

R É P A R E R
L E S V I V A N T S

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 224 - Janvier 2016



Directeur de publication

Jean-Marc Merriaux

**Directrice de l'édition transmédia
et de la pédagogie**

Michèle Briziou

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, responsable Île-de-France

Bruno Dairou, délégué aux Arts et à la Culture de Canopé

Ludovic Fort, IA-PR Lettres, académie de Versailles

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller

théâtre, délégation aux Arts et à la Culture de Canopé

Patrick Laudet, IGEN Lettres-Théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR Lettres-Théâtre honoraire

et des représentants des Canopé académiques

Auteur de ce dossier

Lorraine Brun-Dubarry, agrégée de lettres modernes,

titulaire d'une certification en enseignement du théâtre

Directeur de « Pièce [dé] montée »

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller

théâtre, département Arts & Culture

Responsable éditorial transmédia

Pierre Danckers

Secrétariat d'édition

Aurélie Chauvet, Canopé Île-de-France

Marie Persiaux, Canopé Île-de-France

Mise en pages

Patrice Raynaud, Canopé Île-de-France

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

Illustration de couverture

Projet initial.

© L. Bauché

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-240-03987-3

© Réseau Canopé, 2016

[établissement public à caractère administratif]

2 rue Pierre-Bourdan

78160 Marly-le-Roi

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie [20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris] constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Remerciements

Véronique Brémond-Bortoli, professeure agrégée de lettres classiques (pour ses précieux conseils), Sophie Racine et Katia Maisonnier, médecins urgentistes à l'hôpital de Chartres (pour leur disponibilité).

Extraits du roman *Réparer les vivants*, Maylis de Kerangal

© éditions Gallimard, publié par Verticales

RÉPARER LES VIVANTS

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 224 - Janvier 2016

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

D'après le roman de Maylis de Kerangal

© éditions Gallimard, publié par Verticales

Version scénique et mise en scène : Sylvain Maurice assisté
de Nicolas Laurent

Avec : Vincent Dissez et Joachim Latarjet

Scénographie et lumière : Éric Soyer

Musique : Joachim Latarjet

Production : Théâtre de Sartrouville et des Yvelines – CDN

Les dates :

du 4 au 19 février 2016 au Théâtre de Sartrouville et des Yvelines – CDN

Sommaire

5 ÉDITO

6 AVANT DE VOIR LE SPECTACLE, LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !

6 L'affiche

8 Le titre : *Réparer les vivants*

9 Aperçu du spectacle

9 Personnages et onomastique

11 Morts et « belle mort »

17 Prélèvements et dons d'organes

18 Du roman à la pièce : le travail de « réduction » de Sylvain Maurice

20 APRÈS LA REPRÉSENTATION, PISTES DE TRAVAIL

20 Remémoration : ressentis

23 La scénographie

24 Les paroles du musicien

25 Le point de vue du metteur en scène

26 Une autre vision du roman

29 ANNEXES

29 Annexe 1. Biographie et bibliographie de Maylis de Kerangal

30 Annexe 2. Synopsis - Le roman et la version théâtrale de Sylvain Maurice

33 Annexe 3. Texte complémentaire : la « belle mort » dans *L'Iliade* d'Homère

34 Annexe 4. Texte de la pièce sur la « belle mort »

35 Annexe 5. Entretien avec deux médecins urgentistes

38 Annexe 6. Entretien avec Éric Soyer, scénographe et éclairagiste

41 Annexe 7. Entretien avec Joachim Latarget, compositeur et musicien

43 Annexe 8. Entretien avec Vincent Dissez, comédien

45 Annexe 9. Entretien avec Sylvain Maurice, directeur du théâtre de Sartrouville et metteur en scène

47 Annexe 10. Ressources complémentaires

Édito

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.

Sa création pour la scène est l'un des temps forts de la saison 2015-2016 du Théâtre de Sartrouville et des Yvelines – Centre dramatique national.

Sylvain Maurice, directeur du Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-CDN

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

L’AFFICHE

Dans la rue, dans le métro, dans le hall du théâtre : l’affiche. Comparer les deux projets d’affiche pour le Théâtre de Sartrouville : une ébauche, le visuel dans le programme, ci-dessous et le projet retenu. Décrire les photos et opérer une mise en relation avec le spectacle.

La photo est en couleurs, il s’agit d’une partie du corps d’un jeune homme. Le plan est fait sur les trois quarts du dos et le bras gauche. Ce jeune homme est fort, musclé, bronzé, on ne voit pas son visage. Sur le haut de son bras gauche est tatoué un cœur humain, ce qui constitue comme une mise en abyme du récit : dans une histoire où l’on va suivre le parcours d’un cœur humain, on découvre un personnage avec un cœur à même la peau. C’est un surfeur, comme l’indique la planche qu’il porte avec le bras droit, le jeune homme pourrait être Simon Limbres ; en arrière-plan, on aperçoit la mer avec des vagues et l’horizon. La lumière est vive, la plage semble ensoleillée. De cette photo émane une certaine puissance liée à la force et à la beauté du corps masculin, une image de vie, de liberté sans limites dans un espace naturel et ouvert. On établira évidemment une relation avec le début du spectacle lorsque le comédien évoque les jeunes hommes qui vont débiter leur session de surf, l’image se place donc plutôt comme une amorce de l’histoire, elle peut aussi renvoyer au prologue repris par Sylvain Maurice : « On va se bâfrer, yes, on va être des kings, les trois caballeros, les big wave riders ».



Projet initial.
© L. Bauché

L'affiche, elle, frappe d'emblée par sa blancheur, blancheur du papier, blancheur du commencement. Sur ce blanc immaculé, des caractères noirs, ou plutôt des caractères comme des fenêtres ouvertes sur le spectacle dont une photo est utilisée. Si l'on observe attentivement, on peut discerner dans la partie haute un rail de projecteurs qui éblouissent et deux hommes (le même homme est présent deux fois) : un musicien sous les projecteurs et, dans le bas, quelqu'un qui marche (le comédien), le tout dans un espace sombre et noir. L'affiche donne quelques pistes sur les choix faits par le metteur en scène, Sylvain Maurice. On voit notamment que les lieux ne sont pas représentés de manière réaliste, on ne discerne ni la mer, ni l'hôpital, ni une chambre, mais l'espace est trop sombre pour que l'on puisse l'identifier, c'est un plateau de théâtre. Cet arrière-plan qui renvoie à une image de la scénographie n'est cependant que peu visible et ainsi la proposition conserve un certain mystère. On verra par la suite que cette scénographie, c'est le spectacle en marche, comme une machine à jouer.

Pour conclure, demander aux élèves ce qui distingue les deux propositions ? Laquelle préfèrent-ils ?

La première proposition est fondée sur l'histoire et notamment sur son commencement, elle a un aspect plus réaliste. La seconde est orientée sur « la mise en théâtre » et sur les choix scénographiques, elle constitue comme une fenêtre sur le spectacle, peu lisible encore car masquée par les blancs, elle suscite la curiosité du spectateur.

En demandant aux élèves de s'appuyer sur les recherches faites avant d'aller voir le spectacle, leur proposer d'inventer une affiche à laquelle ils joindront une « notice explicative » pour justifier leur choix.

Pour aider les élèves dans ce projet créatif, on pourra revenir sur les thèmes et motifs principaux de la pièce : le parcours d'un cœur, le chemin de la mort à la vie, l'hôpital et la mer, la constellation des personnages autour d'un jeune héros moderne, le motif de l'oiseau de nuit, l'idée de compte à rebours... Dessins, collages, montages de photos, etc. pourront être exploités. En classe, certains élèves pourront expliciter leurs choix en argumentant et les productions pourront faire l'objet d'une exposition dans le hall du lycée, de l'école... et peut-être au théâtre !



Affiche de la pièce.
© Atelier P. Bretelle

LE TITRE : RÉPARER LES VIVANTS

Avant même d’avoir lu le roman ou de découvrir le spectacle, on demandera aux élèves ce que leur évoque ce titre. S’ils ont lu le roman, se souviennent-ils d’avoir rencontré ce titre dans le texte sous forme de citation ?

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 Tchekov⁴ *Platonov*⁵, après la mort du héros éponyme, Voïnitzev interroge Triletzki : « Qu’allons nous faire Nicolai ? » Et Triletzki répond « Enterrer les morts et réparer les vivants⁶ ». 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 : « enterrer » / « réparer » et « les morts » / « les vivants »⁷. 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. 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 : « Ce 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 lu le roman ou le synopsis, proposer un autre titre au spectacle de Sylvain Maurice. Dans la classe, expliciter et confronter vos choix.

⁴ À noter : Anton Tchekov était médecin tout comme son personnage Nicolai Triletzki.

⁵ 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.

⁶ Traduction de Françoise Morvan et André Markowicz.

⁷ À la fin du roman, il y aura aussi une « réparation » avec l’épisode de la « belle mort » (voir p. 11 de ce dossier).

APERÇU DU SPECTACLE

Visionner la vidéo du spectacle sur le site Théâtre contemporain. Quelles informations donne cette vidéo de présentation ? Quels sont les choix faits ? Relever quelques citations des différents acteurs du spectacle.

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

On note que le metteur en scène choisit de « mettre un acteur toujours en mouvement », Sylvain Maurice évoque l'idée de la course avec les mots de « marathon », « sprint ». Il insiste sur « l'expérience physique qui raconte l'histoire d'un cœur qui bat ». Il évoque aussi deux aspects de l'écriture de Maylis de Kerangal : « texte "machinique" et avant, texte chargé d'humanité », ces termes apparemment contradictoires sont en fait intimement liés dans ce projet. Le comédien insiste sur l'importance de la narration au détriment de l'incarnation des personnages et le musicien met en avant l'énergie liée à la musique. On voit que la question éthique du don d'organes sera essentielle, mais aussi qu'il « s'agit du point de départ d'une rêverie sur une personne, de tout un univers et de vies foisonnantes ».

Après avoir vu cette vidéo, quelles sont les attentes sur le spectacle ? En classe, échanger les différents points de vue.

PERSONNAGES ET ONOMASTIQUE⁸

Dans le synopsis, identifier les personnages puis, après avoir lu les lignes ci-dessous, proposer des interprétations liées à l'onomastique.

Maylis de Kerangal a souligné l'importance que revêt pour elle le fait de nommer les personnages, elle souligne la dimension poétique des noms : « ils traduisent l'essence des personnages ». Dans un entretien dans *L'Orient littéraire*, elle déclare : « les noms ont été construits selon deux isotopies, l'une qui évoque le cœur et l'autre qui tourne autour des oiseaux, de nuit surtout ».⁹

AU HAVRE

Les jeunes gens : Simon Limbres, 19 ans, lycéen de terminale, passionné de surf, il a un accident de la route après une session. À la suite du constat de coma dépassé, ses parents décident finalement d'autoriser un prélèvement d'organes. Le patronyme de « Limbres » évoque les limbes, lieu intermédiaire entre la mort et la vie, séjour des innocents, des justes avant l'arrivée du Christ. Dans un usage figuré, c'est un état incertain et indécis, comme le coma, à la fois la mort et la vie. Les limbes sont une métaphore du coma. Lieu inaccessible aux vivants, ce n'est ni la mort, ni l'enfer, ni le paradis, mais un passage.

Ses camarades de surf, accidentés eux aussi, ne sont que blessés : **Christophe Alba**, **Yohann Rocher** : « Alba », c'est l'aube en italien, moment où a lieu la session, et la côte près du Havre s'appelle la côte d'Albâtre, le nom Rocher évoque aussi la mer.

