envol. Le travail de déconstruction-reconstruction du texte transforme les mots en énergie : Victor Hugo devient aérien et le spectacle moment de grâce.

Le traitement décale subtilement le sens, le place là où on ne l'attend pas et chaque personnage est perçu comme une énigme parce que multiple. Rien n'est donné, tout est à prendre.

À l'image de la profondeur de champ de l'espace scénique, un espace est offert à l'imaginaire et à la pensée du spectateur. Si ce spectacle devait être un hommage, c'est au public qu'il s'adresserait parce qu'il le laisse libre, libre de penser. Rien n'est imposé si ce n'est un parti pris esthétique et c'est tant mieux ».

Stéphane Jouan

le public averti en vaut deux

Le parti pris d'Éric Vigner, que le jeune Victor Hugo aurait sûrement apprécié, exige du public qu'il prépare sa soirée. Le plaisir est peut-être à ce prix.

Je vous invite, je vous incite à lire avec attention toutes les informations que nous avons réunies pour vous dans ce journal. Pour pleinement apprécier "cette musique de chambre", la salle sera réduite.

janvier-février 99 – tous publics

Le Théâtre de la Ville trace inlassablement son sillon de saison en saison :

créations et trajectoires :

SALLINGER

Bernard-Marie Koltès / Michel Didym

Koltès détourne le romantisme adolescent d'un auteur culte des années "flower power". Un univers qui n'appartient qu'à lui.

CATHERINE DIVERRÈS *Corpus*

Faire vibrer le corps parlé.

Non contente de danser magnifiquement, elle pense tout aussi magnifiquement.

HÉLA FATTOUMI/ÉRIC LAMOUREUX *Wasla*

Quelque chose de l'enfance.

En toile de fond, la couleur d'un espace méditerranéen.

CHRISTINE BASTIN *Be*

La marque d'un style, physique, charnel et sans concession.

RÉGINE CHOPINOT

Les Quatre Saisons - Chant de lune

Ce choix de Vivaldi relève d'une part fondamentale d'elle-même.

Chant de lune nous conduit vers l'Inde.

fidélités

CONCERTO KÖLN

La musique, avant d'être simplement belle, doit être expressive.

FABIO BIONDI / EUROPA GALANTE

L'esprit baroque.

KRONOS QUARTET

Quatre cents créations : qui dit mieux ?

ANDREW MANZE violon

Il allie la grâce et l'imagination à la virtuosité.

JUAN MANUEL QUINTANA viole de gambe

CÉLINE FRISCH clavecin

Deux surdoués toujours fervents et habités.

MONAJÂT YULTCHIEVA Ouzbékistan

La voix de l'âme.

La délicatesse et la profondeur de son art.

découvertes

ELIZABETH STREB *Streb*

Émerveillement et enthousiasme.

Une danse originale, de style athlétique.

SAFRI DUO

Deux cœurs, quatre mains, seize baguettes, tous à l'unisson.

La virtuosité cède toujours le pas à la musicalité. Éclectisme, virtuosité, nouveauté, esprit d'ouverture.

RISWAN ET MUAZAM

MUJAHID ALI KHAN Pakistan

Nusrat Fateh Ali Khan était leur grand cousin.

La fraîcheur et la fougue de leur foi.

RAVIKIRAN Inde du Sud

« Que ceux qui ne croient pas en Dieu regardent Ravikiran ! » (Ravi Shankar)

SANJAY SUBRAHMANYAN Inde du Sud

Un passeur de la tradition à la modernité.

Une voix de ténor : passion et lucidité.

OLEYA MINT AMARTICHTT Mauritanie

Poétesse du désert.

La nouvelle voix étoilée de l'univers griot mauritanien.

VOIX ET CHANTS DES ANCIENS POÈTES MANGHANIYARS DU RAJASTHAN Inde

Le témoignage d'une des traditions les plus riches de l'Orient.

surprises

LA FÊTE À POULENC

Convier des amis heureux de jouer ensemble, comme cela se passait au temps de Poulenc.

CHAURASIA Inde de Nord

Une rencontre entre Orient et Occident sous forme de concerto.

les bons vœux de Victor Hugo

Avec l'équipe du Théâtre de la Ville et tous les artistes conviés pour votre plaisir, nous vous souhaitons une très bonne année 99, la dernière du siècle.

Le jeune Victor Hugo, en écrivant sa préface de *Marion de Lorme*, "avait le moral".

Je ne peux résister au plaisir de le laisser vous communiquer sa foi dans l'avenir :

« Il y a des esprits, et dans le nombre de fort élevés, qui disent que la poésie est morte, que l'art est impossible. Pourquoi ? tout est toujours possible à tous les moments donnés et jamais plus de choses ne furent possibles qu'au temps où nous vivons. »

Victor Hugo

préface à l'édition de *Marion de Lorme*, août 1831

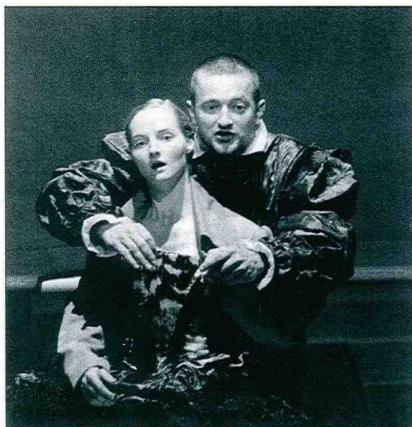


le directeur
Gérard Violette

¹ (Avec *le temps*, Jean Daniel/Edit. Grasset)

