

MER 21 FÉV | 20h30

THÉÂTRE • À PARTIR DE 15 ANS  
DURÉE 1H15 • TARIF C • GRANDE SALLE



# RÉPARER LES VIVANTS

## DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Dossier téléchargeable sur notre site Internet :  
<http://theatrelesalmanazar.fr/le-service-educatif/>

### CONTACT

- Sophie Godey • 03 26 51 15 84 •
- [service.educatif@lesalmanazar.fr](mailto:service.educatif@lesalmanazar.fr) •

LE SALMANAZAR

SCÈNE DE CRÉATION ET DE DIFFUSION D'ÉPERNAY

saison 17/18

# RÉPARER LES VIVANTS

**MER 21 FÉV | 20h30**

**THÉÂTRE • À PARTIR DE 15 ANS**

**DURÉE 1H15 • TARIF C • GRANDE SALLE**

TEXTE **Maylis de Kerangal**

VERSION SCÉNIQUE ET MISE EN SCÈNE **Sylvain Maurice**

AVEC **Vincent Dissez, Joachim Latarjet**

ASSISTANAT À LA MISE EN SCÈNE **Nicolas Laurent**

SCÉNOGRAPHIE **Éric Soyer**

COSTUMES **Marie La Rocca**

COMPOSITION ORIGINALE **Joachim Latarjet**

LUMIÈRE **Eric Soyer** assisté de **Gwendal Malard**

SON **Tom Menigault**

CONSTRUCTION DÉCOR **Artcom atelier**

RÉGIE GÉNÉRALE **Rémi Rose**

RÉGIE SON **Clément Decoster**

RÉGIE LUMIÈRE **Robin Camus**

# RÉPARER LES VIVANTS

Paru en 2014, le roman de Maylis de Kerangal, plébiscité par la critique et le public poursuit son succès sur les plateaux de théâtre.

C'est l'histoire de Simon Limbres, un jeune homme de 19 ans, plein de vie et d'insouciance, fauché accidentellement par la mort. Des parents, assommés de chagrin et confrontés malgré eux à la question du don d'organe de leur propre enfant qui permet que d'autres vies puissent se poursuivre.

Profondément touché par ce récit, Sylvain Maurice a eu envie de porter à la scène cette parole bouleversante.

Il le fait de la plus belle des manières. Avec sobriété, sans ajout larmoyant, dans une mise en scène épurée, il distille un souffle revigorant, une pulsation magnifique à l'oeuvre de Maylis de Kerangal.

Sur le plateau, Vincent Dissez, véritablement aérien par sa présence donne corps à la force épique de ce récit. Dans cette partition à plusieurs voix, le compositeur Joachim Latarjet, porté par le rythme de la langue de son partenaire parvient à insuffler sa propre musicalité.

Un spectacle haletant, véritable ode à la vie, fidèle à la réplique de Tchekhov : « *enterrer les morts et réparer les vivants* ». Une grande réussite théâtrale.

À voir absolument.

# NOTE D'INTENTION

Un choc ! Quand j'ai lu le roman *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal, j'ai tout de suite eu le désir de le porter à la scène.

Comme de très nombreux lecteurs, j'ai été bouleversé par ce récit. Une des raisons est certainement sa dimension vitale, vivante et, osons le dire, heureuse. Le projet de Maylis de Kerangal s'inspire d'une phrase de Tchekhov dans *Platonov* : « *Enterrer les morts, réparer les vivants* ». Après le deuil vient l'espoir : comment la greffe du cœur de Simon va redonner vie à Claire, qui était sur le point de mourir... *Réparer les vivants* est un grand livre grâce à son style : une langue magnifique, une narration haletante, des personnages hauts en couleur ; c'est une œuvre très théâtrale du point de vue des émotions et en même temps très précise et très documentée sur le plan scientifique et médical ; c'est aussi une œuvre réaliste et drôle quand l'auteur décrit le monde de l'hôpital.

À certains égards, Maylis de Kerangal se fait anthropologue en abordant des questions comme la place de la mort dans nos sociétés, la sacralité du corps, l'éthique en médecine...

Dire ce texte au théâtre, l'habiter, le traverser est une évidence. Sa langue musicale, rythmique, toujours portée par l'urgence en fait un texte physique, organique pour les acteurs.

Sylvain Maurice  
Directeur du Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-CDN

# BIOGRAPHIES

## MAYLIS DE KERANGAL

Née en 1967, Maylis de Kerangal a été éditrice pour les éditions du Baron perché et a longtemps travaillé avec Pierre Marchand aux Guides Gallimard puis à la jeunesse.



Elle est l'auteur de cinq romans aux Éditions Verticales, *Je marche sous un ciel de traîne* (2000), *La Vie voyageuse* (2003), *Corniche Kennedy* (2010), *Naissance d'un pont* (2010) et *Réparer les vivants* (2014), ainsi que d'un recueil de nouvelles, *Ni fleurs ni couronnes* (Minimales, 2006) et d'une novella, *Tangente vers l'est* (Minimales, 2012 ; prix Landerneau). Aux Éditions Naïve, elle a conçu une fiction en hommage à Kate Bush et Blondie, *Dans les rapides* (2007). Son dernier roman, *À ce stade de la nuit*, vient de paraître dans la Collection Minimales/Verticales, Gallimard.