Juliette est la petite amie de Simon (le cœur de Simon aime Juliette), elle construit une maquette qui représente un labyrinthe que Simon assimile à un cerveau.

Les parents de Simon : Marianne, la mère ; **Sean**, le père (originaire de Nouvelle-Zélande, il construit des embarcations), il a transmis à Simon la passion du surf ; **Lou**, la petite sœur.

⁸ Onomastique : discipline ayant pour objet l'étude des noms propres.

⁹ Supplément littéraire de *L'Orient - Le Jour*, octobre 2015, n° 112.

LE PERSONNEL MÉDICAL DU HAVRE

Cordelia Owl¹⁰ : Cordelia est l'infirmière de la réanimation, elle soigne Simon, lui parle. C'est aussi un cœur brisé, elle vit une relation assez tumultueuse avec son amant, cède au désenchantement puis retrouve l'espoir grâce à l'amour. Owl désigne en anglais divers types de chouettes et la racine du prénom Cordélia vient de « cœur ».

Thomas Rémige est l'infirmier coordonnateur des prélèvements, avec Simon, c'est le personnage central du roman. Les « rémiges » désignent les grandes plumes rigides des ailes d'un oiseau. Or, c'est Thomas qui porte le projet de don d'organes et qui donnera à Simon son statut de héros, par le chant et les préparatifs de la « belle mort » telle qu'elle apparaît chez les Grecs. Grâce à son nom, à son amour du chant¹¹ qu'il exerce lors du rituel funéraire, il est vraiment le psychopompe comme Hermès, Thanatos et Hypnos, qui eux aussi ont les ailes. Thomas, passeur de Simon vers l'au-delà, est aussi celui qui permet la migration des organes vers les receveurs et il fait le lien entre les parents et Simon juste avant la mort en transmettant à son oreille leurs noms et la musique de la mer. C'est une sorte d'ange : « il est magnifique », écrit Maylis de Kerangal.

Le docteur Pierre Révol est un médecin passionné par son métier, sa date de naissance, 1959, « est l'année où on a redéfini la mort ». Avec Thomas, c'est lui qui est à l'origine du prélèvement. Son nom est l'anagramme de voler.

LE SERVICE DE LA BIOMÉDECINE À SAINT-DENIS

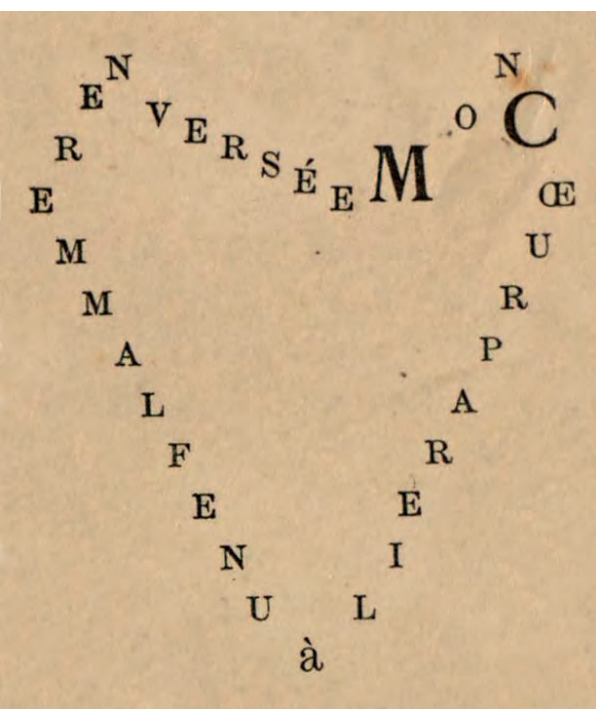
Le docteur Marthe Carrare enclenche le processus Cristal, elle met en relation les équipes médicales des greffes avec Le Havre.

À LA PITIÉ SALPÊTRIÈRE, À PARIS

Virgilio Brevi est un jeune chirurgien fasciné par Harfang. Il se rend en avion au Havre pour faire le prélèvement du cœur. Son nom peut venir de l'italien *breve*, « bref », « court ». Virgilio Brevi est celui qui fait ses études plus vite, celui aussi qui doit se dépêcher pour aller prélever le cœur. Virgile dans *L'Énéide* évoque la descente aux Enfers d'Énée qui visite le monde des morts.

¹⁰ Cordélia : personnage non repris par Sylvain Maurice.

¹¹ Il va en Algérie pour chercher un chardonneret.



Calligramme de Guillaume Apollinaire, manuscrit.

Source : Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 25610.

Le docteur Emmanuel Harfang est un chirurgien dont l'aura est immense. Il est issu d'une dynastie caractérisée par une mèche blanche dans les cheveux (« la plume Harfang »). C'est un médecin très engagé, hyper compétent mais un peu despotique. Le mot « harfang » évoque une chouette. L'harfang des neiges mâle est d'un blanc immaculé, c'est un très grand oiseau qui vit dans le Grand Nord. Son aspect imposant correspond à l'aura des Harfang.

Alice Harfang est une jeune interne de la dynastie, elle accompagne Virgilio Brevi au Havre. Elle porte un manteau en fourrure blanche. Son prénom peut évoquer *Alice au pays des merveilles* car un monde s'ouvre à elle lors de cette première expérience de prélèvement.

Claire Méjean, femme de 51 ans atteinte de myocardie, s'installe en face de l'hôpital parisien en attente d'une greffe. Elle est traductrice (autre migration, celle du sens).

Le motif de l'oiseau (oiseaux de nuit avec cœur dessiné sur la tête, mais aussi oiseau de métal qu'est l'avion) ainsi que **le motif du cœur**, sont donc particulièrement présents dans l'onomastique de ce roman. Dans l'article cité ci-dessus, Maylis de Kerangal poursuivait : « Ces isotopies ont décliné deux faisceaux de sens : celui de la migration, de la trajectoire, qui fait écho à la transplantation ; et celui du monde nocturne puisque les opérations de greffe ont lieu la nuit surtout ».

MORTS ET « BELLE MORT »

MORTS

Quelles représentations de la mort, Maylis de Kerangal donne-t-elle dans son roman ?

(On pourra s'appuyer pour réfléchir sur ce point sur quelques citations proposées dans ce qui suit).

Mort et vie sont au cœur du roman *Réparer les vivants*. Au chapitre 9, Pierre Révol, le médecin de la réanimation, annonce aux parents : « Simon est en état de mort cérébrale. Il est décédé. Il est mort » (p. 105). Grâce à la focalisation avec ur Révol, le lecteur suit la réflexion du personnage sur le rapport de notre société avec la mort. Soulignant l'éloignement de nos contemporains par rapport à la mort, il s'attarde sur la représentation que peuvent en avoir les parents : « ils vivent dans un coin du globe où l'espérance de vie, élevée, ne cesse de s'allonger encore, où la mort est soustraite aux regards, effacée des espaces quotidiens [...]. Ont-ils déjà



Chouette effraie dans un vieux saule
© IRD - Olivier Dangles - François Nowicki /
Une Autre Terre

seulement croisé un cadavre ? [...] Ont-ils déjà vu un mort ailleurs que dans une série américaine *Body of proof, Les Experts, Six feet Under* ? » (p. 106). Amateur de séries, Révol évoque « ces morgues télévisuelles où déambulent urgentistes, médecins légistes, croque-morts, thanatopracteurs et cadors de la police scientifique parmi quoi un bon nombre de filles sexy et perchées » (p. 107). Mais selon lui, « ces séries ne disent rien de la mort, le cadavre a beau occuper toute la focale, asphyxier l'écran [...] c'est un simulacre, et tout se passe comme si, tant qu'il n'avait pas livré tous ces secrets, tant qu'il demeurerait une potentialité – narrative, dramaturgique – il tenait la mort à distance » (p. 106-107). Maylis de Kerangal dénonce ici une représentation banalisée et médiatisée par l'écran : le cadavre n'est qu'un objet autour duquel se construit un suspense, il perd toute dimension tragique ; d'ailleurs l'auteur souligne avec humour les clichés associés à ces séries, pointant des personnages incontournables et caricaturaux et usant d'une langue quelque peu provocatrice : « il aime écouter tout ce petit monde tchatcher autour d'un macchabée étendu de tout son long en travers de l'image bleutée » (p. 107).

À l'opposé, Maylis de Kerangal a l'audace de bâtir un roman entier autour du corps vivant puis du corps mort, mais ce corps va être l'objet de relations diverses que la variation chorale des points de vue amplifie encore, on peut même dire que le corps de Simon aime tous les personnages et les humanise. Citons, par exemple, la relation qui se crée entre Virgilio Brega et Alice Harfang ou entre Thomas Rémige et les parents. Comme Philippe Aries dans ses *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*¹², Maylis de Kerangal interroge notre société sur sa façon d'évacuer la mort.

Pour questionner nos représentations du mort ou de la mort, l'auteur fait également référence à d'autres images : peintures, photographies. Si, à partir du XIX^e siècle, on évite de représenter des morts car cela suscite la peur et l'effroi, ce n'était pas le cas précédemment. Dans de nombreuses œuvres d'art, la mort était exhibée, notamment avec la figure du Christ (descente de croix ou déposition). Il s'agissait alors d'édifier

¹² Dans son ouvrage *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, Du Moyen-Âge à nos jours*, (coll. « Points histoire », Points, 2014), Philippe Aries a bien montré comme on est passé dans nos sociétés de « la mort apprivoisée » (au Moyen-Âge) à la mort tabou (époque moderne).



Lamentation sur le Christ mort, Andrea Mantegna, 1480, pinacothèque de Brera, Milan.
© Luisa Ricciarini/Leemage

les croyants en leur montrant le sacrifice suprême fait par Jésus ou encore de leur rappeler par le *memento mori*¹³ la précarité de la vie terrestre afin de les amener à préparer leur passage dans l'au-delà. Maylis de Kerangal évoque ces représentations de la mort dans notre fonds culturel occidental, en particulier celles de Mantegna et Holbein : « Révol rameute toujours les figurations de cadavre qu'il sait connaître, et ce sont toujours des images du Christ, christes en croix aux corps blêmes, fronts égratignés par la couronne d'épines, pieds et mains cloutés sur des bois noirs et luisants, ou christes déposés, têtes en arrière et paupières mi-closes, livides, décharnés, hanches ceints d'un maigre linceul façon Mantegna, c'est *Le Corps du Christ mort dans la tombe*¹⁴ d'Holbein le jeune » (p. 109).

**Observer et décrire le tableau de Mantegna : *Lamentation sur le Christ mort* (1480).
Qu'est-ce qui est frappant sur ce tableau ?**

Le Christ est allongé sur une table en marbre comme à la morgue. Son visage abandonné roule sur le côté, il a les yeux clos, les doigts crispés. C'est juste après la descente de croix : son corps athlétique ne porte aucune marque de décomposition, mais il est livide, exsangue (tout blanc parce qu'il a perdu son sang). Un maigre linceul recouvre ses hanches.

La perspective utilisée est très originale par son raccourci outrancier. On est au bout du corps, proche des pieds, position mettant en valeur les blessures aux pieds et aux mains (les stigmates) et le coup de lance au flanc. Cette perspective si frappante abolit toute distance entre le spectateur et le corps dans une mise en scène macabre. L'éclairage est blafard, cru, rasant, creusant encore plus le thorax et le visage.

Le cadavre est isolé, comme dans une immense solitude, alors que dans d'autres descentes de croix, par exemple chez Fra Angelico, la Vierge, Marie-Madeleine ou certains apôtres entourent le Christ de leur sollicitude. Mantegna met l'accent sur l'humanité du Christ et le tragique de la Passion¹⁵.