MARION DE LORME création

VICTOR HUGO ÉRIC VIGNER



DU MER. 6 AU SAM. 30 JANVIER

mise en scène et adaptation **Éric Vigner**
assisté de **Tarnar Sebok**
scénographie **Claude Chestier**
costumes **Claude Chestier, Pascale Robin**
lumières **Sabine Scanga**
son **Xavier Jacquot**
direction et recherche musicale
Jean-Christophe Spinosi
assistante stagiaire **Bérenghère Jannelle**
conseiller pour l'histoire littéraire **Guy Rosa**
dramaturgie **Stéphane Auvray-Nauroy**

avec

Thomas Roux le marquis de Saverny
Jutta Johanna Weiss Marion de Lorme
Jean-Yves Ruf Didier
David Clavel le marquis de Brichanteau
Rodolphe Dana le comte de Gassé
Nadir Legrand
le vicomte de Bouchavannes
Frédéric Solunto
le chevalier de Rochebaron
Damien Dorsaz L'Angely
Stéphane Mercoyrol Monsieur de Laffemas
Frédéric Solunto le marquis de Nangis
Nadir Legrand le gracieux
Rodolphe Dana le scaramouche
Rodolphe Dana Monsieur de Bellegarde
Maryse Cupaiolo Louis XIII

Ensemble Matheus

Frédéric et **Catherine Mühlhäuser** violons
Stéphan Eloffe, alto
Aude Vanackere violoncelle
Thierry Runarvot contrebasse

musiques

J. Strauss l'Empereur (valse)
J. Strauss la Vie d'artiste (valse)
Vivaldi l'Automne
Verdi Ouverture de la Traviata
Sibelius Valse triste

Centre dramatique de Bretagne - Théâtre
de Lorient - Théâtre de la Ville, Paris
avec la participation
du Jeune Théâtre national,
et le soutien de la SPEDIDAM



le verbe se dévoile et crée en nous une crudité qui déchaîne



photos Alain Fontenay

LE PROJET

entretien avec **Éric Vigner**

**Comment est né le projet de travailler sur
Marion de Lorme ?**

J'ai envie de répondre que ce projet est né par hasard. Excepté Corneille et Racine, j'ai surtout travaillé des écritures d'auteurs contemporains (Duras, Sarraute, Motton, Dubillard...) et toujours avec de jeunes acteurs. En 1997, on m'a proposé de faire un atelier avec les élèves de l'École nationale de Strasbourg. Je voulais, pour cet atelier, rencontrer un auteur de langue française dont le théâtre soit a priori plus "expressionniste", où l'engagement du corps soit initial. C'est avec ce projet en tête et aussi en souvenir de *Lucrece Borgia* et *Hernani* dans les mises en scène d'Antoine Vitez, que j'ai lu Hugo et découvert *Marion de Lorme*.

Au cœur de la pièce (acte III, scène 8) Marion, réfugiée dans une troupe de comédiens, joue le rôle de Chimène; dans la scène 1 de l'acte II, il est question de la querelle du *Cid*: je venais de monter *l'Illusion comique*, et la filiation entre Corneille et Hugo m'a immédiatement intéressé. Mais plus encore, peut-être parce que ça m'est inexplicable, c'est la matière souterraine du texte, qui m'a intrigué.

Comme pour *la Pluie d'été* ou *la Maison d'os*, quelque chose de très fort m'atteint et m'échappe à la fois: une énigme qui me fait travailler. D'une certaine façon, je n'ai pas choisi de monter *Marion de Lorme*. Le texte s'est imposé à moi. Cet exercice de deux mois avec les élèves m'a donné envie d'aller plus loin. Il était impossible d'en rester là.

Maintenant, il ne s'agit pas pour moi de mettre en scène la pièce de Hugo intitulée *Marion de Lorme* mais de travailler à partir d'un matériau textuel qui a précédé l'écriture de la pièce telle qu'on la connaît dans l'édition originale de 1831.

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

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

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

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

est dépassée. La pièce, brutalement interrompue par le tranchant de la hache, laisse le spectateur en état de choc, de suspension. La question politique lui est directement renvoyée.

Marion de Lorme serait une pièce politique ?

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

Marion de Lorme est la preuve en acte de l'existence de ce nouveau théâtre : volonté d'invention d'un avenir dans un double mouvement, geste transgressif, qui consiste à exalter le passé et à le tuer. On retrouve ici l'idée romantique selon laquelle il faut que tout meure pour que tout vive.

Au XIX^e siècle, le théâtre était considéré comme une véritable tribune publique, endroit de réaction redouté par le politique.