## SYLVAIN MAURICE

Ancien élève de l'École de Chaillot, Sylvain Maurice fonde en 1992 la compagnie L'Ultime & Co, puis dirige le Nouveau Théâtre-CDN de Besançon et de Franche-Comté de 2003 à 2011. Parmi une vingtaine de mises en scène, on notera en particulier *De l'aube à minuit* de Kaiser (1994), *Un fils de notre temps* d'Horváth (1995), *Thyeste* de Sénèque (1999), *Kanzlist Krehler* de Kaiser (2002, Berlin), *Œdipe* de Sénèque (2004), *L'Apprentissage* de Lagarce (2005), *Les Sorcières* de Roald Dahl (2007), *Peer Gynt* d'Ibsen (2008), *Richard III* de Shakespeare (2009).



La pratique de Sylvain Maurice s'oriente actuellement sur les relations entre les disciplines artistiques : la marionnette, les arts visuels, la musique dans ses différentes formes. Il adapte et met en scène pour le théâtre musical *La Chute de la maison Usher* d'après Edgar Poe (2010), et crée également *Dealing with Clair/Claire en affaires* d'après un texte inédit de Martin Crimp (2011), et *Métamorphose* (2013) d'après Kafka.

Depuis janvier 2013, il est directeur du CDN de Sartrouville. Il crée en 2014 un Cycle Duras composé d'*Histoire d'Ernesto* et de *La Pluie d'été*, et pour Odyssees en Yvelines 2016, il revisite *Les Nouvelles Aventures de Peer Gynt*.



## VINCENT DISSEZ

Il participe à l'atelier de Didier-Georges Gabily en 1989, et est admis au Conservatoire national supérieur d'art dramatique en 1990 dans les classes de Catherine Hiégel, Stuart Seide et Philippe Adrien. Il travaille au théâtre notamment avec Jacques Lassalle (*La Serva amorosa* de Goldoni, *Georges Dandin* de Molière), Anatoli Vassiliev (*Bal masqué* de Lermontov), Didier-Georges Gabily (*Phèdre* ; *Gibiers du temps*), Bernard Sobel (*Napoléon ou les cent jours* de Christian Grabbe ; *Le Juif de Malte* de Marlowe), Alain Milianti (*Les Fausses confidences* de Marivaux), Jean-Marie Patte (*Haute surveillance* de Jean Genet ; *Léonce et Léna* de Georg Büchner), Christophe Huysman (*Les Hommes dégringolés*), Hubert Colas (*Purifiés* de Sarah Kane), Marc Paquien (*Face au mur* de Martin Crimp), Anne Torrès (*Le Fou d'Elsa* d'après Aragon), Jean-Louis Benoit (*Les Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset). Il travaille également pour le cinéma et la télévision, entre autres avec David Pharaon, Pierre Courrège, Jean-Pierre Limosin, Valérie Tolédano.

## JOACHIM LATARJET

Musicien, compositeur et metteur en scène né en 1970, il fonde avec Alexandra Fleischer la compagnie Oh ! Oui..., et met en scène des spectacles de théâtre musical : *Du travail bien fait*, *F.*, *Le Fou*, *L'Assassin*, *Oh ! Oui...*, *Hox*, *Acte V*, *Happy End*. Artiste associé à La Filature-scène nationale de Mulhouse, il crée deux ciné-concerts : *Charley Bowers*, *bricoleur de génie* et *King Kong*, ainsi que des spectacles musicaux : *Stille Nacht*, *There It Is*, *Ce que nous vîmes*, *Le Chant de la terre*. Il est un des membres fondateurs de la compagnie Sentimental bourreau et participe à toutes les créations de 1989 à 2000. Il travaille avec Michel Deutsch sur les *Imprécations II, IV, 36*. Il compose la musique du Solo de Philippe Decouflé.



## Éric soyer

Après un bac littéraire, il entre à l'École Boulle dans la section Expression visuelle et architecture intérieure, marquant un intérêt pour les réalisations éphémères. Il rencontre au Théâtre de la Main d'Or à Paris la compagnie britannique Act avec laquelle il travaille en tournée comme régisseur pendant sept ans. Il rencontre ensuite dans ce même lieu Joël Pommerat qui a fondé en 1990 la compagnie Louis Brouillard. Éric Soyer signe sa première scénographie pour Pommerat en 1997, commençant ainsi une relation qui n'a pas cessé jusqu'aux créations récentes : *Ma chambre froide*, *Cendrillon*, *La Grande et Fabuleuse Histoire du commerce*. Sa particularité est de concevoir à la fois la scénographie et la lumière, qui est l'un des matériaux essentiels de son travail scénographique. Il collabore avec Sylvain Maurice sur plusieurs projets, *Des Utopies ?* (2009), spectacle écrit et mis en scène par Amir Reza Koohestani, Oriza Hirata et Sylvain Maurice, *La Chute de la Maison Usher* (2010), *Métamorphose* (2013).