Complètement à gauche, on remarque deux témoins : une vieille femme, sans doute la Vierge et un homme, peut-être saint Jean, aux visages convulsés par les signes conventionnels de douleur : rictus, pleurs. Le Christ, lui, paraît dans un autre univers que les témoins relégués dans un espace extérieur. En 2013, à la Pinacothèque de Brera de Milan, le metteur en scène Ermanno Olmi a procédé à un nouvel accrochage qui intensifie la dramatisation de cette scène : le tableau, placé à 67 cm du sol, oblige le spectateur à s'agenouiller pour le regarder, comme s'il rejoignait le groupe de ceux qui se lamentent.

LA MORT CÉRÉBRALE

Le corps de Simon Limbres ressemble-t-il aux représentations évoquées ci-dessus ?

Observez la citation proposée :

« Mais le corps de Simon Limbres n'est pas figé, c'est bien là le problème, et contrevient par son aspect à l'idée que l'on se fait d'un cadavre car, enfin, il est chaud, l'incarnat vif, et il bouge au lieu d'être froid et immobile » (p. 105).

À ces représentations traditionnelles s'oppose donc la mort ambiguë de Simon, puisque les signes de vie sont présents, tangibles : le cœur qui bat, le souffle et la couleur de la peau. Pour arrêter la vie, il faudra « clamber »¹⁶ et donner ainsi à celui qui était en état de mort encéphalique, une seconde mort. L'ambiguïté tient au fait que l'apparence ne correspond plus à la réalité car on ne reconnaît plus les manifestations de la mort, ce qui perturbe beaucoup les parents.

¹³ *Memento mori* est une locution latine signifiant « souviens-toi que tu vas mourir », elle fut utilisée dans de nombreuses œuvres baroques, notamment les tableaux des vanités.

¹⁴ 1521, Kunstmuseum, Bâle.

¹⁵ Passion : souffrances et supplices qui précédèrent la mort du Christ avant la Crucifixion.

¹⁶ Clamping : action chirurgicale par laquelle on pose un clamp (pince chirurgicale) permettant d'interrompre temporairement la circulation du sang dans un vaisseau. La section des veines et artères pour préparer un prélèvement d'organe est précédée du clamping.

Ainsi, les avancées médicales brouillent les signes et ôtent une perception physique de la mort, qui sera un acte clinique. Maylis de Kerangal ne manque pas de s'interroger sur le trouble profond que cela suscite en nous.

« LA BELLE MORT »

La notion de « belle mort » chez les Grecs

Chez les Grecs de l'Antiquité, depuis l'*Illiade* d'Homère (VIII^e 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 apparaître¹⁷ » (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*¹⁸, 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. Pour les héros d'exception, les dieux eux-mêmes interviennent afin de préserver leur cadavre de toute décomposition ou dégradation. Ainsi Zeus ordonne-t-il à Apollon pour son fils Sarpédon : « Maintenant,

¹⁷ Homère, *Illiade*, traduction d'Eugène Lasserre, Classiques Garnier, 1955. Voir aussi l'extrait proposé en annexe 3.

¹⁸ Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, « Folio histoire », Folio, année, p. 79.

« Thanatos et Hypnos portant le corps de Sarpédon »
(début du V^e siècle avant J.-C.), Paris, Musée du Louvre.

© RMN - Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski



cher Phébus, nettoie de ses sombres nuages de sang [...] le corps de Sarpédon ; puis, l'emportant au loin, lave-le dans le courant d'un fleuve ; oins-le d'ambrosie, couvre-le de vêtements impérissables. Et fais-le emporter par des porteurs agiles, le Sommeil et la Mort, les jumeaux, qui, vite, le déposeront dans la vaste et grasse Lycie, où lui rendront les devoirs funèbres ses frères et ses parents, avec un tombeau et une stèle : car tels sont les honneurs des morts » (chant XVI, v. 667-675). 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 immortelle¹⁹ ». Cette citation paraît illustrer admirablement la scène du chant funèbre de Thomas Rémige (cf. son nom : il a des ailes comme les psychopompes²⁰ que sont Hypnos et Thanatos, ainsi qu'Hermès).

Observer cette amphore. Comment apparaît le mort ? Le corps de Sarpédon est-il abimé ? Quelle est l'attitude des deux autres personnages (Hypnos, le sommeil et Thanatos, la mort) ? Que représente le petit personnage qui volette au-dessus du mort ? Que peut-on en conclure sur la mort du héros ?

La mort apparaît ici dépourvue de caractère effrayant : bien que l'on perçoive les blessures et le sang, le corps de Sarpédon est intact, car il a été protégé par les dieux, et la nudité héroïque le met en valeur ; sa longue chevelure déployée est symbole de beauté, de jeunesse et de force. Il est emporté par les deux génies ailés jumeaux, Hypnos et Thanatos, eux-mêmes en armes, comme s'ils étaient les compagnons du mort. Cette représentation des deux fils de la Nuit évoque la mort comme un prolongement du sommeil terrestre, et les gestes des deux génies semblent pleins de douceur et de sollicitude. Thanatos est représenté traditionnellement barbu pour le différencier de son frère, imberbe ; mais il n'a pas ici de caractéristique sauvage et cruelle comme on le voit sur d'autres vases (chevelure hirsute, toison sur le corps). Au-dessus de Sarpédon, volette l'image de son âme, figurée comme un guerrier en miniature. Cette représentation illustre parfaitement la notion de la « belle mort », où le corps du héros, conservant la beauté de sa jeunesse, devient objet de contemplation jusqu'à orner une œuvre d'art, qui lui offre la gloire impérissable.

LA « BELLE MORT » DANS LE ROMAN DE MAYLIS DE KERANGAL ET L'ADAPTATION DE SYLVAIN MAURICE

Lire l'extrait proposé en annexe 4. Quelles sont les actions accomplies par Thomas Rémige dans le rituel funéraire ?

« Laver, langer, recoiffer, envelopper ». De sa naissance à sa mort, le linge accompagne l'homme : les gestes de Thomas qui « lange le garçon dans un change » évoquent les langes du nourrisson, mais le linge est celui du linceul qui protège le corps du défunt : « Thomas enveloppe la dépouille dans un drap immaculé ». Il redonne ainsi au corps sa pureté après les interventions chirurgicales de prélèvements qui ont laissé la salle d'opération dans une sorte de chaos : « une image de champ de bataille après l'offensive, une image de guerre et de violence » (p. 285). Thomas redonne la beauté au corps de Simon : « il le recoiffe de manière à faire rayonner sa figure » (p. 287), et ce corps « devient un sujet de louanges, on l'embellit » (*id.*).

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

C'est la description qui contribue à faire de Simon un héros, à « faire rayonner sa figure », « sa beauté de jeune homme issu de la vague marine, ses cheveux pleins de sel encore et bouclés » (référence à Ulysse). Maylis de Kerangal, en évoquant Simon, mentionne des exploits qui renvoient à l'Antiquité grecque dans cette relation héroïque avec la mer, mais aussi des actions plus modernes : faire du surf, « courir au devant du rivage », « bondir de la fosse d'une salle de concert », « pogoter comme un fou, dormir sur le ventre dans son lit d'enfant... » (p. 288).

Dès le début de l'œuvre, Simon est présenté comme un héros : avant la session de surf, les garçons s'encouragent : « Yes, on va être des kings » (p. 18). L'auteur insiste sur cette relation incroyable, quasi cosmique que Simon établit avec les éléments : « Devenir déferlement, devenir vague » (p. 23).

¹⁹ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*

²⁰ Psychopompe : qui conduit les âmes des morts dans l'autre monde.

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

« Un chant qui se synchronise aux actes qui composent la toilette mortuaire, un chant qui accompagne et décrit, un chant qui dépose » (p. 286). Ce rite rappelle certaines pratiques funéraires, parce que le chant a un caractère sacré qui permet de rejoindre le mort dans un autre espace que l'espace prosaïque de la parole qui n'est alors plus de mise.

Tout comme chez les Grecs, le chant permet une élévation et une transfiguration de la mort : « c'est la belle mort, c'est un chant de belle mort ». Maylis de Kerangal se réfère ici explicitement « 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 ». (p. 287). Ainsi lorsque l'on ramène le corps d'Hector à Troie, les membres de sa famille le chantent et célèbrent ses exploits. Pour Maylis de Kerangal, il s'agit aussi d'une « édification ».

Le chant devient le chant du poète, le chant de l'aède²¹ et transfigure le héros. Ce jeune homme, mort d'une manière absurde (sans doute parce que son copain s'est endormi au volant), prend une dimension héroïque avec ce chant, Thomas devient alors un passeur vers l'au-delà, un psychopompe (comme Hermès chez les Grecs, Anubis chez les Égyptiens). Le chant « 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 » (p. 288).

Le roman de Maylis de Kerangal qui sert de relai, n'est-il pas lui aussi comme le chant pour Simon, celui qui transfigure cette mort qui nous effraie et nous paralyse ? Le roman devient lui aussi le chant de l'espoir.

²¹ Aède : poète épique de la Grèce antique qui chantait généralement ses œuvres.



1 et 2 : Salle de déchocage, hôpital Louis-Pasteur à Chartres
© Sophie Racine



PRÉLÈVEMENTS ET DON D'ORGANES

Observer le synopsis en annexe et relever tous les éléments qui se réfèrent au déroulement médical, de l'accident à la greffe.

L'HÔPITAL

L'hôpital (du Havre et de La Pitié-Salpêtrière à Paris) apparaît comme un lieu immense, lieu d'errance, souvent associé au labyrinthe. Constitué de halls, salles (accueil des familles, salles d'opération), bureaux, chambres des patients (donneur et receveuse), il s'oppose à l'extérieur ouvert car c'est un espace clos aux lumières artificielles où l'on entend des bruits de machines.

LE COMA

L'accident, l'arrivée des secours, la « réa ». Le coma proprement dit est l'objet d'une parenthèse informative : l'échelle de Glasgow, de 1 à 15, sur laquelle Simon Limbres est classé en Glasgow 3 (coma dépassé). Maylis de Kerangal souligne le paradoxe entre une apparence de vie (respirer, avoir le cœur qui bat, le teint rose) et la réalité du coma. Autre explication : le diagnostic de mort cérébrale établi par deux électroencéphalogrammes plats de trente minutes à quatre heures d'intervalle. On assiste aussi à l'entrevue entre les parents de la victime et le médecin de la réa : annonce du diagnostic, décision de cesser « les finasseries » et brutalité des paroles : « Simon est mort » (p. 105).

CŒUR ET CERVEAU

Maylis de Kerangal rappelle « la scène primitive », véritable « bombe » dans le milieu médical, quand en 1959, deux chercheurs annoncèrent : « l'arrêt du cœur n'est plus le signe de la mort, c'est désormais l'abolition des fonctions cérébrales qui l'atteste [...] ; cette nouvelle définition de la mort [...] aurait aussi pour conséquence d'autoriser et de permettre les prélèvements d'organes et les greffes » (p. 45).

LES RELATIONS ENTRE LES ÉQUIPES MÉDICALES ET LA FAMILLE

Dire les diagnostics, annoncer la mort, être à l'écoute de la souffrance. Proposer le don d'organe, en expliquer les modalités, essayer de convaincre la famille, parler de la restauration du corps du donneur, accepter une sorte de testament (message à l'oreille avant le clampage).

