



 Comptes
 rendus

CDDB-Théâtre de Lorient et M/M (Paris), *Les affiches du théâtre de Lorient 1996-2015*, Paris, CDDB-Théâtre de Lorient, 2015.

| par Hadrien VOLLE

Les affiches du théâtre de Lorient 1996-2015 est le cinquième volume d'une série qui rassemble les souvenirs de création de l'agence de design M/M (Paris), fondée par le duo Michaël Amzalag et Mathias Augustyniak en 1992. À mi-chemin entre l'objet de savoir et l'oeuvre d'art, cet ouvrage en suit un autre sur les affiches de la FIAC (vol. 4) ou bien sur le travail du duo pour Givenchy (vol. 3).

Le présent volume compile exhaustivement les affiches des créations accueillies par le théâtre de Lorient de 1996 à 2015. Il est le témoignage d'une collaboration étendue sur vingt ans entre les artistes et un directeur d'institution, Éric Vigner. Un travail qui a pris fin avec le départ de ce dernier.

Dans l'avant-propos, Vigner revient sur son arrivée en Bretagne. Mû par la volonté d'associer des graphistes à la construction de l'identité complète du théâtre, il fait appel à la jeune agence M/M (Paris). Cette dernière conçoit alors le logo, en noir et blanc, référence discrète au *gwen ha du* de l'étendard Breton. Comme il souhaite l'installer au cœur de son projet culturel, le nouveau directeur veut que l'écriture occupe la place centrale des affiches. De la même manière qu'il instaure le gâteau de première – une création originale d'un pâtissier en lien avec le spectacle qui vient d'être joué – les affiches seront le fruit d'une collaboration étroite tout au long du processus créatif. Elles sont définies à la suite de la lecture de la pièce et des conversations communes en Vignier et M/M (Paris). Un lien artistique fort qui sera prolongé dans deux mises en scène de Vigner : *Antigone* et *Pluie d'été à Hiroshima*, où les *designer* ont activement participé à l'élaboration du décor.



Mathias Augustyniak, dans l'introduction, se fait la voix du duo et donne un autre point de vue sur l'histoire. Désirant s'investir sincèrement dans le projet, leurs première demande fut, avant même la définition de l'identité visuelle, qu'ils puissent repenser le foyer du théâtre afin de rendre le lieu accueillant. Dans leurs affiches, ils se disent guidés par les règles de la tragédie classique : unité de lieu, de temps et d'action. Chacune est composée d'une photo en couleur et d'un titre en noir et blanc. Les compositions sont avant tout des références à l'image documentaire, prises à la lumière du jour, sans éclairage additionnel. Beaucoup mettent en scène des univers modestes, chambre d'enfants, jeux, murs couverts de papier peint.

Chaque affiche est commentée, d'une part par Mathias Augustyniak, d'autre part par Éric et Bénédicte Vigner qui retracent en quelques mots l'histoire du spectacle. Il y a une affiche par création, donc entre trois et cinq par ans, pour un total de 90 productions. De ces images ressort l'importance de la typographie, pas toujours lisible, et une forte portée symbolique. Augustyniak se dit conscient qu'une pièce est irréprésentable par l'affiche, mais l'affiche permet cependant de se souvenir d'une pièce.

Comme souvent avec les productions d'art contemporain, les images sont rendues davantage lisibles accompagnée du discours de ceux qui les ont créées. Les mots des concepteurs sont une clé essentielle pour comprendre l'oeuvre elle-même. Surtout lorsqu'il s'agit d'images destinées à la communication avec le public. Chacune d'entre elle comporte le même bloc qui regroupe les informations pratiques.

Celui-ci reste structurellement identique : en haut ou en bas de l'affiche, sa typographie ne changera qu'une seule fois, à partir de la saison 2012/2013, en même temps que logo CDDDB devient Théâtre de Lorient. La même année disparaît le nombre de représentations qui jusque là était indiqué sur l'affiche, dans la tradition du théâtre populaire de région. Au vu du nombre d'images conçues et les contraintes imposées, il ressort de ce corpus une importante créativité.

L'ouvrage suit un fil chronologique. La collaboration débute avec une mise en scène de *L'illusion comique* de Corneille en janvier 1996. Cette première image se veut une interprétation de la figure du théâtre, montrant un mannequin de coiffure avec un masque sur la tête, pour représenter l'« hypocrite » au sens étymologique du terme. En mars 1996 suit la première création d'un texte de Rémi De Vos, *Débrayage*. L'affiche, représentant une vieille Peugeot, est construite à partir du ressenti des M/M (Paris) après la lecture du texte.