# EN AMONT METTRE EN APPÉTIT CRÉER UN HORIZON D'ATTENTE

## DESCRIPTION ET COMPARAISON D'AFFICHES



Le projet initial de l'affiche du spectacle réalisé pour le théâtre de Sartrouville

L'affiche retenue pour le spectacle au théâtre de Sartrouville





L'affiche du film sorti en novembre 2016 et réalisé par Katell Quillévéré



Faites une description détaillée de chaque affiche.

Qu'est ce qui émane de chaque photo ?

Qu'est ce qui distingue les trois propositions ?

Laquelle préférez-vous ? Pourquoi ?

À votre tour, proposez une affiche après avoir fait des recherches sur le livre de Maylis de Kerangal.

## RÉFLEXIONS AUTOUR DU TITRE *RÉPARER LES VIVANTS*

Qu'est-ce que vous évoque ce titre ?

À quels univers ces mots renvoient-ils ?

Que pensez-vous voir comme spectacle ?

Quels liens pouvez-vous établir avec le travail sur les affiches ?

C'est à peu près au milieu du roman qu'apparaît la citation de Tchekov explicitant le titre choisi par Maylis de Kerangal. Dans la dernière scène de la pièce de Tchekov *Platonov*<sup>1</sup>, après la mort du héros éponyme, Voïnitzev interroge Triletzski : « *Qu'allons-nous faire Nicolai ?* » Et Triletzki répond « *Enterrement des morts et réparation des vivants* »<sup>2</sup>. Le mot « réparer » évoque la mécanique – les cardiologues se présentent d'ailleurs comme des « plombiers » –, c'est un verbe qui implique une action très concrète, plus concrète que « soigner » ; ici la réparation est une greffe de cœur précédée d'un prélèvement suite à une mort violente. Par la greffe, on répare aussi les vivants avec les morts. Dans la citation de Tchekov, les deux groupes sont construits selon un parallélisme (verbes à l'infinitif + compléments d'objet) avec une double antithèse : « enterrement » / « réparer » et « les morts » / « les vivants ». La conjonction de coordination « et » marque l'addition et la succession des deux actions. Il y a d'abord une forme de résignation, mais c'est la vie et l'espoir qui sont privilégiés.

En ne retenant que le second groupe de la citation, Maylis de Kerangal place son roman sous le signe de la reconstruction, de l'espoir lié à la résilience, Sylvain Maurice fera le même choix. Le roman et la pièce, dont la durée couvrent exactement vingt-quatre heures (de « cinq heures cinquante » à « cinq heures quarante neuf »), s'ouvrent et se ferment sur l'aube, de la confrontation héroïque avec la mer à la renaissance au monde avec, entre les deux l'expérience de la mort, du prélèvement et de la greffe.

1. Tchekov écrit *Platonov* (dont le sous-titre est *Le Fléau de l'absence des pères*) entre 1878 et 1880, alors qu'il a 18 ans, la pièce ne sera jamais jouée de son vivant, enfouie dans le coffre d'une banque, elle ne sera retrouvée qu'en 1921, c'est Jean Vilar qui la mettra en scène pour la première fois.

2. Traduction de Françoise Morvan et André Markowicz

Alors que Thomas Rémige, l'infirmier coordonnateur en charge du dialogue avec la famille, pense que l'entretien avec les parents va se clore sur un refus, il dit : « *Faut penser aux vivants, [...] faut penser à ceux qui restent* » et la narration se poursuit ainsi : « *dans son bureau [...], il a scotché la photocopie d'une page de Platonov, pièce qu'il n'a jamais vue, jamais lue, mais ce fragment de dialogue entre Voïnitzev et Triletzki, [...] l'avait fait tressaillir comme tressaille le gamin en découvrant la fortune, un dracaufeu dans un paquet de cartes Pokémon, un ticket d'or dans une tablette de chocolat. Que faire Nicolas ? Enterrer les morts et réparer les vivants.* » (p. 132)

Dans le n° 112 de *L'Orient littéraire*, Maylis de Kerangal déclare : « *le fragment de dialogue [...] m'accompagne depuis longtemps. Il est recopié sur un papier scotché à côté de ma table de travail et oui, il a joué un rôle ; pour le titre certes, mais aussi pour l'intuition du livre* », soulignant ainsi la proximité créée entre elle-même et le personnage de Thomas Rémige.

**Après avoir vu la pièce, auriez-vous un autre titre à proposer ?  
Explicitiez et confrontez vos choix en classe**

## APERÇU DU SPECTACLE

Visionner en classe la vidéo sur le site Théâtre contemporain

<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Reparer-les-vivants-14886/videos>

**Quelles informations donne cette vidéo de présentation ?**

**Quels sont les choix faits ?**

**Quelle intervention vous a interpellé(e) ? Celle du metteur en scène ? Du comédien ? Du musicien ? Avez-vous retenu une citation ? Laquelle ?**

