



n° 17 janvier 2007

Jusqu'à ce que la mort nous sépare

de Rémi De Vos,
mise en scène
Eric Vigner



Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Portrait de l'auteur

Rémi De Vos,
un jeune auteur prolifique

[voir page 2]

Portrait du metteur en scène et scénographe

Eric Vigner, un parcours exemplaire

[voir page 3]



Le titre, inhabituel Résumé de la pièce

Extraits

personnages et types de dialogues

[voir page 5]

L'affiche

[voir page 7]

Les entretiens

[voir page 8]

Prolongements

[voir page 11]

Après la représentation :

pistes de travail

* Traces de mémorisation
du spectacle

[voir page 12]

* Pistes d'écriture, piste de jeu
et prolongements

[voir page 15]

Édito

Pour les professeurs de lettres de collège, de lycée général, technologique ou professionnel.

Ce dossier pédagogique concernant la création de *Jusqu'à ce que la mort nous sépare* de Rémi De Vos, mise en scène par Eric Vigner, est l'occasion d'aborder une comédie contemporaine aux tonalités personnelles, et de mettre l'accent avec les élèves sur les échos renouvelés de la Comédie de Boulevard. Ce spectacle, représenté du 9 janvier au 18 février 2007 au Théâtre du Rond-Point à Paris, est la concrétisation de l'exceptionnel compagnonnage de onze ans de deux jeunes et talentueux artistes : Rémi De Vos et Éric Vigner.

Nous vous proposons de partir avec vos élèves à la découverte de ce beau travail de fidélité artistique entre deux jeunes créateurs et d'explorer les liens que la représentation tisse avec une écriture où l'humour cherche à mettre à distance la violence des liens familiaux.

Le spectacle, tout en soulevant des interrogations essentielles sur la mort, l'amour et la famille, déclenche le rire ; il est esthétiquement très agréable à regarder et permet un travail sur l'art dramatique intéressant avec les élèves. Pourquoi s'en priver ?



© Frédéric Nauczyciel

Des rencontres artistiques autour du thème « Théâtre : texte et représentation » sont organisées au Théâtre du Rond-Point. Il vous est proposé, après avoir emmené vos élèves à la représentation d'un ou plusieurs de ces spectacles, de rencontrer l'auteur, le metteur en scène ou les comédiens afin que vous-même et vos élèves puissiez les interroger. Pour le spectacle *Jusqu'à ce que la mort nous sépare*, la rencontre aura lieu le mardi 13 février 2007 de 10h à 12h.

Vous pouvez dès à présent réserver vos places de spectacles en contactant Charlotte Jeanmonod, attachée aux relations publiques du Théâtre du Rond-Point, au 01.44.95.98.27 ou par courrier électronique charlotte.jeanmonod@theatredurondpoint.fr.

Retrouvez les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du
► CRDP de Paris dans la rubrique arts et culture, dossiers.

Le texte *Jusqu'à ce que la mort nous sépare* est publié aux éditions Actes Sud - Papiers
ISBN 2-7427-4655-2 Prix public : 12,50 €

Annexes

[voir page 16]

Informations

[voir page 25]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

- Susciter le désir de se rendre au spectacle
- Permettre de comprendre les enjeux d'un texte et de sa mise en scène
- Appréhender la construction d'un spectacle théâtral pour mieux « lire » le théâtre

PORTRAIT DE L' AUTEUR = RÉMI DE VOS, UN JEUNE AUTEUR PROLIXE

Né à Dunkerque en 1963, il a une enfance sans histoire mais une adolescence difficile. Il passe son Bac Philo - Lettres en 1981, laisse tomber les études et monte à Paris. De 1981 à 1993, il exerce toutes sortes de métiers : gardien, magasinier, réceptionniste d'hôtel, ouvrier de théâtre, serveur, surveillant



© Nathalie Mazéas

d'internat, ouvrier dans la métallurgie, maçon, assistant-photographe, comédien, ambulancier, peintre en bâtiments, employé de banque, vendeur au porte-à-porte, garçon de bureau, déménageur... Il voyage en Israël, en Algérie et New York ... Ce n'est qu'en 1994 qu'il se met à écrire. Il obtient une bourse Beaumarchais pour son premier texte *Débrayage* qui sera édité par Crater. Le texte, envoyé tous azimut, trouvera un écho chez Éric Vigner qui vient

d'être nommé au CDDB (Centre Dramatique de Bretagne) de Lorient. C'est là qu'il le met en scène en 1996. C'est le début de sa « success-story » qui aura pourtant encore bien des hauts et des bas.

En 1997, il écrit, avec les acteurs, *André le magnifique* qui obtient les Molière du meilleur auteur, du meilleur spectacle de création, de la meilleure pièce comique, de la révélation masculine, de la révélation féminine 98.

En 1998, il est le lauréat du programme « Enquête d'auteurs » AFAA-Beaumarchais (association fondée par la société des auteurs, qui attribue des bourses d'écriture deux fois par an). La même année, il part au Paraguay de mars à juin animer un atelier d'écriture en espagnol.

En 1999, il renouvelle cette expérience. Il voyage au Vietnam et obtient une aide à l'écriture de la DMDTS (Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles). Dans cette période, il écrit *Projection Privée* et *Conviction intime* (Crater) qui seront créées en 2000.

En 2001, sa pièce *La Camoufle* qui obtient une aide à l'écriture du Centre National du Livre est créée et *Alpenstock* est à paraître aux Éditions Actes-Sud Papiers. Il termine l'écriture de *Pleine Lune*.

En 2002, il co-signe avec Jérôme Enrico un scénario de cinéma, *Monsieur Max* et écrit *Jusqu'à ce que la mort nous sépare*.

Rémi De Vos rencontre Hervé Guilloateau en 2003. Il écrit cette même année *Laisse moi te dire une chose*, *Qu'est ce que vous faites* et *Code Bar* en résidence d'écriture au Lieu Unique à Nantes. Il dirige un atelier d'écriture au Pérou dans le cadre de l'AFAA (Association Française d'Action artistique : promeut l'action artistique de la France à l'étranger).

En 2004, Actes Sud-Papiers publie *Pleine Lune* et *Jusqu'à ce que la mort nous sépare* pièce sélectionnée par la revue Actes du théâtre/Entr'Acte, et ayant obtenu l'aide à la création de la DMDTS en 2003. Il écrit *Occident* pour Gilles Blaise et *Ma petite jeune fille* pour Hervé Guilloateau. Il séjourne en Thaïlande.

En 2005, se créent *Ma petite jeune fille*, *Laisse-moi te dire une chose*, *Bilan sur la maîtrise du poste*. Il traduit *Dead man walking* de Tim Robins. *Laisse-moi te dire une chose* est éditée chez Actes Sud - Papiers. Il écrit des chansons pour *Le Revizor* de Gogol monté par Christophe Rauck. Il devient auteur associé au CDDB - Théâtre de Lorient, et obtient une résidence d'écriture au Liban.

En 2006, sont créées *Occident* et *Jusqu'à ce que la mort nous sépare*. *Alpenstock*, *Occident* et *Ma petite jeune fille* sont éditées chez Actes Sud - Papiers.

Rémi De Vos élargit aussi son champ d'activité avec l'écriture d'un scénario de cinéma *La Cavale du géomètre* (titre provisoire), actuellement en cours de production.

Il est également lecteur pour plusieurs comités de lecture et anime régulièrement des ateliers d'écritures et de jeu.

Pour plus d'information :
voir la rapide présentation de l'écriture de Rémi De Vos dans le Volume 2 de l'Anthologie de Michel Azama (De Godot à Zucco)

PORTRAIT DU METTEUR EN SCÈNE ET SCÉNOGRAPHE : ÉRIC VIGNER, UN PARCOURS EXEMPLAIRE

Né à Rennes en 1960, il poursuit des études supérieures d'arts plastiques et devient enseignant, puis étudie l'art dramatique successivement au Conservatoire de Rennes, à l'École de la Rue Blanche et au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris.

Acteur, il fonde en 1990 la Compagnie Suzanne M. Éric Vigner. En 1991, il signe sa première mise en scène *La Maison d'os* de Roland Dubillard dans une usine désaffectée de la banlieue parisienne. Le spectacle est repris au Festival d'Automne, dans les fondations de la grande Arche de la Défense.

Dès 1991, il participe à l'Académie expérimentale des Théâtres et travaille avec Anatoli Vassiliev à Moscou. Il rencontre Marguerite Duras, dont il adapte au théâtre *La Pluie d'été* (1993-1994) ; la pièce fera l'objet d'une tournée internationale et d'un film. Suivront de nombreuses réalisations d'auteurs contemporains, Harms, Sarraute, Audureau et Motton, notamment, au Théâtre national de l'Odéon.

En 1995, Éric Vigner est nommé à la direction du Centre Dramatique de Bretagne (CDDB) - Théâtre de Lorient qu'il inaugure avec *L'Illusion comique* de Pierre Corneille. En 1996, il crée *Brancusi contre États-Unis* et en 1998, il met en scène *Marion Delorme* de Victor Hugo.

Avec les Comédiens-Français, Vigner met en scène *Bajazet* de Jean Racine en 1995, *L'École*

des Femmes de Molière en 1999 et *Savannah Bay* de Marguerite Duras en 2002, qui marque l'entrée de l'auteur au répertoire de la Comédie-Française. Ce spectacle constitue un diptyque avec *La Bête dans la jungle*, adaptation française de Marguerite Duras d'après Henry James, créé en 2001.