Dans le bref historique de chaque spectacle, un lien est fait soit avec l'environnement du théâtre ou avec le théâtre tout entier. Une suite de petits manifestes qui entrent en résonnance avec leur époque et pour lesquels l'affiche est un écho. Une aventure qui se termine par là où elle avait commencé : une recreation de *L'illusion comique* et le petit mannequin en plastique capturé sous la verrière parisienne des artistes de la première affiche est remplacé par un authentique top model photographié à Carrare.

L'humain apparaît sur les images avec la création du « Combat de nègres et de chiens » où deux travailleurs immigrés composent le sujet de l'affiche. Certaines créations se citent entre elles, la saison 97/98 reprend le visage de *L'illusion comique* créé l'année précédente. Les M/M (Paris) ont aussi recours à des travaux qui n'étaient pas destinés au Théâtre de Lorient, c'est ainsi que Björk est allongée sur l'affiche de *Savannah Bay* de Marguerite Duras mis en scène par Éric Vigner, sans que l'on puisse la reconnaître de prime abord. Mathias Augustyniak vient à poser lui-même sur certaines affiches : pour la création de *Tartuffe* par Laurent Delvert en 2005, *Et jusqu'à ce que la mort nous sépare* de Rémi De Vos en 2006 ou pour la recreation de *Débrayage*, du même auteur, en 2007.

L'ouvrage est agrémenté de pages de photo qui viennent renforcer son aspect graphique. Une première série représente le théâtre et ses affiches dans la ville bretonne, illustrant comment elles marquent le territoire. Une autre série achève le livre et est composée à la manière d'un roman-photo – sans texte – conçue par Alain Fonteray. Ici sont rassemblés des souvenirs de créations : scénographies, rencontres, entretiens. On remarque Valérie Lang, Lambert Wilson, les soirées de premières et les aventures lointaines qui mènent Lorient jusqu'en

Corée. Enfin, la dernière partie est un répertoire de toutes pièces qui ont composé les saisons du Théâtre de Lorient entre 1995 et 2016.

Au fil des pages apparaissent les premières mises en scène d'Arthur Nauzyciel, les premiers textes de Rémi De Vos, les collaborations régulières avec Éric Ruf, Marc Lainé ou Christophe Honoré. On remarque également la fidélité d'Éric Vigner à Duras. Outre l'histoire des affiches, cet ouvrage devient un reflet de l'abondance de la création du CDDB. *Les affiches du théâtre de Lorient 1996-2015* construit ainsi une sorte d'histoire contemporaine du théâtre de Lorient, non pas seulement par l'image, mais par le dialogue entre celle-ci et la création théâtrale par essence éphémère.



Jean Vauthier, *L'Impromptu d'Arras*, suivi de *Un dramaturge au travail* par Michèle Gally, Paris, Champion, 2015, n° 169, *Textes et littérature moderne et contemporaine*. | par Odette ASLAN

Professeur de littérature médiévale à l'Université d'Aix-Marseille, Michèle Gally édite un texte de Jean Vauthier, d'après le Fonds Vauthier de la SACD. Pour célébrer le 7^e Centenaire du poète musicien médiéval Adam de la Halle, Vauthier, à la demande d'André Reybaz, alors responsable des festivités d'Arras, avait réécrit *Le Jeu d'Adam ou Jeu de la Feuillée*, sous le titre d'*Impromptu d'Arras* (allusion à *L'Impromptu* de Molière). Et Michèle Gally cherche ce qui, dans cette réécriture, constitue les prémisses de l'œuvre théâtrale de Vauthier.

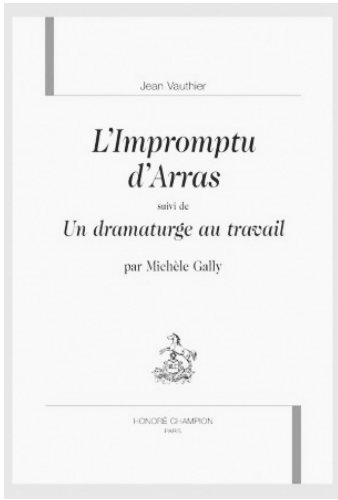
Le Jeu d'Adam ou Jeu de la Feuillée a été commandé par les bourgeois d'Arras et joué une fois, en 1276. C'est quasiment la naissance du théâtre comique français. Il n'avait jamais été repris depuis¹. *L'Impromptu d'Arras* de Vauthier a été commandé et joué une fois à Arras en 1951, dans la mise en scène de Catherine Toth.