**Quelles sont vos attentes sur le spectacle ? En classe, échangez vos points de vue.**

## LECTURE DE L'ENTRETIEN AVEC SYLVAIN MAURICE, DIRECTEUR DU THÉÂTRE DE SARTROUVILLE ET METTEUR EN SCÈNE

### Pourquoi avez-vous souhaité porter ce roman à la scène ?

J'ai lu le roman et j'ai tout de suite eu envie de le porter à la scène, cela s'est d'emblée imposé à moi. Comme beaucoup de lecteurs, j'ai trouvé qu'il y avait une force, tant du point de vue du sujet que du style. Quand j'ai eu l'éditeur de Maylis de Kerangal au téléphone, il m'a dit que ça lui semblait difficile de porter cette œuvre à la scène, car c'est très narratif. Or c'est pour cela que cela m'a intéressé : la narration, pour cette auteure, est inscrite dans la langue ; une langue qui est tellement puissante que simplement la dire, c'est déjà faire du théâtre. On est dans un registre « épique » : Simon est une forme de héros d'aujourd'hui qui est présenté du point de vue du mythe. La scène qui a emporté mon adhésion, c'est la scène où Thomas chante, qui renvoie à des rituels funéraires très anciens, « archaïques ». Dès le livre refermé, j'ai tout de suite écrit une lettre pour l'auteure que j'ai rencontrée de façon informelle lors d'une séance de dédicaces.

### Vous avez dit que vous aviez fait « une réduction » du texte, vous en conservez un peu plus de 12 %. Qu'est-ce qui vous a guidé dans cette « opération » délicate ? Quel a été votre fil directeur ? Y a-t-il des personnages et des passages que vous avez eu du mal à supprimer, lesquels ?

Ce n'est pas une adaptation, je n'ai rien écrit, je reste fidèle à l'esprit et à la lettre, c'est une réduction au sens chimique. Pour cela, il y a eu plusieurs étapes. Le but était de resserrer sur le sujet principal, bien entendu sur le don ; alors j'ai « coupé » les personnages secondaires, quand bien même ils étaient passionnants, et j'ai resserré sur Simon, ses parents, Révol, Rémige, Virgilio, Marthe Carrare et Claire Méjean. J'ai concentré au maximum. Au départ, mon projet était un peu différent, je pensais garder quelques moments de « virtuosité littéraire » (par exemple, le moment où la copine de Virgilio lance des pizzas, où elle excelle à jouer les malades). Je voulais garder plus de contrastes, des grands écarts (car il y a une plume presque satirique chez Maylis de Kerangal) mais je n'ai pas pu le faire parce que c'était trop long, la première version devait faire le double ou le triple.

On a procédé par étapes, on a lu, coupé, on a relié certains moments. Je me suis posé la question : est-ce que on doit être dans l'efficacité narrative ou est-ce qu'on doit retrouver le plaisir de la lecture ? Le théâtre et la lecture ce sont deux rapports au temps différents : si ça fait 3 heures, cela pose une vraie question... À partir du moment où je voulais qu'on retrouve la notion d'urgence, de compte à rebours, j'ai fait le choix de l'efficacité. En fait, je « trahis » la littérature pour mieux la servir.

**La langue de Maylis de Kerangal est très particulière. Comment pourriez-vous la caractériser ?**

La langue est à la fois très descriptive et très digressive. Pour Maylis de Kerangal, il n'y a pas d'intériorité des personnages (elle se revendique, je crois, de Claude Simon). Elle me disait par exemple qu'elle n'aimait pas tellement écrire des dialogues. Elle glisse le dialogue dans la narration. Elle joue à brouiller les conventions. Surtout, elle travaille beaucoup sur les dynamiques (comme des vagues successives), tant du point de vue de la langue que des effets rhétoriques, avec des effets de scansions et d'annonces. Elle est dans un registre épique (Chanson de gestes, Chanson de Roland). Elle regarde les événements de l'extérieur et on a l'impression qu'elle a un regard objectif, presque entomologique, sauf peut-être pour la mère de Simon à qui elle accorde une place plus subjective.

**Quelle direction d'acteur avez-vous mise en place pour que Vincent Dissez s'empare de cette langue ?**

Il y a une chose très importante que j'ai indiquée à Vincent Dissez, c'était de s'emparer des dynamiques de la langue : une phrase longue mais une pensée courte, rapide. Malgré les coupes, je n'ai pas cherché à alléger le style, j'ai gardé le côté riche de la langue (avec des subordonnées par exemple). Mais pour que cela fonctionne, j'ai demandé au comédien de jouer rapidement. Il faut survoler la phrase, on ne peut pas en jouer tous les moments. À un moment, il faut impulser un rythme, c'est pour ça que la scénographie, qui est un tapis roulant, était intéressante car le tapis roulant met du corps et de la respiration dans la langue. C'est une contrainte, de même que la musique « live » qui est presque toujours présente dans le spectacle. Cette phrase où la pensée est longue, j'ai cherché à lui donner un cadre, avec le mouvement physique imposé par le tapis (l'espace) et la musique (le temps). Mettre en scène pour moi, c'est inventer un cadre à l'espace et au temps.