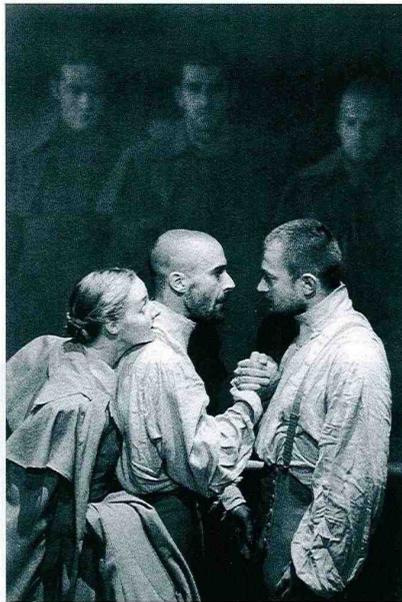
Le lien entre l'artistique et le politique est si ténu que l'on peut émettre l'hypothèse que *Marion de Lorme* est aussi une pièce sur la mort de l'art. Les duellistes condamnés par le pouvoir politique, ceux qui connaissent « l'art de dresser les alêtes », seraient des figures de l'artiste.

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

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

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

Ce théâtre est tellement hors d'échelle, qu'aujourd'hui on ne peut que proposer des tentatives de représentation car le "tout" est impossible à "jouer". C'est l'essai qui est intéressant et qui m'intéresse. On ne peut que montrer comment ce théâtre s'élabore, comment il s'écrit ; comme si le théâtre romantique inventait avant l'heure une certaine forme de distanciation. Dans une telle perspective, la place du spectateur est toujours prise en compte dans la dramaturgie. C'est un théâtre dans lequel le spectateur travaille : des questions lui sont posées et c'est à lui de les résoudre. Le théâtre de Hugo est très ouvert. Il propose une vision de ce qu'est le monde ancien et de ce que



pourrait être le monde nouveau, et demande aux spectateurs de se situer par rapport à ces hypothèses, pas seulement en tant qu'ils appartiennent au corps social, mais en tant que personnes. C'est l'identité de chacun à l'intérieur d'un groupe qui est interrogée. Je dois décider de mon monde à moi – d'autant plus

que le théâtre romantique est un théâtre de l'exaltation du moi, de l'affirmation libre du moi. Et cela n'implique pas de choisir le monde romantique contre le monde classique puisque les romantiques veulent tout, précisément. À ce propos, le parcours de Marion de Lorme est assez édifiant ; je crois qu'elle découvre sa vérité au cœur même de l'illusion, dans l'expérience concrète du théâtre qu'elle vit, quand elle joue Chimène. Le théâtre agit ici comme révélateur de la conscience, pour reprendre les paroles d'Hamlet : « *Le théâtre révélera la conscience du roi* ».

La question aujourd'hui est de savoir si on peut proposer une nouvelle forme de théâtre, un autre rapport au monde à travers un nouveau type de rapport au public. C'est, en fait, la question urgente de l'avenir du théâtre en tant qu'art qu'il s'agit de poser.

Quand on lit *Marion de Lorme*, qui est à proprement parler une pièce de jeunesse – puisque Hugo l'écrit à 27 ans –, on est justement surpris par la grande maîtrise de la construction.

Hugo écrit *Marion de Lorme* en trois semaines avec tout l'appétit de la jeunesse, avec une liberté incroyable. Il y a dans cette pièce toute la folie du langage, le foisonnement de la parole. Pourtant *Marion de Lorme* n'en est pas moins extrêmement bien construite dramaturgiquement parce que la question des romantiques était de savoir comment rester libre dans le respect de la forme posée.

Hugo maîtrise parfaitement la dramaturgie classique. L'acte I contient tous les principes qui ont inspiré l'écriture de *Marion de Lorme* et qu'Hugo a en partie puisés dans le septième chapitre du *Cinq-Mars* d'Alfred de Vigny intitulé *la Lecture*.

Dans ce chapitre, Vigny raconte une soirée chez Marion de Lorme, courtisane du XVII^e siècle, soirée à l'occasion de laquelle la question littéraire et esthétique, mais aussi celle de la fête avec le bal et celle du politique avec l'annonce du complot contre Richelieu, sont posées. Le charnel, l'esthétique, le spirituel, le politique sont mêlés. Encore une fois, les romantiques veulent tout : le plaisir, la chair et le spirituel. À partir de l'acte I, où tous les thèmes, les enjeux sont déjà donnés, la pièce va essayer d'avancer un peu plus d'acte en acte. Mais la singularité de la dramaturgie de *Marion de Lorme* tient surtout au fait que dans l'avancée de la pièce, chaque acte est parfaitement autonome ; chacun constitue une histoire à part entière et porte ses propres résolutions. Ce que confèrent les intitulés narratifs des cinq actes : *le Rendez-vous*, *la Rencontre*, *la Comédie*, *le Roi*, *le Cardinal*.

La construction "atomique" est poussée très loin, la mise en abîme est vertigineuse, chaque acte, chaque scène et presque chaque vers fonctionnent en boucle : on commence par une chose, on va à son contraire et on revient au point de départ. Le sens de cette structure circulaire est qu'à la fin, on a fait, à proprement parler, le tour de la question sans avoir pu trouver de réponse. Cette structure en boucle est celle du paradoxe. La structure du tout préside à ce système car les actes s'organisent aussi d'une façon concentrique autour de l'acte III – *la Comédie* –, le cœur de la pièce, où la question du théâtre et par conséquent celle du rapport au monde, au réel, à la vérité est la plus

explicitement posée. C'est là aussi que le paradoxe est le plus fort.