En 2003, il crée « ... *Où boivent les vaches* » de Roland Dubillard, présenté ensuite au Théâtre du Rond-Point.

Invité par le Théâtre national de Corée à Séoul en 2004, Éric Vigner réalise une adaptation de la comédie-ballet de Molière et Lully, *Le jeu du kwijok ou le Bourgeois gentilhomme*. Ce spectacle ouvre la saison 2004-2005 du CDDB et obtient le prix culturel France/Corée 2004. Le spectacle est repris à Séoul et à Paris, en septembre 2006, avant de partir en tournée en France.

En 2006, à l'occasion des dix ans du CDDB-

Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National, Éric Vigner crée au Cloître des Carmes pour la 60^{ème} édition du Festival d'Avignon, *Pluie d'été à Hiroshima*, d'après *La Pluie d'été* et *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras.

Metteur en scène d'opéra, Éric Vigner a réalisé avec le chef d'orchestre Christophe Rousset *La Didone* de Cavalli (2000), *L'Empio punito* de Melani (2003) et *Antigona* de Traetta (2004).



© Frédéric Nauczyciel



© Frédéric Nauczyciel

→ Faire lire aux élèves les biographies de l'auteur et du metteur en scène et les leur faire comparer, en dégagant, dans un tableau, les points communs et les divergences.

	<i>Rémi de Vos</i>	<i>Éric Vigner</i>
<i>Âge</i>	quadragénaire	quadragénaire
<i>Études</i>	bac	études supérieures en arts plastiques puis en art dramatique
<i>Premiers métiers</i>	gardien, magasinier, réceptionniste d'hôtel, ouvrier de théâtre, serveur, surveillant d'internat, ouvrier dans la métallurgie, maçon, assistant-photographe, comédien, ambulancier, peintre en bâtiments, employé de banque, vendeur au porte-à-porte, garçon de bureau, déménageur	professeur d'art plastiques
<i>Voyages</i>	Israël, Algérie New-York, Paraguay, Vietnam, Thaïlande, Pérou, Liban	Tournée internationale, Moscou, Corée
<i>Rencontres</i>	Éric Vigner Hervé Guilloteau Gilles Blaise	Roland Dubillard Anatoli Vassiliev Marguerite Duras Rémi De Vos Christophe Rousset
<i>Parcours professionnel</i>	auteur dramatique vivant grâce à des bourses, des commandes d'écriture, l'édition, les mises en scène de ses pièces (droits d'auteur) ; animateur d'atelier d'écriture ; metteur en scène ; auteur à résidence, scénariste	acteur, scénographe, metteur en scène de théâtre au Festival d'Automne, à la Comédie française, Festival d'Avignon, directeur du CDDB-Théâtre de Lorient, metteur en scène d'opéra, etc.

→ Faire constater aux élèves la fragilité du métier d'auteur dramatique, et le parcours exemplaire d'Éric Vigner, assez rare dans le paysage théâtral français.

→ Montrer que l'imaginaire de chacun est nourri par son parcours, celui de Rémi De Vos étant le plus chaotique.

LE TITRE, INHABITUEL

Jusqu'à ce que la mort nous sépare

→ **Faire réagir les élèves sur le titre en notant au tableau les réponses et éventuellement en les classant :**

- la forme : longueur du titre, proposition subordonnée
- difficulté de prononciation : allitérations en « s » et « k »
- Qui est le nous ? les personnages ? les spectateurs ?
- le thème : la mort
- l'expression : « jusqu'à ce que la mort nous sépare », ce qui se dit à un mariage dans les téléfilms

RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

→ **Le résumé de la pièce ou la présentation qui en est faite : de l'art de la communication !**

Erreur numéro 1 : se rendre aux obsèques de sa grand-mère. Erreur numéro 2 : remettre à cette occasion les pieds chez sa mère. Erreur numéro 3 : parler à un vieux béguin datant du lycée. Pas de panique, Simon a de la ressource, il va s'en tirer. Mais Rémi De Vos, l'auteur de la pièce, en a lui aussi, et à revendre... En quelques péripéties, il piège Simon entre ces femmes, l'enferme à l'intérieur d'un poker menteur où chaque mot a été trempé dans la nitroglycérine. Attention à ce qu'il va dire ! La moindre erreur et... boum ! Que c'est compliqué l'amour !

→ **Travail de réécriture : à partir de cette présentation extraite de la brochure de saison, demander aux élèves de résumer la pièce.**

EXTRAITS⁽¹⁾ = PERSONNAGES ET TYPES DE DIALOGUES

Premier extrait page 74

Au public.

Simon : Je n'ai jamais eu de bonnes relations avec ma mère. Ma mère était quelqu'un avec qui je ne m'entendais pas.

Je me suis toujours senti coupable avec ma mère. Coupable de quoi, je n'en sais rien. Ma mère a toujours développé chez moi un sentiment de culpabilité insurmontable. Mon père a quitté la maison très tôt, c'est ma mère qui m'a élevé. Il n'y a jamais eu d'autres hommes à la maison à part moi. J'étais le seul homme de la maison. Et pour ma mère, cela voulait dire que j'étais le seul homme au monde ...

Deuxième extrait page 77

Anne : J'ai vu ta photo. Dans un magazine.

Simon : Ah oui ? L'agence marche bien. Je ne vois pas le temps passer. *(Elle le regarde.)* Tu lis les magazines économiques ?

Anne : C'est mon père qui me l'a montrée. Je travaille dans son entreprise. Il se souvenait bien de toi. Nous avons ri en regardant la photo. J'étais fière de toi. Je suis contente.

Simon : Tu es contente ?

Anne : Oui. De te voir. Très.

Elle s'approche.

Simon : Moi aussi. Je suis content.

Anne : Tu es content comment ? Tu es vraiment content ? Tu es content ?

Il s'approche.

Simon : Je suis content. Oui.

Anne : Tu es vraiment, vraiment content ?

(1) Extraits in
Jusqu'à ce que la mort nous sépare
publié aux éditions Actes Sud - Papiers

Troisième extrait page 93

Madeleine : Tu me détestes. Mon fils me déteste. Ne dis pas le contraire, je sais que tu me détestes. J'ai tout fait pour toi. Je me suis saignée aux quatre veines. Je me suis sacrifiée. Non content de me laisser pendant des années, tu reviens pour m'achever. Le jour de la crémation de ta grand-mère. Tu es un monstre. Tu ferais mieux de partir tout de suite. Tu reviendras pour mon enterrement. Tu n'attendras pas très longtemps. Tu me pousses à coups de pied dans la tombe.

Les personnages

Madeleine, la mère
Simon, le fils
Anne, l'ancienne petite amie

→ **A partir de ces trois extraits, demander aux élèves de lister les informations qui permettent de caractériser les personnages**

Simon

On apprend qu'il travaille dans une agence et qu'il réussit bien professionnellement. Il est enfant unique. A vécu seul avec sa mère qu'il a quittée depuis longtemps. Éprouve de la culpabilité. Est timide.

Anne

On apprend qu'elle travaille dans l'entreprise de son père. Elle est amoureuse de Simon. Elle est entreprenante, tente sa chance, elle n'hésite pas à le séduire.

Madeleine

Elle a élevé seule son fils. Elle le culpabilise, l'accuse de l'avoir abandonnée, de la détester.

Les types de dialogues

→ **Faire travailler les élèves sur les différents types de dialogues au théâtre et sur la double énonciation à travers les trois extraits.**

Dans l'extrait 1 :

Présence d'une **didascalie** : « Au public »

Didascalie : indication scénique - souvent mise en italiques - donnée par l'auteur, qui peut concerner les entrées ou sorties des personnages, le ton d'une réplique, les gestes à accomplir, les mimiques etc. La liste des personnages au début de la pièce, les indications d'actes et de scènes, le nom des personnages devant chaque réplique, font également partie des didascalies.

L'acteur est seul en scène : il s'agit d'un **monologue**.

Monologue : type de dialogue qui se caractérise par la présence d'une tirade plus ou moins longue prononcée par un personnage qui est seul en scène. Dans le monologue, le personnage peut faire part de ses intentions, de ses sentiments, annoncer une décision.

Simon s'adresse directement au public pour lui expliquer la situation (la didascalie en atteste). Il y a une distanciation entre l'action qui est momentanément interrompue et le monologue de Simon.

L'emploi du terme « **distanciation** » s'accompagne souvent d'une référence explicite aux théories de Brecht sur le théâtre et en particulier, au rôle de l'« effet de distanciation » (« Verfremdungseffekt » dans le « théâtre épique », voir Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*). Selon Brecht, l'effet de distanciation est le résultat de divers procédés utilisés par le dramaturge, le metteur en scène et l'acteur pour créer chez le spectateur un détachement critique vis-à-vis de la représentation et une conscience de sa théâtralité. C'est grâce à ce détachement que le spectateur est amené à mettre en question la société représentée et à rejeter les inégalités et les abus. L'effet de distanciation sert donc la fonction sociale du théâtre. Pour l'acteur, il ne s'agit pas de se mettre dans la peau du personnage, mais de l'interpréter, c'est à dire de le commenter et d'expliquer au public, comme le ferait

un témoin qui mime un incident. L'acteur doit créer une distance historique qui amène le spectateur à se demander pourquoi ce personnage est ainsi et comment il aurait pu être différent. Il faut garder en sourdine les côtés émotifs du rôle pour freiner l'effet d'identification. Brecht s'oppose ainsi diamétralement aux conceptions de Stanislavski qui fonde le jeu de l'acteur sur la projection dans le personnage d'expériences et d'émotions personnelles.