Pour comprendre le texte d'Adam de la Halle écrit en vieux français, Vauthier a sans doute lu la traduction de Langlois de 1923. Au début de *L'Impromptu*, Adam répète son *Jeu de la Feuillée* avec ses compères, mais pas dans l'ordre et avec de nombreuses digressions. Il est prévenu de l'arrivée de Jean, alias Vauthier et chef de troupe. Jean apparaît, en costume moderne :

« Adam : Qui organise ton théâtre ? – Jean : André Reybaz . Sa femme s'appelle Catherine Toth ».

Vauthier imagine un véritable dialogue entre le trouvère du Moyen âge et l'écrivain moderne. Jean est venu pour retrouver la source de

1. Les Théophilieus avaient seulement représenté le monologue d'Adam, quelques mois avant le Festival d'Arras.



la langue française. Tous deux se proposent de collaborer et d'écrire une suite au *Jeu*. La troupe de Jean, en costumes du XIII^e siècle et chapeaux modernes, apporte des paniers emplies d'accessoires et de costumes, que les compères déballetent avec appréhension, puis dont ils s'emparent joyeusement. Jean prie Adam de dire devant lui son grand monologue. Mais Adam est sans cesse interrompu par la dissipation des compères qui jouent bruyamment avec les instruments trouvés dans les paniers, et aussi par Jean qui s'érige en metteur en scène. On ne peut même plus parler de didascalies, tant sont

nombreuses les indications de jeu de Vauthier : plutôt que de dire seulement comment jouer, elles constituent pratiquement du texte supplémentaire à jouer.

Vauthier est à la fois auteur, personnage et metteur en scène de *L'Impromptu*. Divers instruments de musique et de matériel audiovisuel envahissent la scène et déversent des flots de musique de jazz, tangos, boggies boggies. Ebahi, puis séduit par toutes ces nouveautés, Adam se saisit d'une caméra et veut tourner un film, au grand dam de Jean qui veut qu'Adam reste un grand poète. Par le vacarme produit, par les intrusions intempestives de ce matériel audiovisuel, Vauthier vitupère la société de consommation et ce qu'il appelle « l'odieux odio-visuel ».

Vauthier, qui n'avait alors écrit que *Capitaine Bada* (Reybaz le montera l'année suivante) a composé en fait une œuvre personnelle plutôt qu'une adaptation. Il se regarde créer et commenter sa pièce. Il explicite des expressions médiévales. Il s'interroge sur le processus théâtral, la création, Il évalue la réaction possible des spectateurs, il envisage la fragilité de la création poétique dans le monde moderne.

La réécriture fécondera sa propre création. Il adaptera-recréera plus tard des pièces de Shakespeare, Marlowe, Sénèque ou Machiavel. Comme s'il dévorait ces auteurs pour s'en enrichir, célébrant la disparition de l'autre et héritant de sa force créatrice. Vauthier, nous dit Michèle Guy, se reconnaît secrètement en Adam, il allie dans *L'Impromptu* le lyrique et le théâtre, une alliance caractéristique de son œuvre à venir, qu'on qualifiera de théâtre poétique.

On trouve en annexe la reproduction intégrale de la pièce médiévale d'Adam, ce qui permet d'en prendre connaissance après avoir lu cette analyse éclairante d'un texte difficile d'accès de prime abord ; Michèle

Gally analyse ensuite une mise en scène du *Jeu de la Feuillée* en 2003 au Théâtre du Vieux-Colombier² : sous le titre *Le Jeu d'Adam*, Jacques Rebotier et le traducteur adaptateur Jacques Darras³, à l'inverse de Jean Vauthier, ont voulu rendre audible au XXI^e siècle un texte du XIII^e et éclaircir des allusions à l'actualité de l'époque. L'adaptation en octosyllabes fait affleurer des strates du picard ancien ou du français parlé d'aujourd'hui. Dans sa critique des puissants, Adam serait « le premier esprit libre et critique de l'Occident ». Il annoncerait Jarry, le théâtre Dada, *Six personnages en quête d'auteur*, *Victimes du devoir*, ou même Beckett. Toutes les techniques du spectacle sont en jeu : mouvement des objets et des corps, machinerie, danse, musique. Des fatrasies médiévales et des spots publicitaires ont été ajoutés. Devenu meneur de jeu, Adam joue le personnage du Fou.