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

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

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

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

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

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

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

Cette pièce me permet de pousser plus avant les questions que je pose, sans jamais y répondre, dans mes spectacles depuis *la Maison d'os*. En fait, c'est un projet assez hugolien. Hugo ne répond jamais aux questions qu'il

pose et qu'il repose à chaque fois avec la mémoire de ce qu'il a découvert avant. Chaque fois, il remet en jeu la même chose, à l'infini ; la recherche est toujours inachevée.

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

Propos recueillis par Bérengère Jannelle

* *Marion de Lorme*, acte IV, scène 8. L'alète est un faucon de chasse (N.D.L.R.).



photos Alain Fontenay

LA PIÈCE

Que dire si nous devons caricaturer, manière "digest", *Marion de Lorme*? C'est l'histoire d'un pauvre gars issu du bas peuple qu'avait pas de papa, qu'avait pas de maman, qui s'appelle Didier, idéaliste passionné, forcené, puceau, un peu naïf qui tombe éperdument amoureux d'une belle courtisane, maîtresse de tous les hommes qui comptent à la cour de Louis XIII, qui tous, selon la belle expression hugolienne, gémissent sous sa loi et ce, bien entendu, contre espèces sonnantes et trébuchantes. Louis XIII surnommé le chaste par le vicomte de Rohan, petit acteur du drame, a confié la conduite du royaume de France – tâche impossible pour ce roi pusillanime qui n'aspire qu'à la fuite, à la chasse et au repos, terrifié par les forces du monde – au cardinal Richelieu pourpré par le sang qu'il n'hésite pas à faire verser et qui dispose, l'infâme Laffemas de la pièce en représente un joli modèle, d'un réseau policier secret efficace qui sait imposer les décisions de l'autocrate qui pourtant ne vise, lui, qu'à faire respecter les intérêts de la France, prêt pour cela, nous l'avons vu, à sacrifier, sans pitié aucune, amis, famille royale ou féodaux. Le pouvoir rend solitaire et pour l'exercer il ne convient pas d'avoir besoin d'être aimé. L'amour, qui est un outil comme un autre, s'achète, se planifie, se soumet aux calculs politiques. L'ordre s'organise autour du *pater familias* qui régenta la mère des enfants et les enfants. Mais surtout pas de passion amoureuse érotique personnelle entre époux, qui ris-

querait de dévaster l'échange socialisé des corps et surtout des biens que constitue l'institution du mariage ! Femmes vénales, courtisanes, prostituées suppléent aux "carences" des mères à qui l'on peut faire six ou sept enfants sans jamais en avoir vu le nombril.

acte 1 : le rendez-vous

Didier donc, beau, sombre, inconsolé, né sous une mauvaise étoile, au destin tragique, tombe amoureux d'une prénommée Marion mais qu'il identifie, regard pur et innocent, à Marie femme "sans tache et sans blessure". Généreux, Didier sauve la vie de Saverny, marquis dandy, ancien amant de Marion, que Didier juge trop familial lorsqu'il rencontre Marie. Saverny ignore que c'est ce même Didier qui lui a sauvé la vie, dette inextinguible, et qui le provoque en duel. Mais le Cardinal a frappé : tout duel désormais sera puni de mort, par pendaison, quelles qu'en soient les causes et conséquences. La noblesse ne peut régler ses problèmes d'honneur sans désormais se soumettre à la loi commune, celle du pouvoir royal, mais prescrite par Richelieu, prêt à jeter les têtes anoblies aux rapaces de Montfaucon. Égalité devant le gibet.

acte 2 : la rencontre

Duel inévitable pour Marie-Marion.
Saverny : « *Je le devine peuple, il me flaire* [marquis.] »
Didier : « *Marquis, si nous mêlions notre sang,* [que t'en semble ? »

Marion aussi est amoureuse de Didier. Elle aussi se sent « *épurée à cette chaste flamme* ». Elle venait à Blois :
... « *dans la retraite et peut-être au couvent Expié une vie impure et débauchée* ».
Elle y rencontre Didier, qui se bat en duel malgré l'interdit. Cris... les hallebardiers surgissent, Saverny se fait passer pour mort.

acte 3 : la comédie

Didier se réfugie avec Marion au sein d'une troupe de comédiens ambulants. Laffemas enquête – Richelieu exige le sang –, reconnaît Marion; Didier se dévoile, s'aperçoit que Marion et Marie sont une seule et même personne. La blessure est vive, la vie d'un coup ne vaut plus d'être vécue, plutôt mourir. Saverny ressuscite, décline son identité, veut assumer sa dette et mourir à la place de Didier. Les deux nouveaux amis sont emprisonnés. La sentence sera exécutée. Saverny ayant toutefois quelques difficultés à comprendre pourquoi Didier fait tant d'histoires pour une femme comme Marion, à comprendre pourquoi il désire à tout prix mourir.