Pour Vincent, l'enjeu c'était de parvenir à s'emparer de ces multiples contraintes, une langue riche, le tapis et la musique. L'acteur doit changer de point de vue assez souvent, au départ, on est sur du narratif, on raconte une histoire de façon objective et à d'autres moments, on est proche de l'incarnation des personnages. Même si on n'est jamais à 100 % dans l'incarnation, mais on est quand même très engagé. Le jeu de l'acteur se construit sur des glissements et des ruptures : « objectivité/subjectivité ». Vincent est mobile, c'est très subtil car il n'est ni en distance (l'objectivité) ni en empathie (la subjectivité) : il construit un chemin assez étroit. Dans le projet du spectacle, Vincent Dissez est comme un aède, un coryphée qui raconte une histoire très moderne et très archaïque, le spectacle est habité de cette vision du théâtre. Il est le messenger qui vient raconter à ses contemporains une chose qui les mobilise, c'est la fonction de ce « récit théâtral » qui va aux choses les plus essentielles. L'épure du spectacle vient de là : allons au plus simple, ce n'est pas la peine de créer des fausses fictions, de fausses situations. La fiction est dans le récit.

À votre avis, pourquoi est-ce important que des jeunes voient un spectacle tel que celui-là ?

C'est important car ça touche à des choses sensibles, le tabou du corps, la transgression de son ouverture, la peur de la dislocation. Mais c'est un spectacle très vital il n'y a aucune complaisance morbide. On est engagé dans un projet qui est habité par la vie, il n'y a pas de destructivité, c'est pour ça, que le tapis roulant est essentiel car « on doit avancer ». Le projet est habité par la vitalité. Maylis de Kerangal est contre l'idée doloriste de la mort, l'écriture c'est une manière de garder en vie la mémoire de Simon.

L'auteure dit qu'on est tous pris dans une chaîne, un grand réseau humain (on est tous solidaires), on ferait tous partie d'une grande humanité, des petites fourmis qui participent à un grand projet dont le don d'organes serait un bon exemple. C'est l'histoire d'un ado, il y a quelque chose de lui, de la force de la jeunesse, qui se perpétue en dépit de sa mort physique. En cela c'est un récit très ancien, de l'ordre du mythe.

Entretien réalisé à Paris, le 2 janvier 2016.

## EXERCICE DE JEU THÉÂTRAL

Lire le passage suivant et se poser la question de sa mise en jeu.

« Il a tout de suite su que c'était elle – air sonné, regard vrillé, joues mordues de l'intérieur – de sorte qu'il ne lui a pas demandé si elle était la mère de Simon Limbres (*pensées intérieures*) mais lui a tendu la main en hochant la tête (*narration, pourrait correspondre à un texte didascalique*) : Pierre Révol, je suis médecin dans le service, c'est moi qui ai admis votre fils ce matin, vous prenez un café ? (*discours direct par Révol*) Marianne sursaute, acquiesce (*narration/didascale*). Le temps s'égoutte comme le café dans la cafetière quand pourtant tout ramène à l'urgence de la situation, et maintenant Marianne a fermé les yeux, elle boit, concentrée sur la brûlure liquide dans sa gorge, elle tient ferme : chaque seconde qui s'écoule freine le destin en marche. (*narration, focalisation avec Marianne*)

– Votre fils est dans un état grave. Lors de l'accident, il a subi un traumatisme crânien, le scanner fait état d'une lésion importante au niveau du lobe frontal et cette commotion violente a provoqué une hémorragie cérébrale, Simon était dans un coma profond à son arrivée à l'hôpital. Les premiers scanners ne sont pas bons. (*discours direct par Révol*)

– Je veux voir Simon, je veux voir Simon, où est-il ? » (*discours direct par Marianne*)

Extrait du scénario de la pièce, pages 5 et 6

**Par groupe, proposez des manières de prendre en charge ce texte (plusieurs comédiens, un seul, voix off, passages accélérés, silences... ?)**

**Qu'est-ce que ces diverses propositions changent dans la manière dont le texte est perçu par celui qui joue, par les spectateurs ?**

# EN AVAL REVENIR SUR SES IMPRESSIONS, SES ÉMOTIONS ELARGIR LA RÉFLEXION

## RESSENTIS

Choisissez un mot, un adjectif ou un nom pour évoquer le spectacle qui a été vu.

Ecrivez-le sans communiquer puis, lors d'un échange en classe, confrontez vos propositions et justifiez le choix de ce mot.

Vincent Dissez, le comédien, souligne que le passage qui l'a le plus touché est celui de « la belle mort » et vous, quel est le passage qui vous touche le plus, pourquoi ?

## RETOUR SUR DES MOMENTS FORTS DU SPECTACLE

Quels sont les deux ou trois moments forts du spectacle pour vous ? Décrivez le dispositif scénographique, le jeu du comédien, la musique et les lumières

Il est possible de guider les élèves et de préciser certains effets.

À quoi correspondent les passages où le tapis est statique, où le tapis avance ?

Quel effet créent les déplacements du comédien ?

Pourquoi le tapis est-il vide à certains moments ?

Quel est l'effet des passages chorégraphiés ?

Comment interprétez-vous certains effets de lumière (pleins feux ; noirs ; rouges...)