Dans l'extrait 2 :

Le dialogue entre Simon et Anne : la **double énonciation**

La parole d'un personnage dépend de deux énonciateurs : le personnage s'adresse à un autre personnage et, dans le même temps, il s'adresse au public. Les répliques sont très courtes ; il y a des répétitions, des phrases interrogatives. Le rythme est rapide. L'effet est comique. Ce qui est intéressant dans le dialogue de Simon et Anne, ce sont les informations données au spectateur à l'occasion de leur échange de paroles : leurs liens passés, leurs statuts sociaux et professionnels et la tentative de « duo » (de rapprochement) qu'Anne opère par la parole (le séduire à nouveau, renouer une relation).

Dans l'extrait 3 :

La **tirade** de Madeleine : Madeleine s'adresse à son fils dans une longue tirade

Tirade : suite de phrases prononcée sans interruption par un personnage de théâtre en présence d'un ou plusieurs autres personnages). Cette litanie fait écho (en symétrie) au monologue de Simon par le thème de la culpabilisation (écho - variation).

L' AFFICHE

→ Guider les élèves dans une analyse de l'affiche

Faire remarquer aux élèves la relative sobriété de l'affiche, la simplicité de l'image et le primat des caractères d'imprimerie (distribution artistique, présence des logos des partenaires et mécènes, etc...). Dates, lieu, titre, distribution, image (« visuel »), logos : les ingrédients indispensables d'une communication réussie...

Théâtre du Rond-Point

9 janvier - 18 février



Jusqu'à ce que la mort nous sépare

de Rémi De Vos
mise en scène et scénographie **Éric Vigner**

avec **Catherine Jacob**
Micha Lescot, Claude Perron

costumes Paul Quenson, son Othello Vilgard
lumière Joël Hourbeigt, maquillage Soizic Sidoit
assistante à la scénographie Karine Chahin

production CDDB - Théâtre de Lorient
Centre Dramatique National
Prix Théâtre offert de la Fondation Diane & Lucien Barrière
avec le soutien de l'association Breizhennet, association fondée par la SACD
pour la promotion des auteurs et de ses répertoires

2 bis, avenue Franklin D. Roosevelt - 75008 Paris
Réservation 0 892 701 603 - www.theatredurondpoint.fr



→ Inviter les élèves à s'interroger sur son graphisme

- la marque de fabrique du Théâtre du Rond-Point : le dessin humoristique est de Stéphane Trapier (ex-collaborateur du magazine *Fluide Glacial*). C'est lui qui signe toutes les affiches du Théâtre du Rond-Point.
- des connotations à découvrir : noir et blanc, référence à la bande dessinée, au cinéma noir ? personnages suspendus dans l'espace, universalité des personnages ?

→ Inviter les élèves à réagir sur l'affiche

- la représentation d'une famille monoparentale : une femme et deux jeunes gens. La femme, en arrière plan surélevé, le regard lointain, surplombe la scène. Elle pose ses mains sur les épaules des deux autres personnages qui, eux même, portent une urne funéraire. La jeune femme, avec un demi-sourire, semble poser, assez décontractée. Le jeune homme est mal à l'aise, semble ne pas être à sa place. Les trois personnages regardent dans des directions différentes.
- omniprésence des mains : à qui appartiennent-elles ? que touchent-elles ? sont-elles bienveillantes ?
- l'attitude des personnages : la toute puissance de la femme : protection ? domination ? oppression ? violence ?
- l'importance de l'urne au centre du dessin.

LES ENTRETIENS

Réalisés par Danielle Mesguich le 14 octobre 2006 à Lorient

Entretien avec Rémi De Vos, auteur dramatique

Rémi De Vos, quelle est la genèse de ce texte et pourquoi ce titre ?

Rémi De Vos : J'ai longuement hésité pour le titre. Il est vrai que *Jusqu'à ce que la mort nous sépare* est difficile à prononcer. Surtout pour un écrivain comme moi qui se soucie avant tout de la phrase, des sons, de la musicalité du texte, vraiment, le « jusqu'à ce que », est difficile à dire. Mais finalement ça marche et c'est le titre qui est resté.

Quelle est la façon dont j'ai écrit le texte ? Je n'écris jamais avec un plan, jamais avec des idées en amont. Pour ce texte, j'étais seul dans un café à Paris. Est arrivée la patronne qui a dit : « Ah bah ça va, ça pas été trop long ». J'ai compris dans la conversation qu'elle avait avec le serveur, qu'elle avait assisté à l'enterrement d'un grand-oncle, et que ce n'était pas triste parce que justement il était très âgé. Elle a d'ailleurs dit cette phrase que j'ai gardée dans le texte « À cet âge-là quand on meurt, les gens ont moins de chagrin ». C'est cette phrase qui a déclenché l'écriture. J'ai imaginé le retour d'un fils chez sa mère qu'il n'a pas vue depuis des années, à l'occasion du décès de la grand-mère. Des retrouvailles.

Je voulais écrire une pièce où il n'y ait pas d'humour, qui ne soit pas drôle du tout. J'ai essayé de m'y tenir dans les premières pages. Il y a des retrouvailles sensibles entre une mère et un fils. Mais il y a déjà des signaux d'alarme, quand le fils parle de la musique dansante qu'affectionnait sa grand-mère et qui passait pendant la cérémonie. J'ai écrit ça en me disant que je l'enlèverai plus tard. Mais quand j'écris, ce sont toujours les personnages qui prennent le dessus. À un moment, Anne, la fille, fait tomber l'urne qui contient les cendres de la grand-mère et cela va faire virer complètement la pièce. C'est alors que nous rentrons à ce moment-là dans la mécanique folle du mensonge à la mère.

C'est toujours assez compliqué de parler de mes textes, parce qu'à partir du moment où j'ai l'angle d'attaque pour l'écriture, ce sont vraiment les personnages qui prennent l'initiative et cela peut aller assez vite. J'ai écrit *Jusqu'à ce que la mort nous sépare* très vite, en trois semaines. Cela veut dire que c'est quelque chose qui me tient, qui me possède.

Mon grand plaisir est d'avoir un metteur en scène de la classe d'Eric Vigner - ce n'est pas toujours le cas - qui me dit des choses sur le texte, des choses auxquelles je n'ai pas du tout pensé, que je n'ai même pas vues et qui en fait

une relecture totale. Moi je n'ai pas forcément d'images quand j'écris, pas d'acteurs précis. C'est juste de l'écriture.

Comment faites-vous pour aborder des thèmes graves en faisant rire ? Avez-vous une recette ?

R.D.V. : C'est peut-être une tournure d'esprit. Il suffit de regarder Beckett, qui dit « Rien n'est plus drôle que le malheur », ou Charlie Chaplin. On glisse sur une peau de banane, cela fait rire. Il y a un rapport étroit entre le malheur et le drôle, entre la tragédie et la comédie. Chez moi, c'est très lié.

Je m'interroge sur la construction de votre pièce ; il y a une alternance de dialogues, avec des répliques très courtes et quelques monologues du fils. Pouvez-vous expliquer comment vous l'avez construite ?

R.D.V. : Il y a différents paliers dans la pièce. Un des personnages arrête l'action et vient parler au public, au quatrième mur. J'ai entendu ça dernièrement dans une fac, c'est l'ultra-modernité de l'adresse au public de faire sauter le quatrième mur, mais je trouve que c'est une solution de facilité, c'est simplement qu'à un moment on donne des précisions, ça évite des scènes d'explication. A ce moment-là l'action s'arrête et le personnage dit où il en est de ses relations avec la personne avec laquelle il vient de parler ou avec laquelle il va parler. Le théâtre permet ça. Les monologues ne sont pas très longs, ils font une page, c'est juste pour que tout le monde soit au courant des tenants et des aboutissants. Même s'il est question de mort et d'amour (des thèmes un peu tabous), cela permet une légèreté de ton.

Vous êtes en résidence au CDDB - Théâtre de Lorient. Qu'est-ce que cela signifie ?

R.D.V. : Je suis en résidence depuis septembre 2005. Cela signifie d'abord écrire. J'écris actuellement une autre pièce pour Eric Vigner ; et puis une fois par mois j'organise une rencontre avec le public et j'invite des auteurs de théâtre amis. Ils sont tous plus jeunes que moi. C'est important pour nous, les auteurs, d'être devenus proches et liés, parce que nous sommes chacun très solitaires. Il y a Fabrice Melquiot, Marion Aubert, David Lescot, Christophe Pellet, Nathalie Fillion et moi. Nous préparons donc pour ces rencontres avec le public des cadavres exquis, des lectures de nos textes et ça se passe très bien.



Entretien avec Éric Vigner, metteur en scène et scénographe

Éric Vigner, quelles sont les circonstances de votre rencontre avec Rémi de Vos et les raisons pour lesquelles vous avez choisi de mettre en scène précisément cette pièce *Jusqu'à ce que la mort nous sépare* ?