acte 4 : le roi

Marion, qui veut sauver Didier, se jette aux pieds du roi qui compatit et accède à la requête du marquis de Nangis, père spirituel de Saverny, qui plaide que non, décidément non, on ne peut traiter les gentilshommes d'épée dont les ancêtres ont combattu pour le roi, comme des manants ! Un duel, ce n'était qu'un duel ! Le roi signe la grâce.

acte 5 : le cardinal

Mais Richelieu veille, annule la procédure et assistera en personne à l'exécution des fautifs. Magnanimité, la décapitation remplacera la pendaison, supplice qui insupportait particulièrement Saverny.
Marion, dans une ultime tentative, couche avec Laffemas qui du coup accepte d'aider à l'évasion de Didier. Mais rien à faire ! Didier aimait Marie qu'il vouloit mais pas cette Marion qu'il tutoie, reine de la débauche – dont le corps est capable de tout. Didier devine d'ailleurs l'ultime trahison et meurt en refusant de pardonner à Marion.
C'est du moins la première version hugolienne. L'actrice à qui l'auteur a confié le rôle de Marion, Marie Dorval, réussit à convaincre le Maître que Marion ne saurait assister au supplice de son aimé sans pardon préalable. C'est la deuxième version de la pièce.

Albert Le Dorze
Extraits du programme
du Théâtre national de Bretagne

LA REPRÉSENTATION

Marion de Lorme de Victor Hugo, mise en scène d'Éric Vigner, a été créée le 29 septembre 1998 à Lorient par le Centre dramatique de Bretagne - Théâtre de Lorient.

En coproduction avec le Théâtre de la Ville.

critiques

La mise en scène épurée d'Éric Vigner restituée à la pièce de Victor Hugo toute sa poésie.

● grande limpidité

[...] « *Je pense souvent au mot de Duras affirmant qu'il fallait dire le théâtre plutôt que le jouer. Cela ne m'intéresse pas de lire des textes d'après tel ou tel point de vue; Et c'est particulièrement absurde quand on aborde Hugo. Son théâtre est avant tout de la poésie, et c'est à chaque spectateur de se faire son propre théâtre. C'est bête, mais j'en reviens toujours à l'origine : au commencement était le verbe...* » *Éric Vigner.*

Projet ambitieux qui présuppose que le théâtre est affaire de timbre plus que d'interprétation. [...] Et projet formidablement réussi dans ce *Marion de Lorme* donné à entendre à la manière d'un oratorio : 2h40 d'une grande limpidité, débarrassées de tout fatras romantique, de tout pathos, de tout jugement moral, et d'une grande richesse pourtant, parce que rendant justice à l'inventivité dramatique de Victor Hugo, à sa volonté d'être à la fois classique et baroque, et d'explorer tous les ressorts du théâtre, dans la forme (de la comédie à la tragédie en passant par le psychodrame) et dans la structure (avec, en particulier, l'utilisation du théâtre dans le théâtre)[...].

● de cape et d'épée

Drôle d'idée que de transformer une intrigue de cape et d'épée (Louis XIII, Richelieu, une courtisane, *les Trois Mousquetaires*, en somme) en messe à la gloire du Verbe ? Voire. Certes, les amateurs de cascades, de costumes scintillants et de grands décors resteront sur leur faim. Les gestes sont lents et les alexandrins semblent n'avoir d'autre intention que sonore, comme les échos décalés d'un autre monde. C'est *Marion de Lorme* au pays d'*India Song*, mais cela ne provoque ni agacement ni engourdissement. La fable, le sens n'y perdent rien et les vers de Victor Hugo y regagnent une virginité, une puissance d'évocation insoupçonnée qui doit beau-

coup aux comédiens, à la fois tenus de suivre une proposition esthétique des plus contraignantes, et pas du tout marionnettes dont une surprenante Marion de Lorme aux accents autrichiens (Jutta Johanna Weiss).

● contrepoint romantique

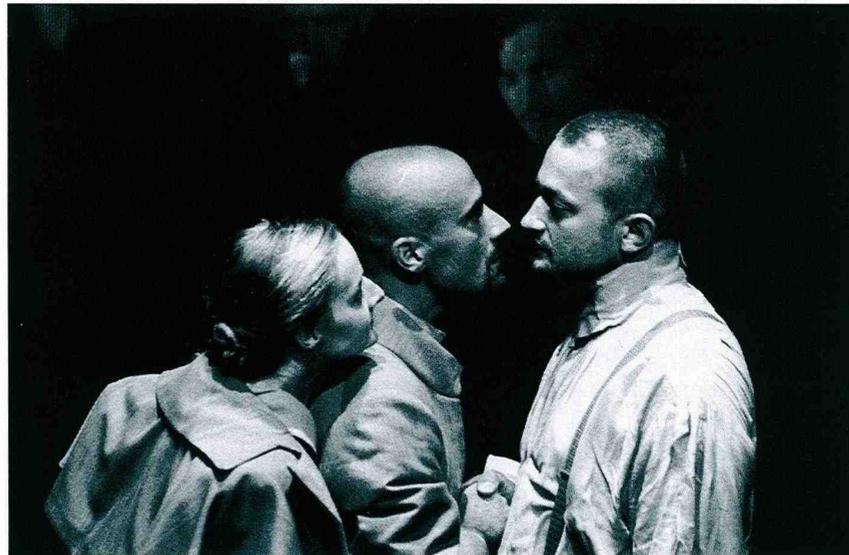
Jeunes et pour plusieurs d'entre eux peu expérimentés, les comédiens sont à la fois soudés et très individualisés, plus proches de l'orchestre de chambre que du chœur. Un orchestre de chambre par ailleurs présent au fond du plateau et qui est chargé de donner à l'aventure son seul contrepoint proprement romantique : deux valses de Strauss, une de Sibelius, *l'Automne* de Vivaldi et l'ouverture de *la Traviata*. Un morceau de la préface de Victor Hugo revient en mémoire : « *Il y a des esprits, et dans le nombre de fort élevés, qui disent que la poésie est morte, que l'art est impossible. Pourquoi ? Tout est toujours possible à tous les moments donnés...* »