LE DON D'ORGANES

Après le constat de mort cérébrale, l'éventualité du don d'organes, le fonctionnement de l'agence de bio-médecine, avec le protocole et le dossier Cristal (compatibilité, anonymat). On note l'importance du thème de l'urgence (« accélération générale » écrit Maylis de Kerangal) : un compte à rebours s'enclenche car le cœur se conservera quatre heures entre le clampage aortique (sorte de seconde mort) et la réimplantation. Le cœur est placé dans « un caisson matriochka », on mobilise des voitures rapides, un avion. Ainsi vingt-quatre heures s'écoulent entre l'accident et la transplantation.

LE PARCOURS DU RECEVEUR

Vivre dans l'attente d'une greffe avec le risque de mourir avant, être immédiatement disponible dès qu'un donneur potentiel est annoncé par le service de la biomédecine, avoir deux heures pour se préparer avant l'intervention. Avoir toute sa vie suspendue à l'éventualité d'une greffe, mais aussi être susceptible de mourir

1



2



1 : Maylis de Kerangal
© C. Hélie / Gallimard

2 : Sylvain Maurice
© J.-M. Lobbé

sur la table d'opération, prévenir ses enfants. La réalisation de la transplantation cardiaque, le choc cardiaque (défibrillation), l'espoir qui renaît, une nouvelle vie.

LES AMBIANCES EN SALLES D'OPÉRATION

Tension extrême, professionnalisme, mais aussi volonté de revenir à la réalité simple (les résultats du match de foot, aller manger une « entrecôte saignante, histoire de rester dans l'ambiance »).

DU ROMAN À LA PIÈCE : LE TRAVAIL DE « RÉDUCTION » DE SYLVAIN MAURICE²²

Se référer au synopsis en annexe (par commodité les chapitres du roman sont numérotés).

LES DIMENSIONS DU ROMAN ET DE SON ADAPTATION

Roman de Maylis de Kerangal = 299 pages // adaptation théâtrale de Sylvain Maurice = 24 pages soit 12,4% du texte initial. Autre comparaison : temps de lecture du roman, peut-être 5 heures sur 3 jours / temps de la représentation : 1 heure 15. Sylvain Maurice a opéré une réduction drastique de l'œuvre de Maylis de Kerangal, pourtant, on le verra, le fil narratif de l'œuvre est préservé.

Comment s'est opérée cette réduction ? Quel est le travail du metteur en scène par rapport au texte initial ? Par groupes de trois, observer le synopsis en annexe. Relever quelques exemples de chapitres non repris par Sylvain Maurice et classer les remarques. Procéder ensuite à un échange pour une mise en commun.

Quels personnages sont éliminés, tout ou en partie ?

Le personnage de l'infirmière, Cordélia Owl, n'est pas repris dans la version théâtrale, ni celui de Rose, l'amie de Virgilio Breva, championne de lancer de pizzas et comédienne sexy et hystérique. Sylvain Maurice a sans doute éliminé ces personnages parce qu'il insiste sur la transplantation et qu'ils n'y ont pas de rôle direct.

Quels faits sont passés sous silence ?

Pour donner de l'épaisseur aux personnages Maylis de Kerangal introduit de nombreux retours en arrière (sur Révol, Thomas avec le chardonneret, Harfang avec l'épisode des courses cyclistes, la rencontre entre Juliette et Simon, l'histoire de Claire, le passé de Breva et sa relation avec Rose...). Sylvain Maurice les supprime pour mettre en évidence la chronologie minute par minute et insister sur l'urgence. Si de nombreux moments sont repris en substance, on se focalise sur le fil directeur fort et on suit ainsi, du prologue à la greffe, le parcours du cœur de Simon (à la fois muscle et centre symbolique des sentiments, notamment de l'amour).

Les descriptions ou digressions subsistent-elles ?

Les descriptions, peu nombreuses, ne sont pas reprises (par exemple au chapitre 14, celle de l'estuaire); en revanche, tout le passage dialogué au cours duquel les parents décident du don d'organes est présent dans la version théâtrale. Les digressions culturelles disparaissent : séries TV, histoire – par exemple les cœurs princiers, le cœur de Jeanne d'Arc –, les tableaux sont évoqués plus rapidement. Toutefois, Sylvain Maurice retient les explicitations sur la notion grecque de « belle mort » qui ne serait pas comprise autrement. Les parenthèses explicatives d'ordre médical sont toutes traitées pour une meilleure compréhension de la situation (voir ci-dessus, partie « Prélèvements et dons d'organes »).

OBSERVEZ LES LIEUX OÙ SE DÉROULE L'HISTOIRE (COLONNE 2).

Ces lieux sont multiples : deux hôpitaux, café, lieux privés, lieux extérieurs (estuaire, ville, mer), moyens de locomotion (van, ambulance, voitures, avion), autre pays (Algérie).

²² Propos recueillis par Nicolas Laurent, assistant de Sylvain Maurice : « Comment opérez vous le passage à la scène ? Je ne l'adapte pas, je procède juste à une "réduction" du texte pour une représentation d'une heure et quart, qui s'appuie avant tout sur les interprètes ».

Quels problèmes de mise en scène cela pose-t-il ? Comment les résoudre ?

Soit on peut imaginer la représentation de divers espaces par des éléments de décor et de scénographie ou par la vidéo, soit on opte pour un lieu unique, un peu comme la tragédie grecque ou classique, qui centre sur l'urgence et le tragique, et peut-être sur un aspect symbolique. **Quel pourrait être ce lieu ?** Confronter les propositions. Après avoir vu le spectacle, les élèves pourront en rediscuter.

Observer maintenant la colonne 3 qui pose la question de la narration et des divers points de vue utilisés.

Les personnages dont on suit les pensées ou sentiments sont très nombreux et varient sans cesse. Cela permet de donner un point de vue choral sur une situation, sur la manière différente dont elle est vécue : ainsi on voit les différents regards sur le corps de Simon, sur le tragique de l'évènement. Le corps est tantôt celui de l'enfant ou de l'amant, le corps à soigner, à prélever, à réparer, à restaurer. Les personnages constituent alors un chœur comme dans la tragédie grecque. Leurs voix vont permettre aux spectateurs de construire leur perception de l'histoire.

Comment prendre en charge ce texte ? Un comédien ? Plusieurs comédiens, un récitant ? Une voix off ?

En classe, proposer des improvisations qui mettent en scène ces situations et ces émotions. Confronter cela avec le spectacle vu.



Décoration dans les rues de Copenhague.
© Marc Persiaux

Après la représentation, pistes de travail

REMÉMORATION : RESSENTIS

Choisir un mot, un adjectif ou un nom pour évoquer le spectacle qui a été vu, l'écrire sans communiquer, puis dans un échange dans la classe, confronter les propositions entre les élèves.

Cette première piste peut rendre compte d'un élément fort de la mise en scène à partir duquel on pourra construire la remémoration.

On peut ainsi proposer plusieurs isotopies qui renvoient au parti pris du metteur en scène et du scénographe :

– **l'obscurité, la mort, le tombeau, le cercueil ;**

« **Noir** » : pour évoquer soit le sujet de la mort, soit l'ambiance globale du plateau avec le sol noir, le dispositif scénographique du tapis et de son socle, l'environnement caractérisé par une relative obscurité.

« **Cercueil, mausolée** » peuvent aussi être proposés car ils renvoient à une interprétation possible de la scénographie avec un cadre au sol noir, des piliers et une construction à un étage qui peuvent évoquer certains **tombeaux**.



Photo du spectacle.
© Élisabeth Carecchio

– **la solitude et la dualité ;**

« **Seuls** » peut désigner deux individualités, le comédien qui joue seul sur le tapis roulant et le musicien qui joue en hauteur au-dessus. Cependant, les deux « acteurs » du spectacle jouent aussi ensemble, car chacun a sa place, comme nous le verrons.

« **Deux** » : car les acteurs du spectacle sont deux. Sylvain Maurice renonce à faire incarner le foisonnement des personnages qui gravitent en constellation autour du corps de Simon vivant puis mort et choisit de privilégier la voix unique de Vincent Dissez qui assume la parole narrative et le dialogue des divers protagonistes, voix à laquelle répond la musique de Joachim Latarget.

– **le tapis roulant, le mouvement, le compte à rebours, le marathon, l'urgence ;**

« **Tapis roulant** » : cet élément constitutif de la scénographie souligne une des caractéristiques du jeu du comédien et du parti pris du metteur en scène.

« **Compte à rebours, marathon** » pourraient constituer une autre proposition. En effet, la pièce couvre une durée de 24 heures moins une minute, de 5 h 50 à 5 h 49, le lendemain matin. Le temps qui passe est un élément essentiel du récit, la transplantation n'étant possible que dans un délai précis et bref car le cœur ne se conservera que 4 heures après avoir quitté le corps du donneur. **Le marathon** est à la fois celui du personnel médical, réquisitionné en pleine nuit et qui doit faire vite (avec des avions, des voitures rapides) de façon à ce que les prélèvements et les greffes puissent être réalisés dans des conditions satisfaisantes. Le jeu du comédien, souvent mobile sur le tapis roulant, intensifie cet aspect du récit car il doit jouer tout en se déplaçant. Le débit de paroles du comédien auquel le metteur en scène a demandé de jouer « vite » accentue encore cet aspect.

« **Urgence** » renvoie à la même idée mais aussi au cadre spatial dans lequel se déroule l'histoire : les urgences dans l'hôpital du Havre et dans l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière à Paris.

– **la lutte pour la vie, l'énergie, le combat ;**

« **Lutte, combat, effort** » font écho aux thèmes de l'urgence mis en œuvre par le tapis et par le jeu du comédien.

« **Énergie** » peut aussi émerger car, au terme du deuil, il y a le désir de vivre, puisque le corps mort sert à « réparer les vivants » et c'est cela qui importe. Le comédien et le musicien transmettent une énergie qui ne faillit pas du début du spectacle à la fin, grâce à la marche, à la danse, grâce à un rythme rapide de paroles qui file vers un futur chargé d'espoir.

– **la sobriété, l'épure, la simplicité.**

« **Épuré, sobre** » pourraient aussi caractériser le décor, simple d'apparence avec cette « machine à jouer » au centre d'un plateau nu et noir, mais aussi le choix de travailler avec un seul comédien, sans utiliser la vidéo, sans faire apparaître d'autres lieux, d'autres ambiances, d'autres personnages.

REMÉMORATION CHRONOLOGIQUE

Observer à présent quelques moments du spectacle : (on peut proposer ce tableau et le remplir avec les élèves, nous avons choisi des temps forts, d'autres peuvent être retenus).

MOMENTS DE L'HISTOIRE	UTILISATION DU DISPOSITIF SCÉNOGRAPHIQUE	JEU DU COMÉDIEN	MUSIQUE	LUMIÈRES
Prologue.	Le comédien se situe en dehors car le marathon n'a pas encore commencé.	Raconte, explique en adresse aux spectateurs.	Trombone, rock, comme un générique de début.	Rangée de douze projecteurs en hauteur, pleins feux.
La session de surf.	Le comédien monte sur le tapis mais reste immobile à l'avant-scène puis danse et se laisse glisser.	Regard public, volonté d'expliquer, main droite en avant.	Pas de musique. Bruitages faits avec la bouche [galets de la mer ?].	Éclairage avant-scène.
L'accident.	Tapis vide, rectangle.	Comédien à l'arrière dans l'obscurité.		Stromboscope puis avant-scène éclairée.
Parenthèse sur la redéfinition de la mort.	Tapis arrêté.	Comédien en avant-scène.	Jazz.	Avant-scène.
Rencontre avec la mère.	Idem.	Beaucoup d'émotion dans le jeu (larmes).	Sifflements, musique électronique pulsations.	Noir (annonce de la mort).
Sur Thomas Rémige.	Idem.	En avant-scène	Karaoke Bonnie Tyler	Très éclairé, gobos ambiance boîte de nuit.
Demande du don d'organe, dialogue avec les parents.	Arrêt puis en mouvement doucement.	À l'arrière du tapis et dans l'obscurité puis avant-scène. Contraste entre jeu incarné et récit distancié.	Guitare musique électronique. Effets de voix, rythme sourd, battements.	
Virgilio et Alice, les prélèvements	Le dispositif glisse à l'avant-scène.	Le comédien court sur le tapis.	Jazz.	Stromboscopique, lumière rouge qui envahit le plateau.
Épisode de la « belle mort ».	Tapis vide.	En avant-scène explique.	Chant.	Rectangle blanc à l'avant-scène.
La greffe.	Le tapis se remet en mouvement.	En avant-scène puis danse et glissades.	Musique rock, générique de fin.	Lumières rampe de projecteurs puis lumière bleue.