L'ouvrage de Michèle Gally offre un détour singulier pour aborder l'œuvre d'un dramaturge moderne, et permet la redécouverte d'un texte ancien peu lu aujourd'hui sinon par les médiévistes.

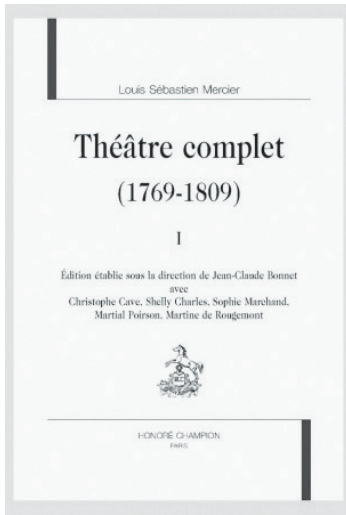


Louis Sébastien Mercier, *Théâtre complet (1769-1809)*, éd. dir. Jean-Claude Bonnet, avec Christophe Cave, Shelly Charles, Sophie Marchand, Martial Poirson, Martine de Rougemont, Paris, Honoré Champion, 2014, 4 vol., 2776 p. | par Michèle SAJOURS D'ORIA

Vingt ans après l'édition du *Tableau de Paris* et du *Nouveau Paris* (Mercure de France, 1994), c'est aujourd'hui le *Théâtre complet* de Louis Sébastien Mercier que nous propose Jean-Claude Bonnet, entouré d'une équipe de spécialistes. Les quatre volumes présentent trente-trois pièces qui s'échelonnent entre 1769 et 1809, en suivant la chronologie de première publication des œuvres. Cet ordre chronologique a l'avantage de montrer, durant quarante ans, l'intérêt constant de Mercier pour le théâtre et de mettre en évidence les périodes de pratique de genres différents. Il permet aussi de souligner la relation entre la production théâtrale et les autres écrits, *Du théâtre* bien sûr mais également les textes contenus dans le *Tableau de Paris*, *Mon bonnet de nuit*, *Le Nouveau Paris*, la *Néologie*, ainsi qu'une série d'articles parus dans la presse à la fin du XVIII^e siècle. Dans son introduction générale, Jean-Claude Bonnet, qui a dirigé la réédition de la plupart des ouvrages de Mercier, reconstruit magistralement la carrière du « dramaturge » en

2. Production de la Comédie-Française.

3. Jacques Rebotier est compositeur, écrivain, metteur en scène, directeur d'une compagnie de théâtre et musique. Jacques Darras est poète, essayiste et traducteur, fondateur d'une revue.



établissant les liens entre les différentes œuvres.

En 1773, lorsqu'il publie *Du théâtre*, Mercier, qui s'était rallié aux théories de Diderot, a déjà fait représenter six « drames », *Jenneval*, *Le Déserteur*, *Olinde et Sophronie*, *Jean Hennuyer*, *L'Indigent*, *Le Faux Ami*. La réforme de l'art dramatique que proposait Mercier n'était pas seulement une adhésion au drame ni une simple remise en question des genres classiques et de l'utilisation du vers, qui « masque la véritable poésie qui est un langage rempli d'images et de sentiments » (*Du théâtre*, éd. Pierre Frantz), c'est

aussi une critique de la Comédie-Française. Mercier accusait les Comédiens-Français, médiocres et « illettrés », de ne pas être de bons acteurs et d'abuser de leur pouvoir sur les auteurs, en acceptant ou non leurs pièces selon leur gré. Il leur avait pourtant donné à lire *Natalie*, sa septième pièce (t. II), justement en 1773, qui fut reçue avant que les comédiens aient pris connaissance des attaques contre eux. Mais lorsqu'il leur proposa, en décembre de la même année, *La Brouette du vinaigrier*, on lui fit savoir qu'aucune de ces pièces ne serait jamais montée, ni aucune autre admise en lecture. La critique dramatique, hostile au drame, en particulier sous les plumes de Fréron et de La Harpe, a elle aussi contribué à isoler le « dramaturge ». Mercier, dès la préface de *Jenneval*, s'était déclaré banni des scènes parisiennes, donc condamné à des succès de province (de fait, ses six premières pièces avaient été jouées en province et à l'étranger). À Paris, lorsqu'il sera finalement représenté, il devra se rabattre sur le Théâtre des Italiens, le Théâtre des Associés, le Théâtre de l'Ambigu-Comique, le Théâtre de Nicolet (ou Théâtre de la Gaîté), et parfois même se contenter d'un *théâtre* de société ou d'une loge à la Foire Saint-Germain. Malgré un certain mépris qu'il avait pour les salles des boulevards, il considérerait qu'elles pouvaient être, en quelque manière, l'avenir du théâtre. Un léger regret à ce propos, la question des lieux de représentation des pièces de Mercier apparaît en sourdine et n'est présente ici et là que dans quelques notices. Or cette question n'est pas secondaire pour Mercier : elle concerne à la fois les conditions matérielles du spectacle et le « public ». Rappelons aussi que les années 1760-1780 sont particulièrement riches du point de vue du renouveau des salles de spectacle en France et que Mercier a participé au débat.