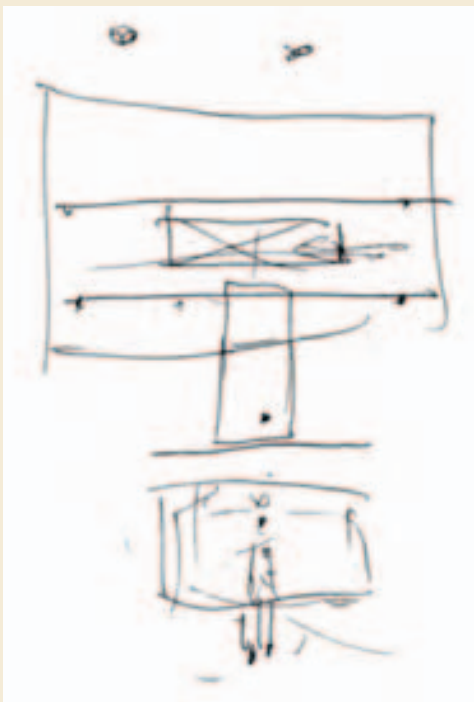
## LE RÔLE DE LA MUSIQUE

En tant que spectateur, comment avez-vous ressenti la part de la musique dans le spectacle ? Qu'est-ce que cela vous a apporté ? Pouvez-vous citer des moments précis ?

Par exemple, citez un moment où la musique a permis de créer une ambiance, laquelle ? Quand la musique crée-t-elle une tension, une dramatisation, une rupture ? Quand illustre-t-elle le propos ? Quand entre-t-elle en résonance avec le texte théâtral ?

Si vous êtes vous-mêmes musiciens ou amateurs de musique auriez-vous des propositions à faire ? Lesquelles ? Essayez ces propositions avec un extrait de la pièce pris en charge par un camarade qui dira le texte.

## LA SCÉNOGRAPHIE



### ENTRETIEN AVEC ÉRIC SOYER, SCÉNOGRAPHE ET ÉCLARAGISTE

Comment avez-vous construit, imaginé cette scénographie ?

Il y a eu une forme de radicalité dans nos choix, car même si le temps est concentré, il y a tellement de personnages, de lieux... En fait la manière dont on travaille avec Sylvain Maurice est très prag-

matique, à savoir que je lui propose une machine à fabriquer des images, des situations dans lesquelles l'imaginaire du spectateur va pouvoir se projeter ; je n'essaie pas de résoudre un certain nombre de situations et d'avoir les réponses, par exemple : comment on va représenter l'hôpital, la mer, le surf... Je veux plutôt écouter le point de vue du metteur en scène sur le texte, sur ce qu'il a envie d'en faire.

Sylvain Maurice voulait travailler avec deux personnes sur scène, c'est le point de démarrage avec le texte. Ensuite, très concrètement la première question est de savoir comment j'organise le dialogue entre ces deux personnes : le conteur des mots et le compositeur des atmosphères, je me suis dit assez vite qu'il ne fallait pas établir une hiérarchie entre ces deux personnes, le musicien n'est pas là pour illustrer les propos du comédien, il est tout aussi important.

Le fil conducteur du récit, c'est le mouvement haletant de l'écriture, une course contre la montre, la pulsation cardiaque, la mer... Assez vite, on s'est dit qu'il fallait qu'on trouve une possibilité de raconter et de pouvoir ressentir ce mouvement, on a d'abord évoqué la vidéo, plus illustrative qu'organique comme en résonance à l'écriture de Maylis de Kerangal, écriture assez cinématographique, comme un montage permanent car on passe sans cesse d'un personnage à un autre, d'un milieu à un autre. Le spectateur ne bouge pas, mais il est emmené d'un lieu à un autre avec des ellipses de temps. Alors est venue cette idée de tapis roulant, comme je suis quelqu'un qui travaille de manière concrète et pratique, j'ai proposé à Sylvain de faire des essais, différents essais de positionnement de Joachim (sur le côté, derrière...) et finalement, rien ne nous satisfaisait parce qu'on n'avait pas une seule image des deux, la position du musicien était dans l'observation. J'ai suggéré à Sylvain qu'on les mette (le comédien et le musicien) l'un au-dessus de l'autre, c'est comme ça qu'est né le dispositif. On a refait une session dans laquelle on a testé l'idée du haut et du bas, et l'idée d'avoir différentes profondeurs. On tenait un outil qui allait pouvoir nous permettre de raconter cette histoire. On a fait des maquettes, petit à petit, on a fait l'habillage et puis motorisé. Une fois qu'on a l'outil, là commence le travail. En même temps pour Sylvain, ça lui permettait de faire l'adaptation en relation avec le dispositif. Dans l'espace sonore, il y a un traitement poétique de l'espace et de ses résonances.

## Que représente cet espace ?

Il représente tous les espaces, c'est une machine à fabriquer tous les espaces, on peut penser à un caveau, cette masse l'ancre profondément dans le sol, il est transpercé par tous les vents, cet espace n'est pas écrasé vers le sol mais tend vers l'élévation. Il y a un effet de profondeur de champ avec beaucoup de possibilités de profondeur (le musicien ne bouge pas, le musicien est un artisan en train de fabriquer des sons dans son laboratoire). Cet espace est multiple (en bas : plusieurs espaces, en haut un autre espace), le haut avance et recule (de la face au lointain et le comédien aussi par le tapis roulant), on s'est dit qu'on n'avait pas du tout besoin de la vidéo : juste par la manière dont Vincent court et marche, on peut imaginer le lieu, et là le son prend le relais. Le son donne des bribes et le spectateur fait le reste. La danse est allégorique, ça a un côté Beach Boys. Quand Rémige rentre, on a appuyé avec la musique du karaoké, on s'est permis des moments comme ça. Le tapis roulant est piloté en coulisse par un technicien, il a une conduite, il sait à quel moment il démarre, ralentit. La mise en place de tout cela s'est faite par des impros de jeu, de musique et d'éclairage. Sylvain a construit son adaptation et c'est dans ce travail que s'est affinée la partition de la marche, de la musique... Quand on rentre dans une nouvelle histoire, c'est soutenu par des arrêts de marche, des noirs... Lorsque Simon est mort, le comédien est amené dans le noir par le tapis, il disparaît. L'idée, c'est que les différents ingrédients rentrent en résonance mais ne soient pas en redondance, sinon on perd la force de suggestion. Le spectateur doit avoir l'impression que tout se fabrique sous ses yeux.