Pour exploiter le tableau, on peut préciser certains effets en s'appuyant sur les questions suivantes :

À quoi correspondent les passages où le tapis est statique, où le tapis avance ? Quel effet créent les déplacements du comédien ? (Statique : passages explicatifs ou jeu incarné, dialogues ; tapis qui avance : mise en évidence de l'urgence ou passages chorégraphiés.)

Pourquoi le tapis est-il vide à certains moments ? (Matérialise la mort)

Quel est l'effet des passages chorégraphiés (danse et glisse) ? (Renvoie à la mer, au surf, à la vitalité, à l'énergie de la vie.)

Comment interprétez-vous certains effets de lumière, par exemple : projecteurs pleins feux ? Noirs ? Lumières rouges, lumière bleue ? (Pleins feux : jour ou salle d'opération ; noirs : mort ; rouge : prélèvements ; bleue : apaisement, sérénité de la fin, petit matin.)

Le jeu du comédien est fait de contrastes forts entre incarnation et distance narrative ou ironie. Quel effet cela crée-t-il ? (Distance : récit, explications voire passages un peu caustiques [médecins] ; incarnation : les jeunes, la mère, Sean [très assumé], les médecins. La dynamique de spectacle est très liée à ces contrastes qui pulsent l'énergie.)

Quelle est la fonction de la musique ? Par exemple le karaoké ? (Illustratif, plage de décompression) Le rock ? (Dynamique) Le jazz ? (Idem) Les bruitages ? (Peut évoquer certains sons sans que pour autant ce soit illustratif) La musique électronique ? (Ambiances, émotions)

LA SCÉNOGRAPHIE

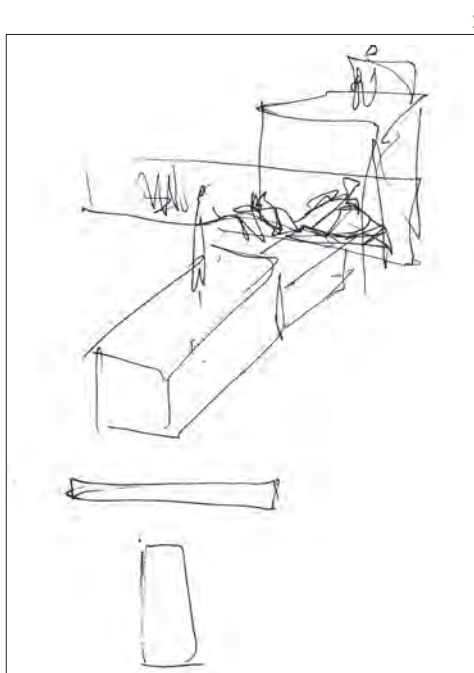
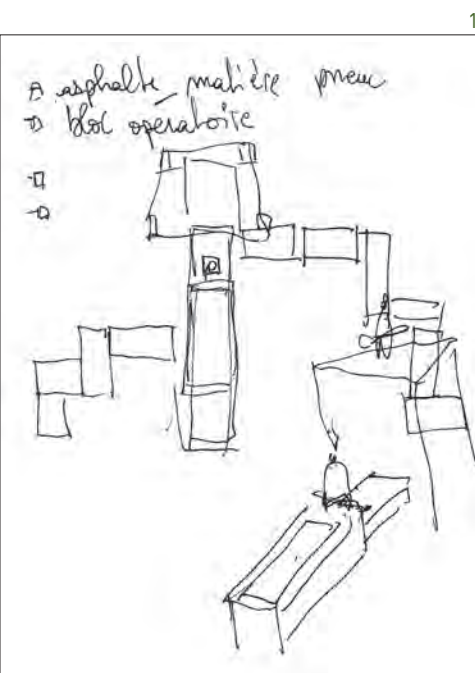
Lire l'entretien avec Éric Soyer, scénographe du spectacle [annexe 6], puis répondre aux questions suivantes.

Pour ce point, on pourra aussi s'appuyer sur la remémoration. Les élèves pourront choisir les points qui les intéressent davantage et se répartir les questions dans la classe par groupes, les rapporteurs seront ensuite chargés d'expliquer leurs réponses en s'appuyant sur les mots du scénographe.

- Pourquoi peut-on dire qu'il ne s'agit pas d'un parti pris réaliste ?
- Quel a été le point de départ proposé par Sylvain Maurice ?
- Quels rapports existent entre le comédien et le musicien ?
- Quel est le fil conducteur du récit ?
- Dans quelle mesure l'écriture de Maylis de Kerangal a-t-elle influencé le projet ?
- 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 ?
- À quoi correspondent les divers déplacements du comédien ? Donnez quelques exemples.
- Commentez quelques effets de lumière. Quelles sont les couleurs dominantes ?
- Comment comprenez-vous le terme « organique » qui est associé à ce dispositif ?

EXERCICE CRÉATIF

Proposer et justifier un autre dispositif scénographique, vous pouvez réaliser une maquette.



1 - 2 : Croquis préparatoires.
© Éric Soyer

LES PAROLES DU MUSICIEN

À la suite de la lecture de l'entretien avec Joachim Latarget (annexe 7), l'enseignant pourra engager un dialogue avec les élèves en leur posant des questions sur ce qu'ils ont ressenti sur l'apport de la musique dans le spectacle.

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 ?

Essayer ces propositions avec un extrait de la pièce pris en charge par un camarade qui dira le texte.

1



1 et 2 : Photos du spectacle.
© Élisabeth Carecchio

2



ENTRETIEN AVEC VINCENT DISSEZ, COMÉDIEN

Lire en annexe l'interview de Vincent Dissez, comédien puis, en classe, engager une discussion en posant les questions suivantes :

Comment le comédien a-t-il abordé l'écriture particulière de Maylis de Kérangal ?

Comment comprenez-vous l'expression « être concret donc travailler les images du texte » ? Prenez un exemple dans le spectacle. Vous-mêmes dans la classe, prenez une situation, quelques phrases du texte et proposez une lecture, ou apprenez un petit bout de texte et dites-le en essayant d'être concret. Qu'est-ce que cela signifie pour vous « concrètement » ? Sur un même morceau de texte, appuyez-vous successivement sur des éléments divers (images, situations, mots, souvenirs...). Quelles différences ressentez-vous comme comédien ? comme spectateur ? Dans la classe, échangez vos opinions.

Comment le comédien passe-t-il d'un personnage à l'autre ?

Quel rapport établit-il entre texte et musique ?

Vincent Dissez 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 ?

LE POINT DE VUE DU METTEUR EN SCÈNE

Lire l'entretien avec Sylvain Maurice [annexe 9], directeur du théâtre de Sartrouville et metteur en scène, puis en reprendre les points forts.

On pourra faire réfléchir les élèves sur les points suivants :

- la force et l'originalité de l'écriture de Maylis de Kerangal ;
- les choix qui ont présidé à la réduction du texte (voir ce point les activités proposées dans la mise en bouche) ;
- le parti pris : modernité et intemporalité avec le caractère mythique du récit, notamment l'importance de la « belle mort », voir aussi sur ce point la première partie du dossier ;
- les choix de direction d'acteur ;
- le choix de la vitalité opposé à une perception doloriste de la mort.

EXERCICE DE JEU THÉÂTRAL

Lire le passage suivant et se poser la question de sa mise en jeu [on pourra aussi choisir d'autres passages qui mêlent narration et dialogue].

« 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/didascalie*). 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).

Le texte fait apparaître des pensées intérieures, puis du discours direct de Révol, ensuite de la narration et un dialogue au discours direct (sans que celui-ci soit introduit par un verbe de parole). **On pourra faire discerner aux élèves les diverses parties du texte (en italiques).**

En groupe, proposer des manières de prendre en charge ce texte :

Plusieurs comédiens, un seul, voix off, jeu incarné, jeu distancié...

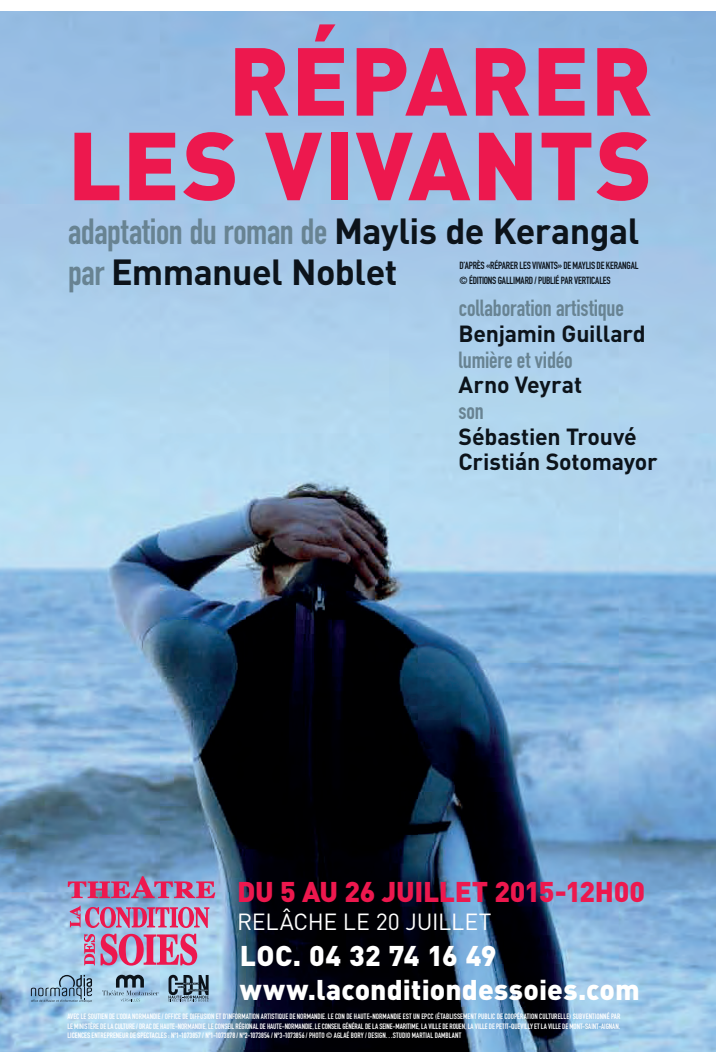
Travailler aussi sur le rythme : jouer vite, laisser des silences.

Comme le fait Sylvain Maurice, proposer de faire un effort en même temps que le texte est dit.

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

UNE AUTRE VISION DU ROMAN

Un autre projet pour *Réparer les vivants*, celui d'Emmanuel Noblet, Avignon, festival off, Condition des soies, juillet 2015, production déléguée du CDN de Haute-Normandie. Le spectacle sera en tournée en 2016 et 2017.