René Solis
Libération, 6 octobre 98

Marion de Lorme, le coup de grâce de Hugo au classicisme et au romantisme.

● Éric Vigner met en scène ce manifeste de la liberté théâtrale

[...] Le metteur en scène Éric Vigner a choisi d'ouvrir la pièce par sa préface, écrite en 1831 – la pièce l'a été en 1829 –, afin de mettre en avant sa fonction manifeste : proclamer la liberté théâtrale en dépassant la querelle entre classicisme et romantisme. [...] Non sous l'angle romantique, pourtant invoqué, mais plutôt pour affirmer combien son affaire théâtrale doit être prise théâtralement. L'époque n'est pas à la référence politique, à une quelconque revendication subordonnant le texte, mais à la proclamation appuyée de la liberté dans la mise en scène. Chose moins évidente qu'il n'y paraît, lorsqu'il s'agit à la fois de poser les repères du romantisme et de les faire éclater. La prosodie hugolienne qui faisait hurler les traditionalistes sera poussée dans des retranchements insoupçonnés,



Marion de Lorme suite

les enjambements scabreux marqués à l'extrême. En fin de compte, classicisme et romantisme seront transpercés d'un même coup d'épée ostentatoire.

● de la scène à la salle

Les dix joueurs d'Éric Vigner ne jouent qu'à peine des personnages. Ils jouent avec eux, les poussent devant eux, les malmènent, leur jettent sans ménagement leurs répliques au visage en se regardant faire. Chaque phrase pourrait être un solo. Il y aura peu d'échanges entre eux, d'affrontements à peine, des élans inaboutis auxquels le corps, dans sa réserve, s'oppose. Chacun sera seul dans sa souffrance, face au seul jugement sans cesse invoqué qui coïncide spatialement avec celui du public. L'enjeu s'est déplacé de la scène à la salle. L'assistance n'a jamais mieux mérité son nom, à la fois auditoire et ce qui devrait, pourrait porter secours. Pour mieux convaincre, les comédiens s'attachent à rendre chaque mot visible. Non pas audible (il l'est a fortiori), mais visible. [...] Même les épées qui leur sont reprochées n'ont d'autre existence que sonore. Leurs mains nues ont désappris le toucher et témoignent de l'impuissance d'une classe d'âge, la désespérance d'individus trop seuls pour supporter l'épreuve de la liberté qui met avec eux Hugo à l'épreuve de la modernité.

Jean-Louis Perrier
Le Monde, 11 octobre 98

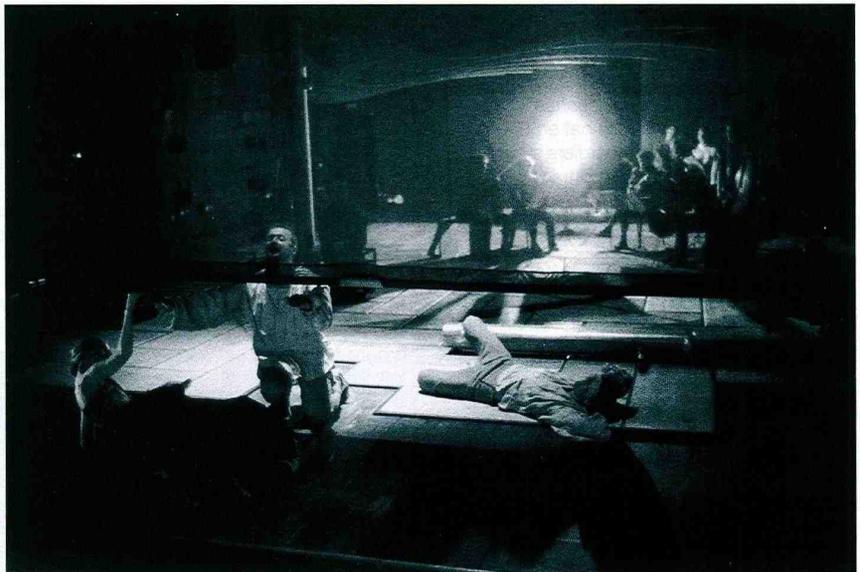
impressions

● à la gloire du Théâtre, du verbe, du texte dit

Ce spectacle apparaît d'emblée tout à la gloire du théâtre, du verbe, du texte dit. Il fait écho, en tant que manifeste théâtral, à la position littéraire de Hugo et est à son tour un manifeste artistique. Ce texte et cette mise en scène font une grande place au public, ainsi que le montre la préface de Hugo : « *Pour l'artiste qui étudie le public, et il faut l'étudier sans cesse, c'est un grand encouragement de sentir se développer chaque jour au fond des masses une intelligence de plus en plus sérieuse et profonde de ce qui convient à ce siècle, en littérature non moins qu'en politique. C'est un beau spectacle de voir ce public, harcelé par tant d'intérêts matériels qui le pressent et le tiraillent sans relâche, accourir en foule aux premières transformations de l'art qui se renouvelle* ».