Après dix ans consacrés au drame, Mercier, dans les années 1780, joue sur des registres divers avec la comédie de caractère ou de mœurs (*La Demande imprévue*, 1780 (t. II), *L'Homme de ma connaissance*, 1781 (t. II), *Le Gentillâtre*, 1781 (t. II), *L'Habitant de la Guadeloupe*, 1782 (t. III), et même la comédie-parade (*Le Charlatan, ou le docteur Sacroton*, 1780 (t. II), ainsi qu'avec des pièces historiques liées aux *Portraits des rois de France* (*La Mort de Louis XI*, 1783 (t. III), *Portrait de Philippe II, roi d'Espagne*, 1785 (t. III) et à la figure du grand homme (*Montesquieu à Marseille*, 1784, t. III). Il tente aussi la voie de ce qu'il définit « pièce nationale » avec *La Destruction de la Ligue ou La Réduction de Paris*, 1782 (t. II), qui devait faire pendant à *Jean Hennuyer*. Désormais, le théâtre de Mercier se veut aussi « politique ». Mais il ne faut pas pour autant croire que *Le Charlatan, ou le docteur Sacroton*, sous l'intitulé de comédie-parade, ne soit qu'un jeu. Avec *La Brouette du vinaigrier*, cette comédie est une des pièces que Mercier cite volontiers (par exemple dans le *Tableau de Paris*, chap. 533, « Monsieur le public »), car elle pose justement la question du « public », déjà bien présente dans *Du théâtre*. Parue en 1780, la pièce n'est jouée qu'en 1787, d'abord à la Foire, puis à l'Ambigu-Comique sur le boulevard du Temple. *La Brouette du vinaigrier* (1775, t. II) est considérée, comme le rappelle Jean-Claude Bonnet, la pièce « la plus représentative » du théâtre de Mercier. La brouette poussée sur la scène par le vinaigrier, coiffé d'un bonnet de laine, est « la métaphore d'un processus inéluctable et propre à rompre bien des barrières au théâtre qu'elles soient sociales ou génériques » (Introduction générale, t. I). La pièce élargit, selon la formule élaborée par Diderot et dans l'esprit de l'*Encyclopédie*, le registre des « conditions » déjà expérimenté par Mercier dans deux drames, *L'Indigent* (1772, t. I) et *Le Juge* (1774, t. I), où il avait convoqué le peuple sur les planches : le peuple de la ville dans le premier et celui des campagnes dans le second.

Le renouvellement dramaturgique de Mercier passe également par la lecture du théâtre européen, en particulier Schiller et surtout Shakespeare. Durant ces mêmes années, *Mon bonnet de nuit* (1784) est un manifeste esthétique qui concerne les littératures européennes. Mercier publie en 1782 *Les Tombeaux de Vérone* (t. III), la première de ses trois pièces adaptées de Shakespeare, même si la pièce doit beaucoup à Richardson et au *Romeo und Juliette* (1767) de Christian Felix Weisse. On touche ici à la question des sources qui apparaît souvent compliquée, comme le rappelle Jean-Claude Bonnet dans un paragraphe de son introduction, intitulé « Les ruses de l'auteur : entre emprunts et innovations ». Qu'il emprunte à Shakespeare, à Lillo ou à Goldoni, il s'agit pour Mercier d'une « imitation plus que libre ». Pour autant la plupart de ses pièces lui appartiennent bien en propre. Ses emprunts ne sauraient faire oublier sa part d'innovation.