Affiche de *Réparer les vivants*, adaptation d'Emmanuel Noblet.
© Aglaé Bory / Design... Studio Martial Damblant

Emmanuel Noblet lit le livre de Maylis de Kerangal dès sa sortie en librairie et décide immédiatement son adaptation au théâtre, le projet mettra un an et demi à aboutir.

Comme Sylvain Maurice, Emmanuel Noblet est confronté à la nécessité de la réduction du texte, il dira : « Pour moi, ce fut un travail de deuil parce que j'ai aimé tout le roman ». ⁴ Le spectacle dure une heure vingt. Par ailleurs, Emmanuel Noblet souhaite être seul en scène, dans la lignée de Philippe Caubère ou Guillaume Gallienne. Néanmoins, pour interpréter certains personnages, il fait appel à neuf comédiens en voix off (Alix Poisson et Vincent Garanger sont les parents de Simon).

Le texte sera divisé en scènes caractérisées par un design sonore : grondement de la mer, écho des couloirs d'hôpital, pluie associée à Juliette, grondement des réacteurs d'un avion... Seront également présents des morceaux de musique cités dans le texte (par exemple, Miles Davis ou Alain Bashung). Les scènes se suivent sans noir. Emmanuel Noblet choisit de travailler avec une jauge limitée de spectateurs pour être « près des gens ».

Observer les deux photos ci-dessous, que peut-on y voir ? Comment interprétez ces propositions ? Quels peuvent être les moments évoqués ?

Photo 1 : Le plateau est nu, un comédien est au centre dans une atmosphère assez sombre. Au fond un cyclorama sur lequel on voit une image noire nervurée de bleu vif qui peut représenter l'intériorité d'un corps, les tissus. La vidéo s'appuie sur l'imagerie médicale : « radiographie, endoscopie, de l'IRM à la caméra thermique ». Ce qui crée une « imagerie fantasmagorique » ⁵. Le comédien est vêtu de noir, ce qui simplifie la transmission de la parole d'une multiplicité de personnages.

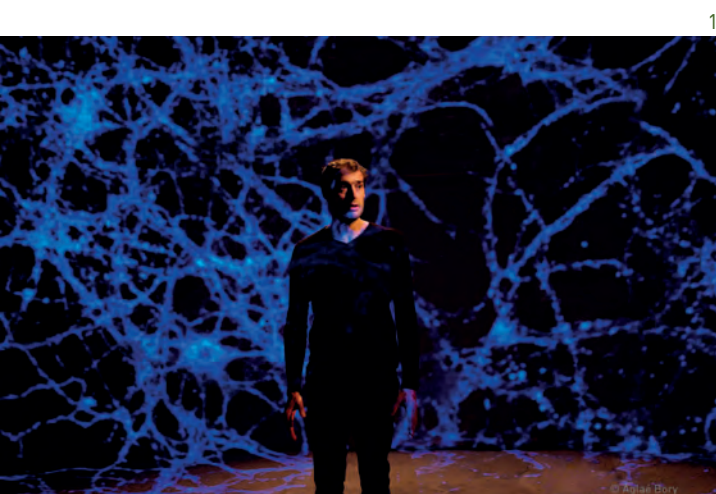
Photo 2 : On retrouve le même dispositif mais l'image vidéo est différente, on discerne un crâne bleu sur un fond noir. Ce pourrait être l'image du scanner du crâne de Simon qui est en coma dépassé. Le traitement de l'image médicale n'est pas réaliste. Le comédien porte une blouse blanche qui peut évoquer les personnages des médecins (Révol, Brevé, Harfang). Devant lui, des chaises avec un drap vert qui renvoie au bloc opératoire, aux moments du prélèvement et de la greffe.

⁴ Source : CDN de Haute-Normandie.

⁵ Dossier de production du CDN de Haute-Normandie

1 et 2 : Photos du spectacle.

© Aglaé Bory



D'après ces quelques éléments, quelles ressemblances et quelles différences entre les partis pris des metteurs en scène peut-on discerner ?

Les deux metteurs en scène ont été contraints de supprimer beaucoup de texte, leur spectacle a une durée très proche, pour les deux cette démarche s'est avérée difficile. De même, il y a un refus d'incarner, lié à l'écriture. L'imagination du spectateur est énormément sollicitée. Par ailleurs un acteur seul est sur le plateau, mais avec Sylvain Maurice, l'acteur dialogue avec le musicien.

Cependant, des choix différents ont pu être faits, Emmanuel Noblet conserve certains personnages que Sylvain Maurice a éliminés et utilise des voix off assez nombreuses.

D'autres différences apparaissent avec, chez Sylvain Maurice, la radicalité d'une machine à jouer, le dispositif scénographique à étage avec le tapis roulant, le côté organique de ce choix.

Les partis pris

Emmanuel Noblet veut « venir s'asseoir face au public, s'entretenir avec lui comme le fait l'infirmier face aux parents de Simon au cœur du livre, et leur poser cette question du don d'organe. Impliquer le spectateur dans cette tragédie héroïque, et l'amener à s'interroger sur un choix de société. »

Sylvain Maurice insiste sur l'aspect à la fois moderne et mythique du texte : « J'aimerais créer une sorte de machine folle autour d'un acteur et d'un musicien. Ce texte est une sorte de souffle, de chemin, une course médicale sur la grande technicité de la greffe et du don d'organe. C'est une sorte d'odyssée moderne, où se raconte un mythe contemporain. Le cœur en est le personnage principal. Je suis comme un aède ou un rhapsode moderne qui vient délivrer une *fabula*, une histoire qui doit nous captiver, parce qu'elle touche au fonds archaïque de notre humanité : la vie, la mort, le deuil, la renaissance. »⁶

⁶ Réparer les vivants, Théâtre de Sartrouville, extrait du dossier de presse.

ANNEXE 1. BIOGRAPHIE ET BIBLIOGRAPHIE DE MAYLIS DE KERANGAL

MAYLIS DE KERANGAL

Née en 1967, elle passe son enfance au Havre, fille d'une enseignante et d'un capitaine au long cours. Elle étudie en hypokhâgne à Rouen et ensuite à Paris, de 1985 à 1990, l'histoire, la philosophie et l'ethnologie. Elle travaille chez Gallimard jeunesse aux côtés de Pierre Marchand de 1991 à 1996, avant de faire deux séjours aux États-Unis, à Golden dans le Colorado en 1997. Elle reprend sa formation en passant une année à l'EHESS à Paris en 1998. Marquée par des auteurs comme Scott Fitzgerald, Virginia Woolf ou Joseph Conrad, Maylis de Kerangal publie son premier roman aux éditions Verticales en 2000, *Je marche sous un ciel de traîne*, « qui dépeint les déambulations d'un jeune homme dont l'existence tourne à vide et qui échoue dans un village du sud-ouest au passé tourmenté ». Elle prend part au collectif Inculte et crée en même temps la collection « Le Baron Perché » aux éditions Vilo, spécialisée dans la jeunesse, où elle travaille de 2004 à 2008, avant de se consacrer à l'écriture.

BIBLIOGRAPHIE

- *À ce stade de la nuit*, Guérin, 2014
- *Réparer les vivants*, Verticales, 2013
- *Tangente vers l'est*, Verticales, 2012
- *Pierre Feuille Ciseaux*, avec les photographies de Benoît Grimbert, Le bec en l'air, 2012
- *Naissance d'un pont*, Paris, Verticales, 2010
- *Corniche Kennedy*, Verticales, 2008
- *Dans les rapides*, Naïve, 2007
- « Cœur de nageur pour corps de femme compatible », paru dans le recueil collectif *Qui est vivant paru pour les 10 ans des éditions Verticales*, 2007
- *La Peau d'une fille qui rentre de la plage*, avec les peintures de Robin Goldring, galerie Prodromus, 2006
- *Ni fleurs ni couronnes*, Verticales, 2006
- *La Rue*, éditions Pierre Terrail, 2005
- *La Vie voyageuse*, Verticales, 2003
- *Je marche sous un ciel de traîne*, Verticales, 2000

ANNEXE 2. SYNOPSIS - LE ROMAN ET LA VERSION THÉÂTRALE DE SYLVAIN MAURICE

Synopsis : Comparaison roman et adaptation théâtrale

NUMÉRO DU CHAPITRE	LIEU	POINT DE VUE DOMINANT	ROMAN DE MAYLIS DE KERANGAL	ADAPTATION DE SYLVAIN MAURICE
Prologue			« le cœur de Simon Limbres... »	Identique.
1	La mer	Simon Limbres	La session de surf.	Identique avec quelques coupes.
2	La route		L'accident, l'arrivée des secours, l'état des blessés.	Pas de récit de l'accident mais constat.
3	L'hôpital		Présentation de Pierre Revol, le médecin, son bureau, son rapport à son métier. L'opacité de la « réa ». Cordelia Owl, l'infirmière, sa nuit d'amour.	Non repris.
4	L'hôpital	Révol	Arrivée du corps à la réa, l'état du patient Simon Limbres : « Glasgow 3 ». ¹ Rappel de la découverte faite en 1959 : « déposition du cœur et sacre du cerveau », une « révolution » qui permet le prélèvement d'organes. Révol face à cette situation.	Chapitre repris en grande partie.
5	L'hôpital	Marianne	Arrivée de Marianne Limbres à l'hôpital, retour en arrière, son départ, le choc de la douleur. Elle essaie de joindre le père de Simon sans succès. Son errance jusqu'à la réa.	Non repris.
6	L'hôpital. Le bureau de Révol	Alternance entre Révol et Marianne	Entrevue entre Marianne et Révol qui dit l'extrême gravité de l'état de Simon. Paroles définitives du médecin. Révol interroge sur l'état de santé de Simon. En sortant, Marianne rencontre les parents des deux autres surfeurs blessés. Marianne fuit vers sa voiture. Révol contacte Thomas Rémige pour un prélèvement.	Ne sont retenus que les faits principaux et le diagnostic sans appel du médecin. Repris.
7	Chez Thomas Rémige L'hôpital	Focalisé sur Thomas Rémige	Retour en arrière sur Thomas Rémige : sa passion pour le chant, son parcours d'infirmier coordinateur des prélèvements. Thomas comme un héros. Révol appelle Rémige : un patient en état de mort encéphalique. « Enclenchement du processus ». Arrivée de Thomas à l'hôpital. Rappel du protocole.	Repris en substance.
8	Dans un café	Marianne	La douleur de Marianne, comment la catastrophe s'est propagée sur les éléments » (p. 87). Elle prie : « En ce jour funeste, je te prie ô mon dieu » (p. 88). Marianne annonce la nouvelle à Sean qui la rejoint. Quoique séparés, ils s'étreignent avec une force incroyable.	Non repris.

¹ Glasgow 3 : Lorsqu'un patient arrive en réanimation avec un traumatisme crânien, on évalue la gravité de celui-ci en observant selon une échelle : 1) la réponse verbale, 2) l'ouverture des yeux, 3) la réponse motrice. Glasgow 3 correspond à un traumatisme grave. L'échelle va de 1 à 15.