● interprétation quasi musicale du texte

Le parti pris de la mise en scène est clairement dévoilé, tenu et porté par les comédiens en costume du XIX^e siècle qui interprètent avec leur voix, le texte de Hugo, à la manière d'instruments déclinant, au sein de l'orchestre, leur



photos Alain Fontenay

propre partition. Cette interprétation quasi musicale du texte écrit est toujours destinée au public qui la reçoit "nouvellement". Les comédiens parlent de face, accompagnant le phrasé du texte de gestes du haut du corps qui semblent aider le souffle, la voix, à sortir et nous l'entendons bien.

Il s'agit bien de révéler par là "l'entendement" propre à l'écriture de cette pièce, son sens et sa résonance aujourd'hui.

Parfois le texte est suspendu comme en attente de notre acquiescement, certains mots sont soufflés, atténués et n'en ressortent que mieux. C'est effectivement un travail "manifeste" auquel nous assistons. Ce travail est un don permanent destiné au public à qui on demande également beaucoup puisqu'il est partenaire, interlocuteur.

● les comédiens se "jouent" des personnages

Les comédiens ne jouent pas les personnages entre eux, ils se "jouent" des personnages pour le public, avec une distance intelligente et heureuse. Ils sont des vecteurs permettant au texte de Hugo de nous arriver en pleine face, débarrassé de toute intrigue, de tout "pathos". On n'en oublie pas moins l'histoire et à travers celle-ci, ce sont d'autres histoires, y compris celle avec un grand H, qui se profilent ainsi jusqu'à nous.[...]

● une nouvelle distanciation

Ce qui interpelle et peut gêner le spectateur c'est qu'il n'y a là aucune identification possible aux personnages. Éric Vigner invente une nouvelle distanciation qui ne grossit pas l'acte théâtral mais qui donne au texte, au comédien et au public, bien au-delà de l'intrigue, toute sa valeur. Ici l'importance de ce qui est dit paraît à travers la manière de le dire.

La subtilité du jeu des comédiens intègre l'analyse intérieure de ce qu'ils viennent de dire et cette intelligence du texte est perceptible dans un regard ou un sourire. Ils sont alors comparables aux virtuoses maîtrisant si bien leur art qu'ils peuvent accorder au public leur présence en plus.

À cet exigeant travail, le public pourtant pris à partie peut ne pas adhérer. Il peut notamment regretter le confort de l'intrigue amoureuse, la catharsis qui transporte le spectateur dans un ailleurs factice. [...]

Lydia Gaborit
responsable des Relations publiques
du Théâtre de la Ville

les Voix de Marion

● le temps n'a un commencement qu'au théâtre

Où commence le temps ? Voilà une question qu'on ne se pose plus. Sans doute parce que, à tout moment, chacun de nous est dans le temps : le sien et celui des autres, jusqu'à l'expulsion finale et définitive. Le temps n'a un commencement qu'au théâtre. À une certaine heure, le rideau se lève, et c'est l'autre vie : celle du paradoxale et du comme si... La mise en scène d'Éric Vigner s'en prend à cette manière de couper court et de nous jeter de l'autre côté. Les comédiens s'alignent d'abord face au public et, alternant les voix, ils disent les deux préfaces écrites pour *Marion de Lorme* par Victor Hugo, en 1831 et en 1873.

Le spectateur croit qu'il s'agit d'un acte culturel ou bien d'une manigance pour aiguïser le désir par l'attente, puis il entend liberté, révolution, art, responsabilité, mots qui forment une intelligence dont renaît l'avenir. Celui qu'on fait parler, parle par treize bouches et devient sur-présent : il occupe l'espace, il en fait de la voix. Le spectateur ne le sent pas encore pour la raison qu'il écoute l'exposé de circonstances, dont l'effet ou la leçon, au lieu de simplement le renseigner, font résonner dans le moment des dimensions et des valeurs intemporelles.

● le spectateur est en train de devenir un auditeur...

Le spectateur est en train de devenir un auditeur... Ensuite, le ton change. Ou plutôt la tonalité, à

peu près comme un orchestre passe de l'ouverture à l'opéra, autrement dit à l'œuvre. On ne sort pas du souffle qu'est le son, sauf que l'élan soudain se précipite et, dans ce mouvement, s'affirme et s'amplifie. Tout l'air déjà est respiré par les bouches qui le sonorisent, et qui maintenant le modèlent, puis l'envoient ainsi transformé vers la salle et ses oreilles. On perçoit à présent, qu'une chose nouvelle débute intensément bien qu'un voile-rideau continue à mettre dans l'espace une vague buée qui fume dans le regard. On voit clairement, mais cet obstacle très léger fait buter la vue contre elle-même si bien qu'elle perçoit de la consistance où d'ordinaire règne le vide. Et cela, loin d'être une gêne, est le révélateur d'une sensualité aérienne qui provoque bientôt une fusion entre la vue et l'ouïe, comme si elles se mêlaient toutes deux dans la même propagation attentive.