## Et la lumière ?

Dès le début, on a travaillé avec de la lumière, en cinq étapes. Au premier essai, on a déjà implanté un peu de lumière avec le rapport à la marche. On a trouvé comment on éclaire quelqu'un qui marche et mis en évidence les empêchements du comédien par rapport à l'éblouissement car il ne doit pas être mis en danger. Dans la deuxième étape, on a vu comment on peut éclairer en haut et en bas, ce qui fonctionne et ne fonctionne pas. Puis, on a commencé à composer. La scénographie ne résout rien, mais on a tous les ingrédients pour pouvoir cuisiner, on travaille par petits fragments (marche, course, en haut en bas, assemblage des fragments et des enchaînements). Mon idée pour le traitement de la lumière, c'est de suivre la même logique : une chose organique, et qu'à aucun moment la lumière ne se fige dans un état (toujours

pour être dans un mouvement organique) et on a aussi voulu soutenir des moments quasi « stromboscopiques » (course), on perd alors les repères et on oublie le tapis roulant pour oublier le théâtre et la cage de scène.

On est sur un rendu qui a un côté organique (la musique, le mouvement, le jeu). Le dessin du décor est chirurgical, géométrique, il n'y a que des angles, pas de courbes, avec une translation toujours face/ lointain, qui vient souligner le côté implacable de l'horloge, qui vient soutenir l'écriture de Maylis. À quelques moments, on a soutenu de manière plus symbolique le propos (le cabaret, le moment de la transplantation). Le spectacle a trois couleurs, d'abord une sensation monochromatique et puis, le rouge lié au bloc, aux pulsations sanguines, à la chirurgie, et avec le moment de la transplantation, on est dans une atmosphère quasi bleue, une atmosphère plus froide. Il y a une chose vertigineuse, on a une personne qui meurt, on transplante un organe chez une autre personne, on éprouve le sentiment de danger, comme un vertige au sujet de l'aspect ténu de la vie et la prouesse de tout ce qui est mis en place pour « réparer les vivants ». Je voulais une sensation d'éblouissement. Au début, la rampe de projecteurs montre la machine à fabriquer du théâtre et après, on la remonte à la fin, cette machine à fabriquer du théâtre peut aussi évoquer le bloc opératoire.

### Comment la musique sert-elle le projet ?

Le musicien est acteur, c'est du live. Dans les cirques, les musiciens sont au-dessus des portes. Ce décor, c'est aussi une porte, ça peut ouvrir aussi sur le néant, mais on peut le traverser. Joachim pourrait être le pilote de ligne, le chirurgien. Ce cadre s'ouvre sur quatre côtés vides, il est traversé par les courants d'air, le vent, la pensée, l'âme. Je n'ai pas pensé à toutes ces choses au départ, mais au fur et à mesure, car je n'ai pas la prétention de maîtriser tout ce dont je vous parle en amont.

Ce qui est intéressant avec Sylvain, c'est qu'il a une grande capacité à jouer avec tous ces espaces abstraits, le texte est tellement concret, tellement précis avec des descriptions très rapides mais très précises qui nous permettent de nous fabriquer des images, la vidéo aurait plus amoindri le texte qu'elle ne l'aurait enrichi.

Entretien réalisé à Paris, le 18 décembre 2015.

Quel a été le point de départ proposé par Sylvain Maurice ?  
Comment est née l'idée du dispositif du tapis roulant ?  
Pourquoi le metteur en scène et le scénographe ont-ils renoncé à l'utilisation de la vidéo ?  
Que peut représenter ce dispositif scénographique ?  
Comment comprenez-vous le terme « organique » associé à ce dispositif ?  
Proposez et justifiez un autre dispositif scénographique. Vous pouvez réaliser un dessin, une maquette.