NUMÉRO DU CHAPITRE	LIEU	POINT DE VUE DOMINANT	ROMAN DE MAYLIS DE KERANGAL	ADAPTATION DE SYLVAIN MAURICE
9	La chambre de Simon Le bureau de Révol	Les parents, Révol, Thomas Rémige	Les deux parents près de leur fils, son tatouage comme le père. Les reproches du père à Révol. Cordélia s'adresse à Simon, le trouble que cela suscite. Révol annonce : « Il est décédé, il est mort ». Paradoxe entre ce constat et l'apparence de vie. Grande parenthèse sur le rapport de notre société au cadavre. La douleur indicible de la mort. Thomas décide d'évoquer le don d'organes.	Les paroles définitives sont reprises. Peu repris.
10	L'hôpital	Cordélia Owl	Cordélia repense à sa folle nuit d'amour. Révol lui reproche d'avoir parlé à Simon.	Non repris.
11	Le bureau de Révol	Révol	Retour en arrière sur Révol. Évocation du film de Paul Newman <i>De l'influence des rayons gamma sur le comportement des marguerites</i> .	Idem.
12	Salon	Thomas Rémige Les parents	Thomas Rémige reçoit les parents et évoque le don d'organes. Leur réaction. Évocation du cœur de Simon. Les parents décident de prendre un temps seuls. Évocation du titre du roman (p. 140).	Le passage dialogué le plus longuement repris.
13	Chez Juliette	Juliette, petite amie de Simon	La dispute le matin même entre Simon et Juliette. Elle construit un labyrinthe [comme un cerveau]. Retour en arrière : leur rencontre. Le cœur de Simon : sportif et amoureux.	Non repris.
14	Dans leur voiture, près de l'estuaire, puis dans le bocage	Sean et Marianne	La culpabilité du père à cause du surf, mais pour Marianne, c'est « ce qu'[il lui a] donné de plus beau » (p. 155). Description : le fleuve, le passage d'un bateau, le rapprochement de leurs corps et l'acceptation du don d'organes.	Reprise des passages dialogués.
15	Dans le salon de l'hôpital La chambre de Simon	Revol, Thomas Rémige, les parents	Questions des parents au sujet des prélèvements puis au chevet de Simon (il a l'air vivant) à qui ils font leur adieu. Thomas entre les données de Simon dans le dossier Cristal. ²	Dialogue entre les parents et Thomas repris. Pas d'adieu au fils.
16	Alger	Thomas Rémige	Retour en arrière : moment où Thomas a fait, à Alger, l'acquisition d'un chardonneret.	Non repris.
17	L'hôpital	Les parents	Marianne dit : « Simon est mort ». La solitude de Simon. Message à dire à Simon avant l'arrêt de son cœur. Les parents sont désemparés car le corps de leur enfant leur échappe.	Non repris sauf le bruit de la mer.
18	Saint-Denis, agence de la biomédecine	Marthe Carrare, médecin	Marthe Carrare ouvre le dossier Cristal puis recherche les malades susceptibles de devenir receveurs. Parenthèse informative sur la compatibilité. Marthe contacte Harfang à l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière. L'ambiance du stade de France avant le match France-Italie : l'énergie de la vie. La dynastie machiste des Harfang, leur aura (passage satirique, drôle, les épouses délaissées et furieuses).	Repris en substance. Non repris. Idem.

² Dossier qui regroupe toutes les informations relatives aux donneurs et receveurs et protège l'anonymat des uns et des autres.

NUMÉRO DU CHAPITRE	LIEU	POINT DE VUE DOMINANT	ROMAN DE MAYLIS DE KERANGAL	ADAPTATION DE SYLVAIN MAURICE
19	L'hôpital du Havre	Cordélia Owl	La fragilité de Cordelia qui fait le bilan désenchanté de sa vie. Elle voit les parents, « leur désagrégation intérieure », « ceux qui ont perdu un enfant », puis retrouve l'énergie de la vie grâce à la puissance de l'amour.	Non repris.
20	Chez les parents	Sean, Marianne	Sean et Marianne se retrouvent chez eux avec leur petite fille Lou, Marianne pense à Juliette, « c'était le cœur de Simon » (p. 212).	Non repris.
21	L'appartement de Claire Méjean à Paris	Claire, qui va recevoir le cœur de Simon	Claire est avertie qu'un cœur est disponible pour elle : « je suis sauvée ». Divers retours en arrière sur l'histoire de Claire, sa myocardite, son installation près de la Pitié dans l'attente d'un cœur. Elle traduit des poèmes de Charlotte Brontë. Elle arrive à l'hôpital.	Repris en substance, sans les retours en arrière.
22	Chez Virgilio Brevia	Virgilio, jeune chirurgien	Virgilio est appelé par Harfang pour faire le prélèvement du cœur. Scène de ménage comique : le lancer de pizzas. La petite amie de Virgilio, Rose. ³ Présentation de Brevia, italien « flamboyant et orgueilleux ». Pourquoi il est cardiologue : « plombier et demi-dieu ».	Non repris. Repris très brièvement ensuite.
23	La Pitié, Le Bourget, l'avion, hôpital du Havre	Virgilio, Thomas, Cordélia, Alice	Voyage en avion Paris-Le Havre pour Virgilio et Alice Harfang. Les différentes équipes interviennent pour prélever les organes. Récit clinique. La litanie promise avant le clamping. Parenthèse : Juliette apprend la mort de Simon. Gros plan sur le cœur de Simon. Référence au tableau de Rembrandt. Retour de Virgilio avec le caisson où est le cœur.	Repris très rapidement. Repris pour l'essentiel. Non repris.
24	Chez Marianne au Havre	Marianne	Marianne a l'intuition de la séparation du cœur et du corps de Simon. Référence aux funérailles princières des cœurs.	Non repris.
25	La Pitié	Claire	Claire réfléchit à ce don qui n'en est pas vraiment un. Les préparatifs de la greffe.	Non repris.
26	Hôpital du Havre	Thomas, Cordélia	La restauration-réparation du corps de Simon. Thomas devient aède pendant la toilette mortuaire pour chanter « la belle mort » du héros Simon.	Belle mort. Reprise.
27	La Pitié	Harfang, Virgilio	Le retour du cœur de l'aéroport à l'hôpital. Récit clinique de la transplantation jusqu'à « on choque ». Le cœur bat à nouveau. Le petit matin.	Repris de façon substantielle.

³ Une comédienne un peu déjantée mais hyper sexy intervenue dans des jeux de rôle à l'hôpital (retour en arrière comique).

ANNEXE 3. TEXTE COMPLÉMENTAIRE : LA « BELLE MORT » DANS L'ILIADÉ D'HOMÈRE

Dans L'Iliade, le héros grec Achille, après avoir tué Hector, veut humilier et anéantir entièrement son adversaire en le privant de « belle mort » : pour outrager son cadavre, il le traîne derrière son char et le prive des honneurs funéraires.

« [Achille] pour le divin Hector imagina un traitement affreux : des deux pieds, par derrière, il lui perça les tendons, du talon à la cheville, y attacha des courroies, à son char les lia, et laissa traîner la tête ; puis, sur son char montant, après avoir pris les armes glorieuses, il fouetta pour pousser les chevaux, qui tous deux volèrent de bon cœur. Le cadavre traîné soulevait la poussière alentour, ses cheveux sombres se répandaient, et sa tête entière, dans la poussière, gisait, elle avant si gracieuse ! » (Iliade, chant XXII, vers 396-404).

Mais les dieux vont protéger le corps d'Hector des blessures, des carnassiers et de la décomposition :

« Les chiens ne s'acharnaient pas sur Hector : les chiens étaient écartés par la fille de Zeus, Aphrodite, jours et nuits. Elle avait oint d'huile de rose, divine, le corps d'Hector, pour qu'Achille ne le déchirât pas en le traînant. Sur lui, aussi, Phébus Apollon fit descendre un nuage sombre du ciel dans la plaine : il couvrit tout l'espace occupé par le cadavre, afin que l'ardeur du soleil ne desséchât pas les chairs, autour des nerfs et des membres. » (XXIII, 185-191).

Ainsi Hermès peut-il rassurer Priam le père d'Hector : malgré les outrages, le corps de son fils a conservé son intégrité et sa beauté, et une fois rendu aux siens, sera honoré des rites qui consacreront sa « belle mort ».

« C'est la douzième aurore qu'il gît, et sa chair ne se corrompt pas, et les vers ne la mangent pas, eux qui dévorent les hommes tués par Arès. Sans doute, autour du monument de son cher compagnon, Achille le traîne cruellement, quand paraît l'Aurore divine, mais sans le défigurer. Tu t'étonnerais toi-même, en t'approchant, de la fraîcheur de ce gisant. Sur lui le sang a été lavé ; plus de souillures ; toutes ses blessures sont fermées, toutes celles dont il fut frappé : car beaucoup poussèrent le bronze dans son corps. Ainsi les dieux bienheureux ont soin de ton brave fils, même mort, parce qu'il était très cher à leur cœur ! » (XXIV, 413-423).

Extraits de Homère, *L'Iliade*. Paris, Classiques Garnier, 1955.

ANNEXE 4. 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.

ANNEXE 5. ENTRETIEN AVEC DEUX MÉDECINS URGENTISTES

On peut proposer aux élèves de lire cet entretien et de faire un rapprochement avec les situations évoquées dans la pièce.

Quelles sont vos fonctions ?

Sophie Racine : En tant que médecin urgentiste j'ai deux fonctions :

- médecin aux urgences : accueillir, prendre en charge et traiter tous les patients qui se présentent aux urgences ;
- médecin au Smur (Service mobile d'urgence et de réanimation) : c'est alors l'hôpital qui se déplace auprès d'un patient. Chaque équipe est composée de trois personnes : un médecin, une infirmière et un ambulancier. On prend en charge le patient en pré-hospitalier (à la maison, sur le bord de la route, sur son lieu de travail...). Nous intervenons sur toutes les détresses vitales, les accidents de la route, les accouchements, les douleurs thoraciques, les comas, les malaises, les détresses respiratoires, les arrêts cardiaques, les plaies par armes à feu ou par armes blanches... toutes ces situations critiques qui nécessitent une médicalisation du patient avant son arrivée à l'hôpital.

Katia Maisonnier : Pour les prélèvements d'organes, il y a aussi un rôle administratif car il faut un référent médical. Je favorise les rapports entre la coordination et l'administration, je participe à l'élaboration des procédures, je surveille afin que les choses se fassent correctement et je fais aussi les prélèvements de cornée. C'est le logiciel Cristal qui gère la liste d'attente (uniquement pour la France). Mais ce sont les infirmières qui appellent l'agence de la biomédecine à Saint-Denis. Les médecins, eux, prennent en charge les patients, font les examens et c'est l'équipe de réanimation qui annonce la mort du patient à la famille.

Le recueil de consentement aux dons d'organes est fait par un personnel spécialisé qui connaît la législation, qui est formé pour les entretiens avec les familles, qui sait discerner les contre-indications et dire si l'organe est suffisamment apte à être greffé. Ces formations sont délivrées lors de stages de trois jours puis cela s'apprend sur le terrain. Ensuite, le tutorat fait par les infirmières spécialisées dure un an.

La famille a-t-elle le droit, comme c'est le cas dans l'œuvre de Maylis de Kerangal, de donner des restrictions aux prélèvements ? Qu'est-ce que l'on peut prélever ?

KM : On peut tout prélever, car il y a des banques de conservation d'organes. Si quelqu'un n'a pas émis d'opposition, il est considéré comme « donneur » potentiel. Mais on demande systématiquement à la famille car il est impossible de prélever sans le consentement de l'entourage. S'il n'y a pas de famille, on recherche des amis, des voisins pour savoir ce qu'aurait souhaité le patient. On se demande si le patient était généreux (comme dans le livre). Actuellement, il y a encore 30 % d'oppositions, mais ça évolue car les gens en entendent de plus en plus parler.

Quelles sont les raisons évoquées ?

KM : Les raisons évoquées pour les refus sont religieuses ou culturelles, quoique toutes les religions disent que c'est plutôt bien. Il y a un manque d'information. Souvent, la famille, ne sachant pas ce qu'aurait souhaité le patient, préfère s'abstenir. Ils veulent « laisser le mort tranquille, il a assez souffert ».