Éric Vigner : Je connais l'écriture de Rémi De Vos depuis plus d'une dizaine d'années. J'ai reçu par la poste, il y a onze ans, quand j'allais prendre la direction du Centre Dramatique de Lorient, *Débrayage*, son premier texte, qui parlait du monde du travail. J'ai beaucoup aimé cette écriture. Elle me semblait dépasser le constat nihiliste de la deuxième partie du vingtième siècle, elle parlait de choses dures, d'un monde contemporain abîmé, de relations entre les patrons et les employés difficiles, mais traitées, comme toujours dans son écriture, avec beaucoup d'humour. Le rire dans son

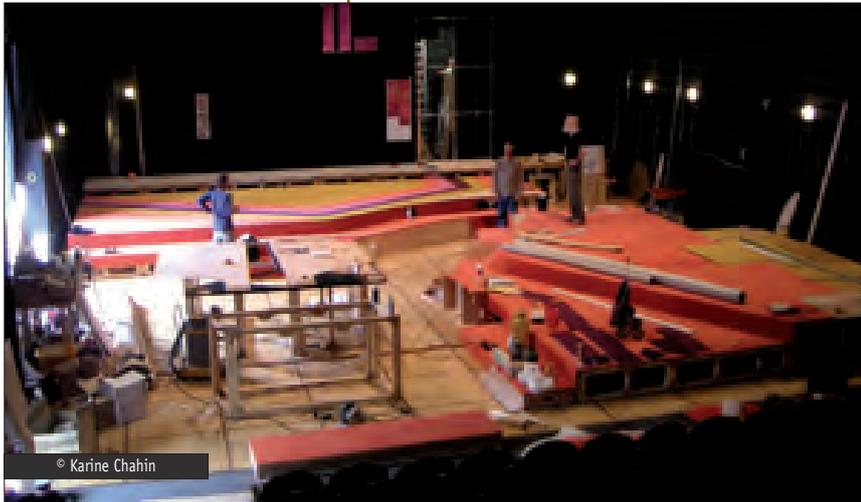
Ce sont des gens qui vivent actuellement, et qui ont des choses à dire.

Alors je me suis décidé à monter *Pleine Lune*, pièce assez énigmatique et difficile à mettre en scène. Je l'ai proposée à Micha Lescot, un acteur avec qui j'avais travaillé dans « ...Où boivent les vaches ? » de Roland Dubillard. Il m'a signalé qu'avec *Pleine lune* était éditée une autre pièce que je ne connaissais pas, *Jusqu'à ce que la mort nous sépare*. J'ai trouvé que c'était une pièce absolument formidable, concise, très précise sur les rapports entre une mère et un fils, autour de la question de la mort. J'ai donc décidé de la mettre en scène. Micha allait jouer le rôle du fils. Pour le rôle de la mère, j'ai tout de suite pensé à Catherine Jacob, d'une part parce qu'il fallait une actrice suffisamment populaire pour amener un certain public à découvrir cette écriture contemporaine - l'écriture contemporaine quelquefois fait peur - et d'autre part parce que c'est une actrice assez exceptionnelle, avec une très grande palette. Il me fallait quelqu'un qui ait cette capacité à jouer ce théâtre à la fois complètement vécu et distancié, du théâtre de boulevard dans la grande tradition au sens noble du terme. Dans la lignée de Jacqueline Maillan. Pour le troisième rôle, celui de la fiancée, Micha a pensé à Claude Perron que je connaissais par ailleurs depuis très longtemps. Voilà. Le trio était absolument parfait pour cette pièce. On avait la pièce, on avait les trois acteurs, il n'y avait plus qu'à la monter.

Vous signez la scénographie. Comment vous êtes-vous situé par rapport à la didascalie initiale concernant le décor proposé par l'auteur ? Vous avez eu une vision tout à fait différente, est-ce parce que vous avez une formation de plasticien ? Est-ce un atout pour vous, metteur en scène ?

E.V. : C'est plus que cela, je pense que c'est même à l'origine. C'est à dire qu'avant de faire le Conservatoire de Paris, j'ai fait des études d'arts plastiques et finalement le désir de mettre en scène est né d'abord d'un rapport à l'espace. Ensuite, à la rue Blanche et au Conservatoire d'art dramatique, j'ai appris à lire les textes. Mais ça a été d'abord la compréhension de l'espace et ensuite la lecture des textes, donc la démarche inverse de bien des metteurs en scène.

Dans les didascalies, Rémi De Vos parle d'un intérieur assez modeste. Je ne le voyais pas en lisant la pièce, je pensais qu'il ne fallait pas la confiner dans un intérieur trop naturaliste ou réaliste qui l'aurait réduite à une pièce peut-être anecdotique ou à des brèves de comptoir ou à un savoir-faire de dialoguiste. Je l'ai dit d'ailleurs à Rémi De Vos. Je voulais monter la



© Karine Chahin

théâtre est un exutoire à la difficulté ou à la folie, et c'est pour moi un auteur qui rejoint les très grands auteurs comiques, l'équivalent d'une sorte de Feydeau contemporain.

J'ai donc lu ce manuscrit, je l'ai aimé et j'ai proposé à Rémi De Vos qu'il mette en scène sa pièce lors de la première saison du CDDB-Théâtre de Lorient, ce qu'il a fait. Mon intérêt pour son écriture a perduré et l'année suivante il a écrit *Pleine Lune* et il en a fait la lecture avec des acteurs assez connus, Denis Podalydès, Michel Vuillermoz, Isabelle Candelier, ici au CDDB Théâtre de Lorient. Le fait d'être monté dans un Centre Dramatique National lui a donné un coup de main. Que le jeune directeur de celui-ci dise « C'est une écriture contemporaine intéressante », lui a permis entre autre d'être édité.

Ensuite notre compagnonnage a perduré puisqu'il y a deux ans j'ai produit une autre pièce de Rémi De Vos, *Ma petite jeune fille*. Je m'étais dit que maintenant j'allais travailler pour les auteurs contemporains français qui m'intéressaient. Je trouvais qu'il ne fallait pas perdre trop de temps.

pièce en grand, qu'on comprenne physiquement sa dimension tragique. Pour moi, le fils qui avait réussi à faire un pas à l'extérieur de la maison à un moment donné de sa vie, au début de l'âge adulte, revenait, à l'occasion de l'incinération de sa grand-mère, dans la maison de sa mère - qui me semblait aussi être la maison de la grand-mère - c'est à dire, il revenait à l'origine, à la matrice. C'est de ce point de vue-là que je lisais la pièce. Il était repris par ce passé, par les femmes. On ne savait plus très bien où était son désir à lui, était-ce celui de sa mère, celui de sa grand-mère, ou de sa fiancée ? Il n'y avait pas d'issue. Il y avait une résolution de l'histoire mais sans issue.

L'esthétique est celle du théâtre de boulevard, très frontale, et celle des années soixante-dix quatre-vingt, inspirée par l'architecture américaine, avec par exemple des moquettes oranges, des lignes droites, des grandes baies vitrées, des stores à lamelles, des faux murs en pierre. On ne peut pas s'appuyer sur ce décor, il fuit à jardin et à cour, il n'a pas de murs, ce n'est pas la représentation d'un espace réaliste, c'est une idée. C'était aussi chercher une nouvelle forme par rapport à cette écriture qui me paraît aussi être nouvelle. C'est un espace qui a été affecté ou qui est désaffecté. On ne sait pas si c'est avant ou après la représentation. On ne sait pas si cela a existé ou non. C'est à dire, l'histoire qu'on raconte dedans, le travail des lumières de Joël Hourbeigt, le travail du son de Othello Vilgard, le travail de la mise en scène, font que tout à coup il se passe quelque chose mais peut-être que ça n'a jamais existé. Ce sont des tentatives de théâtre poussées à bout et qui se résolvent dans un néant, et puis ça recommence comme ça jusqu'à la fin.



Puisque vous parlez de votre équipe artistique, comment avez-vous travaillé avec Joël Hourbeigt aux lumières et Othello Vilgard au son ?

E.V. : J'ai voulu depuis très longtemps travailler avec Joël Hourbeigt. C'est un des meilleurs éclairagistes français, il a une sensibilité très forte, il produit une lumière palpable, senso-

rielle, sensuelle. C'est une rencontre qui a fini par se faire en 2004, pour *Le Bourgeois gentil-homme* que j'ai monté à Séoul avec le Théâtre national de Corée. Il a complètement accompagné la mise en scène. Il a vu un filage et il a fait les lumières. On ne parle pas ensemble. Il voit la mise en scène, après il travaille ; il y a une compréhension très intime. Je pense qu'on va continuer. Je suis très content.

Le processus de création est très clair : chaque artiste qui collabore à la construction de cette pièce ajoute quelque chose.

Comment avez-vous travaillé avec les acteurs ?

E.V. : Les acteurs savaient le texte quand ils sont arrivés en répétition. Nous avons travaillé une semaine et demie à la table. Nous avons décortiqué le texte : c'est un travail de lecture sans interprétation pour voir où cela nous amenait. Nous avons déterminé un certain nombre de séquences à développer dans l'espace quand nous y serions. Nous y sommes arrivés assez vite puisqu'il n'y avait que cinq semaines de répétition. Les trois semaines de répétition qui restaient se sont passées dans le décor. Les dix derniers jours sont arrivés les autres éléments de la mise en scène : les costumes, la lumière, le son, et tout ça s'est mis ensemble.

Pour terminer, je souhaiterais vous poser une question d'ordre général. Vous avez été nommé très jeune, à 35 ans, en 1995, directeur du Centre Dramatique de Bretagne - Théâtre de Lorient, Centre Dramatique national, vous en êtes toujours le directeur. En dehors de votre activité évidente de metteur en scène et de scénographe, comment comprenez-vous ce rôle ?

E.V. : Un directeur de Centre Dramatique national est quelqu'un qui prend position par rapport à l'éducation du public, qui croit que le théâtre issu de la littérature et de l'écriture, comme art, est absolument nécessaire à la culture et à l'épanouissement d'une société. Qui s'engage civiquement, qui prend la responsabilité de participer à la vie de la Nation. On doit le dire et c'est la vérité, parce qu'il n'est pas forcément très facile d'être directeur d'une entreprise comme un Centre Dramatique National, et d'avoir affaire à la politique locale, départementale, régionale, nationale, de s'y inscrire et en même temps de faire son travail d'artiste. Ce sont des choses qui ne vont pas ensemble normalement.