Le spectateur, alors, se rend compte qu'il peut prendre un plaisir inédit pour peu qu'il écoute, regarde au lieu de céder à une action fictive. Mais cela suppose un changement radical d'attitude : il n'est plus question de suivre en se fiant à des semblants accrocheurs, il faut être là de tout son corps et le laisser jouer de ce qui advient. Un pour-de-vrai est en train d'arriver où l'on n'attendait qu'un pour-de-rêve.

Le changement de dimension – et même de nature – résulte évidemment du travail d'Éric Vigner. Nous sommes au théâtre, nous sommes devant une pièce du répertoire, nous assistons par conséquent à une représentation, et cependant que tout cela est réuni avec son poids incontournable, nous avons – et par lui – glissé vers autre part : vers un événement qui a lieu. Et lieu ici et à présent.

● la diction a pris la place de la représentation

La différence opère lentement, avec la discrétion efficace des pulsations vivantes. Le spectateur en est tout pénétré avant d'en mesurer l'effet en soi. D'ailleurs, est-ce une manière d'éclaircir le phénomène en cours, de le caractériser en expliquant que la diction a pris la place de la représentation ? Pourtant, c'est bien cela : les voix sont les véritables personnages. Elles articulent à la perfection, non pas des répliques, mais des vers. Et ce faisant, elles diffusent dans l'espace une énergie qui en imprègne tout le volume. On sent l'écaillage floconneux des syllabes, tantôt comme un vol de pétales verbaux, tantôt comme les particules d'une violence venteuse : elles courent en vous, caressant ou secouant ce qu'on dit "intérieur" et que voici ouvert si largement que dehors et dedans s'y imbriquent en même temps qu'organique et mental s'y tressent l'un à l'autre.

Cet accord est l'événement immédiat que déclenche le théâtre et qu'aussi bien il est en soi quand il cesse de jouer – en vérité quand il cesse de poursuivre la ressemblance pour donner tout leur poids de chair aux corps qui sont là et qui, de ce fait, travaillent l'espace avec leur présence et leur souffle. Si la mise en scène – comme ici – pousse les corps vers cet état, l'espace est métamorphosé en élément communicatif parce qu'on n'y fait plus de la figuration. Il y a bien là, comme prévu par l'auteur, des marquis, un comte, un vicomte, deux amoureux et même le roi Louis XIII mais

ce ne sont plus des personnages occupés à faire image assez fortement pour qu'on les prenne pour ce qu'ils ne sont pas ; ce sont – chacun parmi les autres – des porte-bouche assez charnellement porteurs de leur organe pour que cette épaisseur et sa ténèbre nous fassent l'impression que désignait Hugo en parlant de la bouche d'ombre. Les mots qui sortent de cette ombre-là ne sont pas plus de l'histoire que de la représentation, c'est une forme active qui va directement dans l'oreille et y souffle de l'énergie.

● cette Marion d'Éric Vigner ramène le théâtre dans la bouche

Le spectateur – sitôt qu'il est dans ce flux – ne regarde plus évoluer les figures du mélodrame que *Marion de Lorme* lui paraissait encore à la lecture : il se laisse faire par les voix, il croit même les voir qui passent à travers le tulle devenu filet à paroles. En réalité, suspendu au rythme et scandé en lui-même comme si son cœur battait à présent dans l'espace, il découvre que l'action n'est pas dans le perpétuel va-de-l'avant qui vous mange la vie, mais dans l'accueil, l'imprégnation, le face-à-face du visage avec le vent de la langue.

L'étrange – mais la chose ne paraîtra telle que

plus tard, à l'heure du souvenir et non pas du spectacle, à l'heure de comprendre, qui a son lieu dans l'absence et non dans le sentir – l'étrange est de constater qu'Éric Vigner a scrupuleusement respecté le poème dramatique, vers par vers, et que ce respect suffit à effacer le mélodrame. Le livre est silencieux. Qu'en est-il de la scène mentale ? Y règne-t-il une retenue qui conduit le verbe à se draper dans son abstraction comme si l'idée n'avait pas son lieu dans le corps ? Cette *Marion* d'Éric Vigner ramène le théâtre dans la bouche et même sur la langue : là, tout naturellement le verbe se dévoile et, par effeuillage des syllabes, crée en nous une crudité qui déchaîne...

Bernard Noël

Bernard Noël est écrivain, il est l'auteur entre autres d'*Extrait du corps* (1958), du *Château de cène* (1968), du *dictionnaire de la Commune* (1971), de *Sens de la sensure* (sic, 1985), il vient de publier *la Langue d'Anna* aux éditions P.O.L.

Ce texte, *les Voix de Marion*, est né de la rencontre entre Bernard Noël et Éric Vigner à propos de la représentation de *Marion de Lorme* au CDDB-Théâtre de Lorient le 7 octobre 1998.