Avec la Révolution, le dramaturge se lance en politique comme journaliste puis comme député, sans oublier pour autant le théâtre. Bien que *La Maison de Molière* (t. IV) ait été jouée en 1787, exceptionnellement parce que sous l'anonymat, à la Comédie-Française, c'est encore dans une salle du boulevard du Temple, le Théâtre des Associés (rebaptisé Théâtre patriotique) et dans les nouvelles salles nées avec la Révolution, le Théâtre des Variétés au Palais Royal et le Théâtre du Marais ouvert en septembre 1791, sous l'égide de Beaumarchais, qu'il doit faire jouer ses pièces : *Olinde et Sophronie* (une reprise de 1771, t. I) qui dénonçait l'intolérance et le despotisme, *Le Nouveau Doyen de Killerine* (1790, t. IV), inspirée d'un roman de Prévost et qui traitait du divorce, sujet d'actualité avec l'instauration du mariage comme contrat civil, *Le Campagnard ou le riche désabusé* (reprise d'un drame publié en 1779, t. II), qui glorifiait les vertus du laboureur, « humilié par l'arrogance oisive et insolente », et *Zoé* (reprise d'un drame de 1782, t. III) qui reposait sur le thème rebattu de la malédiction paternelle, auquel Mercier donne une dimension particulière. En proposant des reprises, Mercier veut apparaître comme le « prophète » de la Révolution. Il republie en 1792 son *Portrait de Philippe II, roi d'Espagne* (1785, t. III), sous un titre plus explicite *Les Crimes de Philippe II, roi d'Espagne, drame historique* et *Le Gentillâtre*, une comédie de 1781 (t. II), sous le titre de *Le Ci-devant noble* avec quelques additions, dont la plus notable est un nouveau final : le maître d'école annonce le vote de l'abolition des privilèges de la Nuit du quatre août 1789. La création de *Jean Hennuyer* (publié en 1772, t. I, mais qui n'avait jamais été joué) d'abord prévue à la Comédie-Française et donnée le 10 septembre 1791 au Théâtre du Marais, avait été encouragée par Beaumarchais qui considérait la pièce de Mercier comme « l'antidote » du *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier. Après avoir été incarcéré sous la Terreur, Mercier propose en 1794 *Timon d'Athènes* (t. IV), « imitation de Shakespeare », où il met en scène un proscrit environné par les « noirs spectres de l'ingratitude » et où il s'affiche comme un « modéré ». Dans *Le Nouveau Paris*, il développe ses thèses sur le « modérantisme » (mot qu'il introduit dans la *Néologie*). Le théâtre de Mercier se révèle encore une fois « comme une sorte d'accompagnement continu qui jette un éclairage essentiel sur le reste de l'œuvre et permet de mieux en saisir la portée » (Introduction générale, t. I).

Dans le premier volume, l'introduction générale est suivie d'annexes comprenant une note sur l'attribution définitive de *Virginie* à Michel-Paul Guy de Chabanon, et non à Mercier comme on l'a longtemps cru, les différentes listes de pièces établies par Mercier, qui s'est constamment soucié de réunir lui-même ses œuvres, des repères bio-bibliographiques et une bibliographie. La table des matières est

renvoyée au dernier volume, ainsi qu'un index. Cette édition a fait le choix de ne prendre en considération que le théâtre publié par Mercier et n'inclut donc pas les manuscrits du « fonds Mercier » de la bibliothèque de l'Arsenal, à l'exception de *L'Alchimiste espagnol ou le Grand œuvre* ([1790-1792], t. IV), une « comédie philosophique » aux allures de farce, composée durant la Révolution et dont les différents états manuscrits laissent supposer qu'elle était bien destinée à être publiée. Chacune des trente-trois pièces, annotées de manière informative et critique, est précédée d'une présentation qui établit la situation dans l'œuvre de Mercier, les sources, les différentes réécritures, éditions et traductions, la structure dramaturgique et la réception. Une attention particulière a été apportée au lexique. Ces présentations sont parfois accompagnées d'annexes mettant en relation d'autres textes de Mercier ou des œuvres dans lesquelles il a puisé.

Jean-Claude Bonnet, dans le premier volume, remercie, à juste titre, son équipe et en particulier Martine de Rougemont. Qu'il me soit permis ici de rendre un ultime hommage à notre chère collègue, brutalement disparue le 21 août 2015, et d'exprimer toute notre reconnaissance pour son enseignement et sa rigueur scientifique et morale.