J'ai toujours pensé que si j'avais réussi à faire du théâtre, c'est parce que le service public existait. Je viens d'une famille de petits commerçants en Bretagne. S'il n'y avait pas eu le service public, je n'aurais pas pu faire le conservatoire régional, ni passer le concours de la rue Blanche, ni entrer au CNSAD (Conservatoire national supérieur d'art dramatique) de Paris, donc je n'aurais pas pu non plus rencontrer les metteurs en scène et les directeurs de théâtre

qui m'ont fait confiance quand j'ai fait de la mise en scène, etc. J'y crois donc profondément. Quand je suis arrivé à Lorient, c'était assez désert, il n'y avait presque rien, un centre dramatique régional depuis dix ans seulement, et on me proposait un centre dramatique national. Je me suis dit que ma mission était de découvrir, de produire et d'accompagner les artistes qui allaient devenir les artistes importants dans l'art dramatique à la fin du vingtième siècle et le début du vingt et unième siècle. C'était ça ma mission, et je pouvais le faire, parce que Lorient est une ville de soixante mille habitants, loin de Paris, que je pouvais prendre plus de risques qu'ailleurs et que le territoire était assez vierge. J'ai réussi à convaincre pas

mal de gens de valider l'existence d'un CDN en France, plus particulièrement en Bretagne, qui s'occupe de la jeune création. En priorité. Donc ici on a monté principalement des premiers textes et on a donné l'opportunité à de jeunes metteurs en scène de s'exprimer pour la première fois. Et c'est ce qui a fait vivre ce théâtre. *Jusqu'à ce que la mort nous sépare*, la pièce de Rémi De Vos, jeune auteur contemporain, a été vue par 4 500 spectateurs Lorientais (dans une ville de 60 000 habitants).

Je crois profondément depuis l'enfance et l'adolescence que le théâtre est un art nécessaire et fondamental à l'éveil et à la culture et je continue donc à travailler dans ce sens.

→ **Faire trouver aux élèves la méthode de travail de Rémi De Vos. Quelle impression ont-ils du travail de cet auteur ?**

Il n'a pas de méthode particulière. Pour cette pièce, il était dans un café à Paris et c'est une phrase de la patronne qui a déclenché l'écriture de sa pièce. Ensuite, souvent les « personnages » prennent leur autonomie. Rémi De Vos dit « ça fuse, ça avance ».

→ **Demander aux élèves de découvrir dans l'entretien avec Éric Vigner la véritable originalité de ce metteur en scène dans sa méthode de travail.**

Il réalise le décor du spectacle avant de commencer la mise en scène avec les acteurs.

→ **Faire retrouver aux élèves l'historique du compagnonnage d'Éric Vigner et de Rémi De Vos à travers leurs entretiens et leur faire découvrir en quoi ce compagnonnage a été bénéfique à l'un et à l'autre.**

1995	Vigner découvre <i>Débrayage</i> de Rémi De Vos
1996	De Vos peut monter son texte au CDDB de Lorient grâce à Éric Vigner
1997	De Vos fait une lecture de <i>Pleine Lune</i> au CDDB de Lorient avec Denis Podalydès, Michel Vuillermoz, Isabelle Candelier
2004	Hervé Guilloteau met en scène <i>Ma petite jeune fille</i> de Rémi De Vos au CDDB-Théâtre de Lorient
2005	Vigner décide de ne plus s'intéresser qu'aux œuvres d'auteurs contemporains vivants
2006/2007	Rémi De Vos est en résidence au CDDB-Théâtre de Lorient. Il écrit une nouvelle pièce pour Éric Vigner
2006	<i>Jusqu'à ce que la mort nous sépare</i> , mise en scène d'Éric Vigner

→ **Faire formuler aux élèves les différents aspects de la mission qu'Éric Vigner s'est donnée en tant que directeur du CDN de Lorient.**

PROLONGEMENTS

→ **En savoir plus sur Rémi De Vos :** donner à lire aux élèves un autre de ses textes et leur faire faire des comptes-rendus sur chaque texte lu.

→ **En savoir plus sur Éric Vigner :** à partir des propos recueillis par Jean-François Perrier⁽²⁾, faire trouver aux élèves en quoi ce que dit Éric Vigner dans ces propos peut rejoindre ce qu'il dit dans son entretien avec Danielle Mesguich.

→ **Travail en groupes :** Éric Vigner dirige un Centre Dramatique national. Comment est organisé le théâtre en France ? ⁽³⁾

(2) cf. annexe 1
 Entretien avec Éric Vigner à propos de son travail autour de Marguerite Duras
 [page 16]

(3) cf. annexe 2
 L'organisation du réseau théâtral en France
 [page 20]

Après la représentation

Pistes de travail

TRACES ET REMÉMORATIONS DU SPECTACLE

→ Faire travailler les élèves à partir de leurs premières impressions.

On peut pour cela, éventuellement, s'aider du document joint et de la consigne qui y est notée⁽⁴⁾. Pour l'analyse d'une représentation, on peut s'inspirer de la grille mise en place par le Lycée Nicolas Ledoux de Besançon : http://artic.ac-besancon.fr/lycee_claude_nicolas_ledoux/theatre/apres.htm

En fonction des réponses on pourra orienter le travail d'analyse dans les directions suivantes qui viendraient infirmer ou confirmer ce que dit Éric Vigner de Rémi De Vos - « c'est un auteur qui rejoint les très grands auteurs comiques, l'équivalent, on pourrait dire, d'une sorte de Feydeau contemporain » - et de son théâtre - « ce théâtre à la fois complètement vécu et distancié, du Théâtre de Boulevard, dans la grande tradition, au sens noble du terme. »⁽⁵⁾ :

- le décor dans lequel se déroule la pièce
- la gravité des thèmes qui y sont développés
- le traitement de ces thèmes par l'humour et le comique
- la légèreté de ton maintenue grâce à la présence des monologues du personnage principal, pivot de la représentation
- le trio infernal

Ce que les élèves ont retenu visuellement : le décor

→ Faire comparer la didascalie initiale de Rémi De Vos et la scénographie d'Eric Vigner.

Didascalie :

L'intérieur d'une petite maison, en province.

Une table avec chaises, un canapé, quelques meubles ...

Près de la porte d'entrée, sur la droite, un coin cuisine avec évier, cuisinière et frigo. Tous les objets nécessaires à la cuisine ...

Sur la gauche, deux autres portes donnant sur les chambres.

Une fenêtre donnant sur le jardin.

L'ensemble dégage une impression de modestie laborieuse.

Choix d'Eric Vigner :

Décor et accessoires :

- beaucoup plus dépouillé et ouvert que ce que laissait prévoir la didascalie initiale
- espace frontal avec peu de profondeur
- porte fenêtre vitrée fond jardin donnant sur un mur, c'est par-là qu'on accède au jardin qu'on ne voit pas, cette porte fenêtre est fermée en permanence par de grands stores à lamelles. Pas de lointain. Que signifie ce mur ?
- au fond centre, une entrée
- fond cour, un espace cuisine avec une porte de frigidaire qui s'éclaire quand on l'ouvre
- à l'avant-scène, un dénivelé de marches sur lequel les acteurs s'assoient de temps en temps
- des tableaux modernes aux murs, les couleurs sont très vives
- peu de meubles : un réfrigérateur - peu d'accessoires : l'urne, le caddie

Maquette finale



Décor réalisé



© Alain Fonteray

Lumières et sons :

- les contre-jour, les murs éclairés vivement, les jeux de couleurs
- la musique parfois un peu sirupeuse et décidément plus des années 70/80 que d'aujourd'hui, pendant les changements de séquences (les Beach Boys, musique de film, Vertigo, la Party de Black Edward...), les bruitages : à chaque mise en marche du réfrigérateur, à chaque évocation de la grand-mère (mouettes ou corbeaux).
- impression un peu plaquée, un peu télévisuelle. On pourrait effectivement être dans une retransmission de « Au théâtre ce soir » pour ce qui est de l'aspect visuel.

(4) cf annexe 3

Fiche technique : Quelques mots pour exprimer ses premières impressions [page 16]

(5) cf annexe 4

Le Théâtre de boulevard [page 20]

→ **Faire retrouver dans l'entretien avec Éric Vigner l'explication de ce décalage entre l'indication de l'auteur et le choix du metteur en scène**

« Dans les didascalies, Rémi De Vos parle d'un intérieur assez modeste. Je ne le voyais pas en lisant la pièce, je pensais qu'il ne fallait pas la confiner dans un intérieur trop naturaliste ou réaliste qui l'aurait réduite à une pièce peut-être anecdotique ou à des brèves de comptoir ou à un savoir-faire de dialoguiste. Je l'ai dit d'ailleurs à Rémi De Vos. Je voulais monter la pièce en grand, qu'on comprenne physiquement sa dimension tragique. »

Refus du naturalisme de la part du metteur en scène, volonté d'universaliser les conflits qui se jouent dans ce spectacle. Il ne s'agit pas d'anecdotes mais d'éléments essentiels de la vie de tous les êtres humains et c'est cela qui est montré ici.