## LA THÈME DE LA « BELLE MORT »

Vincent Dissez, le comédien, souligne que le passage qui l'a le plus touché est celui de « la belle mort »

Chez les Grecs de l'Antiquité, depuis l'Illiade d'Homère (VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), la mort au combat, malgré son caractère cruel, est sublimée et magnifiée, comme le souligne Priam, roi de Troie : « À un jeune homme, il convient tout à fait, – tué par Arès, déchiré par le bronze aigu, – de rester gisant : tout est beau, même en son cadavre, de ce qui peut apparaître<sup>1</sup> » (chant XXII, v. 71-73). Le corps mort, selon l'analyse de Jean-Pierre Vernant dans son article La Belle Mort et le cadavre outragé<sup>2</sup>, devient alors, de la part des autres, objet de contemplation, de soins et de déploration. Il doit conserver, jusqu'au moment où il sera brûlé sur le bûcher, la beauté et l'intégrité du jeune guerrier tombé héroïquement, dans la splendeur de sa jeunesse et de sa force. Le fait que son cadavre soit traité selon les rites, honoré par ses pairs et sa famille, pleuré et célébré dans les chants de lamentation funèbre, confère au héros une gloire impérissable : même mort, il est magnifié dans son exploit et chanté dans la poésie épique. Comme le dit Jean-Pierre Vernant « la beauté de "la belle mort" n'est pas différente de celle du chant, un chant qui, lorsqu'il la célèbre, se fait lui-même, dans la chaîne continue des générations, mémoire immortelle ».

1. Homère, *Illiade*, traduction d'Eugène Lasserre, Classiques Garnier, 1955.

2. Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, « Folio histoire », Folio, année, p.79

## TEXTE DE LA PIÈCE SUR LA « BELLE MORT »

« Le corps de Simon Limbres est désormais une dépouille. Ce que la vie laisse derrière elle quand elle s'est retirée, ce que la mort dépose sur le champ de bataille. C'est un corps outragé. Châssis, carcasse, peau. Celle du garçon prend lentement la couleur de l'ivoire, elle semble se durcir, nimbée de cette lueur crue qui tombe du scialytique, elle semble devenir une carapace sèche, un plastron, une armure. Alors est-ce la figure de Simon, sa beauté de jeune homme issu de la vague marine, ses cheveux pleins de sel encore et bouclés qui le troublent, est-ce sa cicatrice en croix, mais Thomas commence à chanter. Un chant ténu, à peine audible par celui ou celle qui se trouverait avec lui dans la pièce, mais un chant qui se synchronise aux actes qui composent la toilette mortuaire, un chant qui accompagne et décrit, un chant qui dépose.

Thomas a revêtu un tablier jetable par-dessus sa blouse, enfilé des gants à usage unique, rassemblé des serviettes – elles aussi à usage unique, une fois une seule, pour Simon Limbres – et des compresses de cellulose douce, un sac poubelle jaune.

Il lave le corps, ses mouvements sont calmes et déliés, et sa voix qui chante inspire et expire, inspire et expire, inspire et expire ; elle convoie la main qui revisite une dernière fois le modelé du corps, en reconnaît chaque pli et chaque espace de peau, y compris ce tatouage en arabesque d'un noir émeraude. Thomas linge le garçon dans un change, et même il le recoiffe de manière à faire rayonner sa figure. Le chant s'amplifie encore dans le bloc opératoire tandis que Thomas enveloppe la dépouille dans un drap immaculé, et l'observant travailler, on songe aux rituels funéraires qui conservaient intacte la beauté du héros grec venu mourir délibérément sur le champ de bataille, ce traitement particulier destiné à en rétablir l'image, afin de lui garantir une place dans la mémoire des hommes. Afin que les cités, les familles et les poètes puissent chanter son nom, commémorer sa vie. C'est la belle mort, c'est un chant de belle mort. Non pas une élévation, l'offertoire sacrificiel, non pas une exaltation de l'âme du défunt qui nuagerait en cercles ascendants vers le Ciel, mais une édification : il reconstruit la singularité de Simon Limbres. Il fait surgir le jeune homme de la dune un surf sous le bras, il le fait courir au-devant du rivage avec d'autres que lui, il le fait se battre pour une insulte, sautillant les poings à hauteur du visage et la garde serrée, il le fait bondir

dans la fosse d'une salle de concert, pogoter comme un fou et dormir sur le ventre dans son lit d'enfant, il lui fait tournoyer Lou – les petits mollets voltigeant au-dessus du parquet –, il le fait s'asseoir à minuit en face de sa mère qui fume dans la cuisine pour lui parler de son père, il lui fait déshabiller Juliette et lui tendre la main pour qu'elle saute sans crainte du mur de la plage, il le propulse dans un espace post mortem que la mort n'atteint plus, celui de la gloire immortelle, celui des mythographies, celui du chant et de l'écriture. »

Extrait du chapitre 26, pages 285 et suivantes,  
repris par Sylvain Maurice  
© éditions Gallimard, publié par Verticales

**Quelles sont les actions accomplies par Thomas Rémige dans le rituel funéraire ?**

**Par quels mots Simon est-il présenté comme un héros ?**

**Quelle est la fonction du chant dans ce rituel ? Relevez les verbes utilisés.**

**LE SALMANAZAR**  
SCÈNE DE CRÉATION ET DE DIFFUSION D'ÉPERNAY  
saison 17/18

• **ACCUEIL-BILLETTERIE**

Mardi au vendredi de 14h à 18h

03 26 51 15 99

[billetterie@lesalmanazar.fr](mailto:billetterie@lesalmanazar.fr)

Place Mendès France • 51200 Épernay

• **ADMINISTRATION**

03 26 51 15 80

[contact@lesalmanazar.fr](mailto:contact@lesalmanazar.fr)

8 rue de Reims • 51200 Épernay

[www.lesalmanazar.fr](http://www.lesalmanazar.fr)