« Cet espace n'est pas réaliste, vraiment on ne peut pas s'appuyer sur ce décor, il fuit à jardin et à cour, il n'a pas de murs, ce n'est pas la représentation d'un espace réaliste, c'est une idée. C'était aussi chercher une nouvelle forme par rapport à cette écriture qui me paraît aussi être nouvelle. »

Lien direct entre l'espace et le texte, volonté du metteur en scène de calquer un espace qui échappe à un texte qui échappe. Il a essayé de créer quelque chose de nouveau parce qu'il sentait qu'on ne pouvait revenir à d'anciennes formes.

Les costumes

- noirs pour la mère et le fils, intemporels
- la fiancée ressemble plus à une poupée Barbie avec sa queue de cheval et sa robe trapèze : elle apparaît plus datée dans son costume que la mère et le fils.

Ce que les élèves ont ressenti face aux thèmes graves développés dans la pièce :

La mort : la vieillesse, le « elle a assez vécu », la disparition, l'incinération

On est bien dans quelque chose qui ressemble au tragique.

Les retrouvailles mère-fils : le conflit familial dans la violence verbale court tout au long de la pièce

C'est pour cela que le fils va mentir à sa mère, il a peur d'elle. Il avait fui, il est revenu dans le huis clos matriciel. Son seul lien avec l'extérieur est son téléphone portable. Les informations sont neutres. Certaines répliques peuvent avoir résonné fortement chez les élèves : c'est la démonstration de l'universalité du thème.

La peinture des rapports familiaux est féroce : en cela on retrouve peut-être effectivement encore Feydeau et sa peinture sans concession des rapports humains qui sont des rapports de pouvoir, d'amour, de haine et de ressentiment non réglé.

L'amour ou son ersatz

Simon, en quittant sa mère, avait quitté aussi cet amour de jeunesse. En revenant, il tombe dans un guet-apens : Anne est là, elle le force à être content, à l'aimer, elle le « drague ». Il se laisse faire. Il est son complice dans l'affaire de l'urne. Quand plus tard, elle annonce qu'elle ne l'épouse pas, il est d'accord. C'est une marionnette. En même temps, ce sont les passages les plus drôles.

Comment les élèves ont ressenti l'humour de la pièce :

→ **Faire lister aux élèves tout ce qui les a fait rire en les classant par genre de comique.**

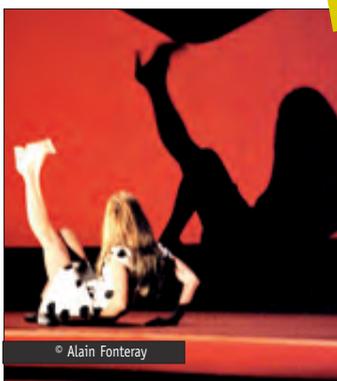
Voici quelques exemples :

- le premier dérapage, la musique pendant la cérémonie : cela prête à sourire.
- les retrouvailles entre Simon et Anne (voir le dialogue « partie avant le spectacle ») : comique de mots (de répétition).
- l'urne cassée, les cendres éparpillées, ramassées à la pelle, mises dans un sac en plastique et dans le caddie : comique de situation, péripétie importante, forme d'humour noir. ⁽⁶⁾

→ **Faire analyser aux élèves la tonalité de ce rire. Introduire la notion d'humour.**

C'est un rire un peu gêné, qui n'est pas très franc. On ne rit pas de la mort.

On retrouve très souvent le comique de mots couplé au comique de situation, par exemple au moment où Anne et Simon inventent le mensonge à propos de l'urne et du mariage (« Qu'est-ce que tu as fait de l'urne ? », p 82) : le mot « urne » revient six fois en six répliques. On se demande comment les protagonistes vont se sortir de ce borborygme, et c'est ce qui déclenche le rire...



© Alain Fonteray

(6) cf annexe 5
L'humour
[page 16]

Simon, le héros de la pièce et ses monologues

L'introspection du héros, son drame œdipien⁽⁷⁾, ses relations de couple : développés dans ses adresses au public, on retrouve le ton grave d'un personnage empêtré dans ses contradictions. Le jeu de l'acteur est très sobre, il s'adresse directement au public. Les monologues font partie du texte de la pièce. En donnant des informations et le point de vue du protagoniste central, ils permettent d'alléger les scènes dialoguées et les placent sous un éclairage distancié (« épique » en quelque sorte). Grâce à lui le spectacle est plus clair, plus léger.

→ **Faire retrouver aux élèves dans l'entretien avec Rémi De Vos le passage dans lequel il évoque les monologues.**

« *A ce moment-là l'action s'arrête et le personnage dit où il en est de ses relations avec la personne avec laquelle il vient de parler ou avec laquelle il va parler, cela évite toute lourdeur. Le théâtre permet ça. On sort de la narration pour être dans autre chose.* »

Il trouve cela tout naturel, cela n'a rien d'extraordinaire pour lui, c'est juste pratique.

L'opinion des élèves sur les personnages : le trio infernal

→ **On peut leur faire comparer (et même essayer de leur faire affiner) la caractérisation des personnages en complétant ce qui a été fait dans la partie « avant le spectacle ».**

→ **Faire rechercher les contradictions à l'intérieur du discours de la mère qui montrent l'instabilité de la situation qu'elle instaure par la parole avec Simon :**

Madeleine : « *Tu es un monstre. Tu ferais mieux de partir tout de suite* », l'instant d'après elle lui demande « *Tu as faim ou tu n'as pas faim ?* ».

Ce fonctionnement marque bien la dépendance réciproque mère/fils, les relations presque sadomasochistes qui se sont instaurées dans cette famille monoparentale. La mère n'a jamais perdu son pouvoir.

Le fils, Simon, est désorienté, veule et menteur avec les deux femmes. Il a des crises de folie. Il est ballotté et retourné au gré des événements. Il ne semble honnête que dans les monologues.

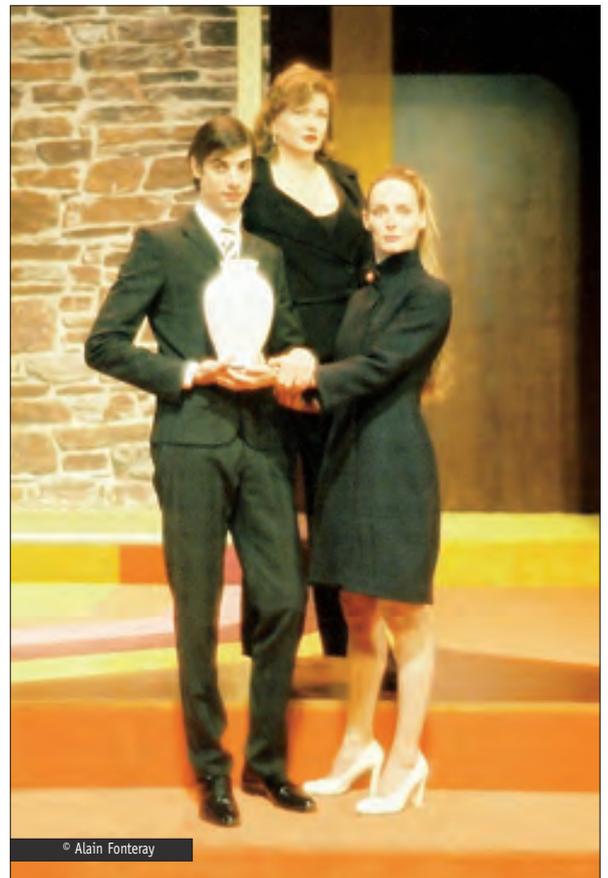
La fiancée, Anne, paraît idiote (elle parle de façon mécanique), mais elle remet le grappin sur Simon, on croit qu'elle sait ce qu'elle veut : elle veut se marier à tout prix. En même temps, elle est l'élément déclencheur du drame et la résolution passera par elle puisque la mère acceptera qu'elle épouse son fils.

Comment expliquer son retournement momentané ?

Aucun des personnages ne paraît sympathique. On rit de leurs défauts, mais on est aussi touché par la cruauté de la peinture qu'en fait Rémi De Vos. Ce sont des marionnettes qui changent d'avis : ils mentent, ils décident de se marier, de ne plus se marier, la mère n'est pas d'accord quand ils veulent se marier, elle râle quand ils décident de ne plus se marier, ils s'aiment, ils se détestent. En fait on assiste à la grande comédie de la vie. Comme chez Feydeau.

→ **Faire trouver aux élèves l'originalité de la pièce.**

Les personnages avouent à la fin avoir joué la comédie. La boucle est bouclée : des acteurs jouent une comédie dans laquelle les personnages avouent jouer une comédie.



(7)

L'histoire du complexe d'Œdipe est associée à la théorie freudienne ainsi qu'à l'histoire de la psychanalyse dans son ensemble. Freud pose les bases théoriques du complexe d'Œdipe comme étant le désir pour le parent de l'autre sexe et l'hostilité pour le parent du même sexe.

PISTES D'ÉCRITURE

- Faire faire aux élèves le résumé circonstancié de la pièce et leur faire comparer au résumé réalisé dans la partie « avant le spectacle ».
- Faire écrire la scène 13 qui se passe entre le trio infernal après le mariage d'Anne et Simon.
- Possibilité d'une scène 14 qui serait un monologue de Simon.

PISTE DE JEU

- Lecture et/ou mise en scène par groupes des scènes écrites.

PROLONGEMENTS

- Le complexe d'Oedipe et Freud.
- Brecht et la distanciation.
- Recherche à travers d'autres textes d'auteurs contemporains de relations Mère/fils ou sur les relations Père / Fille ou Père /Fils (comme dans le beau texte de Serge Kribus, *Le Grand retour de Boris S.* où s'ajoutent des thèmes sur l'Histoire politique et le passé douloureux, dans *l'Anthologie des auteurs contemporains* de Michel Azama - Volume 2, *Le Moi et l'intime*).



Annexes

Annexe 1

ENTRETIEN AVEC ÉRIC VIGNER = AUTOUR DE MARGUERITE DURAS

Votre compagnonnage avec Marguerite Duras date de 1993 lorsque vous avez présenté *La Pluie d'été* au Conservatoire national supérieur d'art dramatique à Paris. Il s'est poursuivi avec *La Douleur*, *La Bête dans la jungle*, puis *Savannah Bay*... Est-ce une rencontre avec une écriture ou avec un écrivain ?

Éric Vigner : 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. 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*, écrite en 1990, il y a eu un film intitulé *Les Enfants* 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'oublieuse 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, puis un projet il y a deux ans, à Tokyo où j'ai rencontré l'acteur japonais Atsuro Watabe. Aujourd'hui, dix ans plus tard, soixante ans après le bombardement d'Hiroshima, l'envie m'est revenue, concrète, de construire réellement ce projet, d'une manière 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'Éclésiaste* 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 interviennent dans le spectacle un peu comme l'équivalent des documentaires d'époque inclus dans le film de Resnais. Leurs descriptions d'apocalypse, d'enfer dantesque, auxquelles Marguerite Duras fait d'ailleurs référence dans le scénario, illustrent à quel point il est impossible de dire l'indicible. Les six personnages de *La Pluie d'été* deviennent, dans la deuxième partie, ces six témoins et peuvent ainsi tenter de continuer à parler même s'il est impossible de parler d'Hiroshima. 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'œuvre 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* en 1971, puis un film *Les Enfants* en 1984, puis un

livre *La Pluie d'été* en 1990 ; ce livre est devenu du théâtre en 1993, puis de nouveau un film pour Arte, et de nouveau du théâtre dans cet ensemble *Pluie d'été à 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 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 mon amour* 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 d'été* 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 XXe 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 resurgir la folie de Nevers de cette fille tonduée 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'événement 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 ou la salle du conclave du Palais des Papes à Avignon avec le procès *Brancusi contre États-Unis*. 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 événement et ce temps m'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'essaie de faire en sorte que le spectateur ne soit pas placé devant quelque chose mais dedans ; j'essaie 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*, « Lui » lui demande : « et pourquoi voulais-tu voir tout à Hiroshima ? », elle répond : « Ça 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 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 ». 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 récréation, 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 XVIIe 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...

*Propos recueillis par Jean-François Perrier
avant la création - 2006*

Annexe 2

L'ORGANISATION DU RÉSEAU THÉÂTRAL EN FRANCE

Eric Vigner dirige un Centre Dramatique National.

Il est important de rappeler avant tout la conception qui a présidé à « La charte des missions de service public pour le spectacle » transmise par une circulaire de la ministre Catherine Trautmann aux préfets le 22 octobre 1998, dernier engagement en date du Ministère de la culture.

« L'engagement de l'Etat en faveur de l'art et de la culture relève d'abord d'une conception et d'une exigence de la démocratie :

- *favoriser l'accès de tous aux œuvres de l'art comme aux pratiques culturelles*
- *nourrir le débat collectif et la vie sociale d'une présence forte de la création artistique, en reconnaissant aux artistes la liberté la plus totale dans leur travail de création et de diffusion*
- *garantir la plus grande liberté de chaque citoyen dans le choix de ses pratiques culturelles ».*

Les Théâtres Nationaux

Ils sont directement financés par l'Etat. Les directeurs sont des metteurs en scène et/ou des acteurs nommés par le Chef de l'Etat sur proposition du Ministre de la culture. Ils sont au nombre de cinq : La Comédie-Française, le Théâtre National de la Colline, le Théâtre National de Chaillot, l'Odéon (Théâtre de l'Europe) et le Théâtre National de Strasbourg.

Le réseau de la décentralisation dramatique

• Les Centres Dramatiques :

Troupes privées fondées par un accord entre l'État et des municipalités intéressées. 5 centres furent créés entre 1947 et 1950 (le 1er, le Centre dramatique de l'Est, est devenu Théâtre national de Strasbourg). Depuis 1972, contrat triennal de l'État : une subvention de base est versée contre l'engagement de produire et présenter un certain nombre de spectacles nouveaux avec un nombre minimal de représentations. Ce réseau regroupe 33 centres dramatiques nationaux, 6 centres dramatiques régionaux et 2 établissements de production jeune public.

→ *Etablissements de production jeune public.*

Lille / Grand Bleu, Vire / Théâtre du préau.

→ *Centres Dramatiques Régionaux*

Colmar, Poitiers, Rouen, Saint-Denis de la Réunion, Thionville, Tours.

→ *Centres Dramatiques Nationaux*

Angers, Annecy/Chambéry, Arcueil, Aubervilliers, Besançon, Béthune, Bordeaux, Caen, Dijon, Gennevilliers, Grenoble, Ivry sur Seine, Lille/Tourcoing, Limoges, Lorient, Lyon, Marseille, Montluçon, Montpellier, Montreuil, Nancy, Nanterre, Nice, Orléans, Paris/Tréteaux, Reims, Rennes, Saint-Denis, Saint-Etienne, Sartrouville, Strasbourg, Toulouse, Valence, Villeurbanne.

• Les scènes nationales

Anciennement Maisons de la culture, devenues centres d'action culturelle puis centres de développement culturel, ces structures sont unifiées sous l'appellation « scènes nationales » depuis 1992. Les scènes nationales sont au nombre de 69. Elles bénéficient de subventions de l'Etat qui représentent environ 25 % de leur budget de fonctionnement, le reste étant assuré par les collectivités territoriales à l'occasion de la signature de contrats d'objectifs. Elles sont gérées dans leur grande majorité par des associations, les collectivités publiques partenaires étant représentées au conseil d'administration en tant que membres de droit. Ces dernières sont donc théoriquement en mesure de se prononcer sur les choix importants pour l'activité de ces structures. Le théâtre demeure le genre le plus représenté (52 %) dans l'activité des scènes nationales ; la part des autres disciplines se répartit de la manière suivante : 24 % pour la musique (y compris l'art lyrique), 15 % pour la danse et 3 % pour le cirque.

• Les scènes conventionnées

C'est avec le souci de soutenir l'action de nombreux lieux de production et de diffusion, déjà aidés par les collectivités territoriales, notamment par les communes, qu'a été mis en place par la circulaire du 5 mai 1999 un nouvel instrument, les scènes conventionnées. Leur nombre est d'une soixantaine en 2004.

Destiné à des structures existantes, cet instrument à vocation pluridisciplinaire remplace les dispositifs relatifs aux théâtres missionnés, aux plateaux pour la danse et aux contrats musique nouvelle. Elle a pour objet non de contribuer au fonctionnement des structures mais de soutenir tout

ou partie du projet artistique, dans une perspective de diversification des esthétiques, de promotion de la création contemporaine et d'élargissement des publics. Cette politique n'a commencé à être mise en œuvre qu'à compter du début de l'année 2000.

• **Les compagnies dramatiques indépendantes.**

Fer de lance de la création, ce sont généralement des associations de type loi de 1901 qui ont un directeur artistique comédien ou metteur en scène. L'État développe vis-à-vis de ces compagnies une politique de soutien à la création et à la découverte de nouveaux talents : le nombre de compagnies aidées (en 2004) est de 625.

Aide aux auteurs dramatiques : aide à la création d'œuvres dramatiques, commandes aux auteurs et aide à l'écriture ; soutien au Centre national des écritures du spectacle (Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon).

Le rôle des Directions régionales des affaires culturelles (DRAC)

Sous l'autorité des Préfets, il revient aux directions régionales des affaires culturelles d'assurer la mise en œuvre de la politique culturelle de l'Etat dans le cadre des directives ministérielles.

- Suivi et animation de la vie artistique et culturelle (expertise, conseil et information) dans la région et coopération étroite (élaboration et du suivi du partenariat) avec les collectivités territoriales.
- Animation des partenaires culturels au niveau régional ;
- Attribution de la majeure partie des subventions ;
- Contrôle des organismes et des actions qu'elles subventionnent, le cas échéant avec l'appui de l'administration centrale par des échanges réguliers d'informations et d'analyses, par les bilans d'activité des directions régionales et par la fonction de suivi et d'évaluation de l'inspection de la création et des enseignements artistiques. Les responsabilités des équipes subventionnées et conventionnées
- Les organismes et équipes composant les réseaux nationaux que l'Etat soutient doivent assumer clairement leurs responsabilités artistiques, territoriales, sociales et professionnelles, pour la meilleure utilisation des deniers publics.

La responsabilité artistique

- Les équipes en place veillent à proposer au public le témoignage de la grande vitalité artistique contemporaine et du renouvellement de chaque discipline. Les œuvres des artistes d'aujourd'hui sur notre société fondent le patrimoine de demain.
- Pour cette raison, des résidences sur la durée ou des associations à long terme avec des artistes ou équipes artistiques sont mises en place. Elles permettent la tenue d'ateliers ouverts, de répétitions ou de débats publics, l'expression régulière des artistes dans les documents produits par l'établissement et favorisent la démultiplication des manifestations artistiques dans et hors les murs de l'institution.
- La responsabilité artistique signifie également l'ouverture à d'autres disciplines, comme la danse et les musiques actuelles, que celles qui sous-tendent naturellement l'action des établissements et trouvent l'appui et le concours de partenaires extérieurs, en faisant jouer la solidarité des réseaux entre eux.
- La responsabilité artistique, trouve enfin dans la dimension internationale, à commencer par l'espace européen, un terrain concret d'application.

Les théâtres privés

Une part non négligeable de la création et de la diffusion théâtrale.

L'Association pour le théâtre privé : cette association regroupe les directeurs des salles privées de Paris et de province ; le soutien accordé au théâtre dramatique privé est assuré par le fonds de soutien au théâtre privé. Ce fonds, constitué sous forme associative, est alimenté par quatre types de ressources : une taxe parafiscale prélevée sur les recettes d'exploitation des adhérents, des cotisations volontaires des théâtres souhaitant bénéficier de l'aide à l'équipement et, enfin, des subventions versées par l'Etat et la ville de Paris. Ces ressources peuvent être complétées par des subventions de la société civile d'administration des droits des artistes et des musiciens interprètes (ADAMI), et une aide de la société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD).

Le fonds de soutien, au-delà d'actions de promotion, accorde quatre types d'aides :

- l'aide à l'exploitation de spectacles qui constitue, pour un nombre de représentations données, une couverture de déficit ;
- l'aide à la création qui est versée sous une forme comparable ;
- l'aide à l'équipement destinée à permettre la réalisation de travaux d'équipement et d'entretien scénique des salles et de leurs dépendances, alimentée par la cotisation volontaire des théâtres
- l'aide à la reprise qui permet à un entrepreneur de spectacles de compléter son plan de financement pour lui permettre d'acquérir la salle de spectacle où il exerce.

Annexe 3

FICHE TECHNIQUE : QUELQUES MOTS POUR EXPRIMER LES PREMIÈRES IMPRESSIONS !

La liste qui suit n'est pas exhaustive. Elle peut être utilisée pour chercher les termes les plus proches de ce que le spectateur ressent après avoir vu une représentation théâtrale. Elle peut être complétée.

Vous choisirez dans la liste ci-jointe quelques adjectifs qui correspondent à ce que vous avez éprouvé pendant la représentation. Recherchez dans le dictionnaire les termes dont vous ne connaissez pas le sens. Bien évidemment, ces mots peuvent correspondre à une première réaction, mais il ne s'agit pas d'une prise de position définitive !

→ Le spectacle vu peut être ressenti comme :

cohérent - logique - méthodique - argumenté
évident - convaincant - didactique - irréfutable
authentique - honnête - vrai - limpide
intolérant - violent - agressif - polémique
démessuré - délirant - excessif - cassant
énergique - vigoureux - furieux - épique
conciliant - tolérant - accommodant
hésitant - confus - embarrassé - indécis
contestataire - non-conformiste - provocateur
réfléchi - objectif - posé - pondéré - mesuré
prudent - neutre - froid - timoré - inconsistant
intense - poignant - pathétique - douloureux
généreux - enthousiaste - optimiste - positif
sentimental - lyrique - romanesque - romantique
apaisant - rassurant - réconfortant - lénifiant
inquiétant - angoissant - troublant - tragique
bizarre - saugrenu - burlesque - grotesque
fastidieux - difficile - rebutant - austère
animé - comique - cocasse - caricatural
triste - amer - sombre - désenchanté - lugubre
ennuyeux - pesant - soporifique
irritant - contrariant - insupportable
satirique - humoristique - ironique
sarcastique - caustique
pompeux - solennel - oratoire - éloquent - emphatique

Annexe 4

LE THÉÂTRE DE BOULEVARD

Définition

Le boulevard comme esthétique théâtrale est issu des boulevards de l'ancien Paris. À partir de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, le théâtre bourgeois et populaire s'installa Boulevard du Temple, surnommé alors boulevard du crime en raison de nombreux mélodrames et histoires de meurtres qui y étaient présentés.

Outre les attractions les plus diverses (feux d'artifice, pantomimes, tours d'acrobates ou d'animaux, etc.), un répertoire dit de boulevard issu du théâtre de foire se démarquait ainsi du théâtre de la haute société. Puis à partir du Second Empire, s'y sont joués des vaudevilles et comédies d'intrigue. Le Théâtre de boulevard est une entreprise de pur divertissement promue par des théâtres privés. L'émission de télévision *Au théâtre ce soir* a diffusé pendant plus de vingt ans un grand nombre de pièces de ce répertoire.

Bibliographie :

- * Michel Corvin, *Dictionnaire du Théâtre* (Éditions Larousse).
- * Brigitte Brunet, *Le Théâtre de Boulevard*, Nathan (Université), 2004.

Georges Feydeau

Écrivain français

Né à Paris le 08 décembre 1862 et décédé à Reuil (Seine-et-Oise) le 06 juin 1921.

Fils de l'écrivain réaliste Ernest Feydeau, Georges Feydeau se tourne très tôt vers le monde des lettres. Encouragé par Eugène Labiche, auteur de vaudevilles célèbres, il écrit deux comédies, *Le Diapason* et *Amour et piano*, ainsi que des monologues dont il fait la lecture dans des cabarets parisiens. À 25 ans, il écrit et fait jouer *Tailleur pour dames* qui recueille succès auprès du public et reconnaissance du milieu théâtral. C'est en 1892, avec *Monsieur Chasse* qu'il devient célèbre. Georges Feydeau écrit ses plus grandes réussites de 1892 à 1912 au rythme incroyable d'une pièce par an, *On purge bébé*, *Occupe toi d'Amélie...* Ses pièces ont toutes été saluées, souvent imitées et sont encore jouées aujourd'hui. S'il domine le théâtre de Boulevard de la fin du XIX^{ème} siècle, son sens du quiproquo et sa capacité à transformer une situation banale en délire scénique, ont fait dire de lui qu'il a annoncé le théâtre burlesque et l'absurde de Ionesco.

Feydeau a dépeint avec férocité les déboires de la vie de couple, le sien ne fut pas épargné par ses excès de noctambule... L'auteur de pièces comiques à succès était fêru de jeux, tant ceux des tri-pots mal famés que le baccara ou la roulette des cercles aristocratiques...

Annexe 5

L' HUMOUR

L'humour est une forme d'esprit permettant de dégager certains aspects cocasses ou insolites de la réalité, destiné généralement à provoquer le rire. Il permet à l'homme de prendre du recul sur ce qu'il vit.

De fait, l'humour n'est pas nécessairement lié à la joie. Pour Paul Reboux (*À la manière de...*), l'humour consiste tout simplement à traiter à la légère les choses graves, et gravement les choses légères.

L'autodérision, le rire sur soi.

L'humour noir est une forme d'humour qui souligne avec cruauté, amertume et parfois désespoir l'absurdité du monde. Empreint de fatalisme, pathétique par certains côtés, cet humour gêne. Certains présentent d'ailleurs cette gêne comme un de ses ressorts, dans la mesure où le rire qu'il provoque doit gêner, voire donner honte, faire hésiter celui qui en rit entre sa réaction naturelle, le rire, et sa réaction réfléchie, la gêne et la honte.

Informations



© Frédéric Nauczyciel

PIÈCES (DÉMONTÉES)

Cette saison 2006/2007 vous seront proposées deux autres pièces (dé)montées en relation avec les spectacles du Théâtre du Rond-Point : *Le Mental de l'équipe* de Emmanuel Bourdieu et Frédéric Béliet-Garcia du 7 mars au 14 avril 2007 et *Semianyki (La Famille)* de Teatr Licedei 10 mai au 24 juin 2007.

RENCONTRES

Des rencontres artistiques autour du thème « **Théâtre : texte et représentation** » sont organisées au Théâtre du Rond-Point. Il vous est proposé, après avoir emmené vos élèves à la représentation d'un ou plusieurs de ces spectacles, de rencontrer l'auteur, le metteur en scène ou les comédiens afin que vous-même et vos élèves puissiez les interroger. Ces rencontres sont prévues aux dates suivantes :

Jusqu'à ce que la mort nous sépare : mardi 13 février 2007 de 10h à 12h

Le Mental de l'équipe : jeudi 5 avril de 10h à 12h

Semianyki : jeudi 7 juin 2007 de 10h à 12h

Vous pouvez dès à présent réserver vos places de spectacles en contactant Charlotte Jeanmonod, attachée aux relations publiques du Théâtre du Rond-Point, au 01.44.95.98.27 ou par courrier électronique charlotte.jeanmonod@theatredurondpoint.fr.

Nos remerciements chaleureux à Jean-Michel RIBES et à toute l'équipe du Théâtre du Rond-Point qui a permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions. Merci à Éric VIGNER, Rémi DE VOS et à toute l'équipe du CDDB - Théâtre de Lorient, pour les documents transmis et le temps accordé à ce dossier. Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits sans le consentement de l'auteur et de l'éditeur.

Comité de pilotage et de validation

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM de Créteil, directeur de la collection nationale « Théâtre Aujourd'hui »

Auteurs de ce dossier
Danielle MESGUICH

Directrice de la publication

Nicole DUCHET, Directrice du CRDP

Responsabilité éditoriale

Chargé de projet
Vincent LÉVÊQUE

Maquette et mise en pages

Anne Le Gall
Création, Éric GUERRIER

Pour inscrire vos classes à une représentation :

Charlotte JEANMONOD pour Joëlle WATTEAU

01 44 95 98 27

charlotte.jeanmonod@theatredurondpoint.fr

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr>, rubrique arts et culture, l'ensemble des dossiers de *Pièce (dé)montée*