SR : Pour être prélevé, il ne faut avoir que des lésions cérébrales.

Vous avez toutes deux lu le roman. Que pensez-vous de l'exactitude scientifique de l'œuvre ? Pouvez-vous préciser ? Est-ce possible que cela se passe en 24 heures ?

KM : Je crois que l'un des personnages, l'infirmier coordonnateur, est inspiré de quelqu'un qui existe. Oui, c'est possible en 24 heures. Pour moi, c'est exactement ce qui se passe dans la vraie vie.

SR : Je pense la même chose.

Est-ce que le roman vous a fait réfléchir autrement, appréhender différemment la place des parents ? De la famille ? Leur douleur, la difficulté de la décision à prendre ? Votre place ?

SR : Moi, j'essaie de comprendre les gens, même si parfois on est un peu brutal, mais à un moment il y a la nécessité d'employer les mots, de ne plus tourner autour du pot, sinon l'acceptation d'un diagnostic ne se fait pas et le processus de deuil ne s'engage pas.

KM : Néanmoins, ça reste dramatique, on est en empathie, par exemple avec les gens qui perdent un enfant, parfois, on peut avoir les larmes aux yeux.

SR : J'ai aimé être de l'autre côté de la barrière, quand je lisais le livre, c'était comme si je me retrouvais à l'extérieur, comme si on avait coupé l'hôpital en tranches et que je regardais par le dessus ce qui se passe. En lisant ce livre, j'étais spectatrice de situation où d'habitude je suis actrice. J'ai trouvé ça intéressant et ça colle parfaitement à notre réalité quotidienne.

L'épisode de la « belle mort », telle qu'elle est développée chez les Grecs et reprise par Maylis de Kerangal vous amène-t-il à considérer autrement le corps du donneur ?

KM : On attache une grande importance à la restauration du corps, les familles ont peur qu'on leur redonne un corps déchiqueté, on va jusqu'à faire refaire des sutures parce que les infirmières ne les trouvent pas belles.

SR : Si ce n'était pas le cas, plus personne n'accepterait de prélèvements.

Pensez-vous qu'il y a une pression de la part des médecins qui s'exerce sur la famille du donneur ?

KM : Je ne pense pas. L'agence de biomédecine exerce des pressions sur les infirmiers, mais avant tout on est là pour faire respecter la volonté du défunt.

En tant que médecin quel est le passage auquel vous avez été le plus sensible ?

KM : L'arrivée de la maman avec ce qu'elle vit, elle a un pressentiment.

SR : Quand ils lui font écouter la musique de la mer avant le clampage⁴.

Est-ce que ça existe ? (Cette sorte de testament)

KM : Je ne l'ai pas vu, mais ça pourrait exister.

Quel est l'intérêt pour vous, en tant que médecins, d'un tel livre, de sa mise en scène ? (Il y a même un film qui est en tournage).

KM : Ça reste un sujet d'actualité, on en parle de plus en plus. À l'hôpital, il y a des journées de sensibilisation. Marisol Touraine⁵ avait voulu pousser les gens à s'inscrire sur le registre des refus, par conséquent celui qui n'aurait pas été inscrit aurait pu être prélevé, à nous, ça nous paraissait infaisable, ça nous paraissait trop dur.

SR : Oui, parce que, c'est prendre de droit quelque chose. J'ai dit à plein de copines de lire ce roman car il faut en parler beaucoup plus qu'on ne le fait.

KM : L'agence de biomédecine n'a pas le droit de faire de la pub pour le don d'organes, donc ils ont du mal à communiquer, ça manque, il y a juste une journée de sensibilisation. Mais est-ce que les gens qui vont lire le livre ou voir la pièce ne sont pas déjà favorables ? Ça peut quand même toucher des gens qui se posent des questions et redonner la vie à quelqu'un.

⁴ Clampage : action chirurgicale par laquelle on pose un clamp (pince chirurgicale) permettant d'interrompre temporairement la circulation du sang dans un vaisseau. La section des veines et artères pour préparer un prélèvement d'organe est précédée du clampage.

⁵ L'actuelle ministre de la Santé.

Est-ce qu'il n'y aurait pas une superstition à ne pas vouloir évoquer ces situations ?

SR : J'ai du mal à comprendre ça. Il faut en parler avant pour ne pas se retrouver à prendre une décision pour les autres.

KM : Il faut en parler aux jeunes, on peut s'inscrire sur le registre à partir de 13 ans, c'est important d'en parler tôt. Quand on est jeune, on ne pense pas trop à la mort, quand on vieillit ça devient plus concret, pour des jeunes, c'est loin, donc c'est plus facile de se projeter.

SR : C'est surtout les jeunes qu'il faut sensibiliser, c'est eux qui sont au début de leur vie, on pourrait aborder le sujet à l'école, comme ils le font déjà pour la « clope ».

KM : Les sensibilisations se font à la demande des directeurs d'école, on ne peut pas y aller de nous-mêmes.

Il n'y a pas vraiment d'âge limite pour prélever des organes (une patiente de 92 ans a été prélevée), ça dépend de l'état général, des antécédents médicaux.

Et que pensez-vous de la façon dont le monde médical est présenté dans le roman ? Par exemple, la dynastie des Harfang.

SR : Il y a certainement encore des dynasties, mais moins maintenant. Avant il y avait les grands professeurs, aujourd'hui la place du médecin a évolué. Les chirurgiens qui ont les dents longues, c'est plus dans les CHU où il y a de la concurrence, où il faut montrer qu'on est bon, qu'on peut y arriver.

Le chirurgien, c'est un peu Dieu, une autre catégorie de médecin et le cœur reste un organe noble, ce qu'il y a de plus noble.

Et l'humour dans le milieu médical tel qu'il est présenté dans le roman ?

SR : Les salles de garde d'internats sont connues pour leurs fresques un peu porno, grivoises, pour leur ambiance très particulière.

C'est important de revenir à la réalité vraie, heureusement qu'on « rigole » parce que ce ne serait pas vivable. Ça, c'est quelque chose que souvent les familles ne comprennent pas. Il faut décompresser. On ne s'arrête pas de vivre.

Entretien réalisé à l'hôpital Louis-Pasteur à Chartres par Lorraine Brun-Dubarry, le 3 décembre 2015, avec le docteur Sophie Racine, praticien hospitalier en médecine d'urgence et le docteur Katia Maisonnier, praticien hospitalier en médecine d'urgence et médecin coordonnateur des prélèvements d'organes.

ANNEXE 6. 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 pragmatique, 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. Ensuite arrive la phase où on mêle le texte, la lumière et le son, qui ouvrent une partie de l'imaginaire du spectateur, celui-ci devient alors vraiment actif grâce au traitement émotionnel de l'espace. Ce qui était important dans la position de Joachim, c'était de le voir « comme le nez au milieu de la figure » et aussi de pouvoir l'oublier. Le comédien et le musicien ne se voient pas, mais il y a une très grande écoute, celle-ci ne se situe pas au niveau visuel, ils ont des rendez-vous précis de textes, de lumières, je pense que ça participe beaucoup à la tension du spectacle, l'un ne s'appuie pas sur l'autre, ils jouent ensemble.



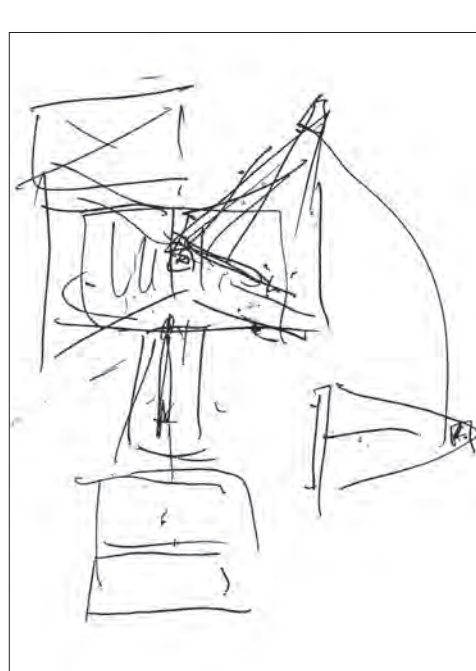
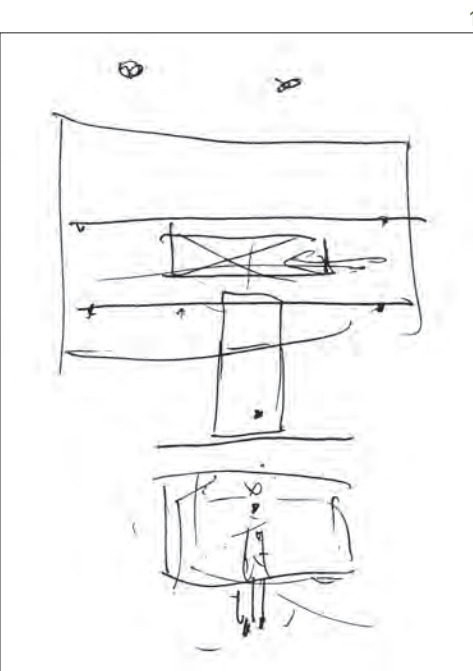
Portrait d'Éric Soyer.
© DR

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 relai. 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.



1 - 2 : Croquis préparatoires.
© Éric Soyer

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.



Photo du spectacle.

© Élisabeth Carecchio

ANNEXE 7. ENTRETIEN AVEC JOACHIM LATARGET, COMPOSITEUR ET MUSICIEN

Comment s'est fait le travail de composition de la musique ?

Je travaille de manière très empirique. J'imagine des orchestrations et à partir de là je cherche, j'essaie, je tâtonne et à un moment quelque chose arrive et je tente alors de le placer à un moment précis du spectacle.

Il y a des morceaux qui sont aussi des réponses directes aux demandes du metteur en scène qui recherche pour telle ou telle scène une ambiance précise.

En règle générale, je travaille de mon côté et j'arrive avec pas mal de matériaux que nous jetons ou gardons ou retravaillons ensemble.

Quels instruments utilisez-vous ? Pour créer quels effets ? Pouvez-vous nous donner quelques exemples ?

Sylvain Maurice désirait des sons synthétiques, je joue donc assez peu de trombone qui est mon instrument de prédilection. J'utilise la guitare électrique car elle permet une grande palette de sons assez différents grâce aux effets. Elle permet de créer de la tension, de la nervosité tout en gardant l'idée de la machine grâce aux sons trafiqués.

Vous jouez en live, y a-t-il d'autres musiques ou sons préenregistrés auxquels vous avez recours ? À nouveau, quels sont les effets recherchés ?

J'utilise un logiciel qui me permet de mettre en boucle en direct les séquences que je joue avec mon trombone ou ma guitare, ceci me permettant d'orchestrer véritablement mes morceaux et de donner du volume et de l'amplitude. Il faut du lyrisme de temps à autre et la multiplication des sources sonores permet cela.

Comment se place la musique par rapport au texte ? (par exemple, elle peut se placer dans des moments où Vincent ne parle pas ou au contraire, soutenir le texte, l'accompagner). Autrement dit, quelles fonctions attribuez-vous à la musique par rapport au texte et au jeu de Vincent ?

Sur ce projet, il a été assez difficile de trouver la bonne place pour la musique. Le texte de Maylis de Kerangal est très touffu, dense, lyrique, il est compliqué d'y faire sa place et d'y trouver un espace de libre et de liberté. Jouer quand Vincent ne parle pas est facile et classique, le faire avec lui est plus difficile mais aussi plus excitant car ce sont des moments où nous partageons une énergie, une rythmique.



Joachim Latarget
© Joachim Latarget

Vous êtes placé, par le dispositif scénographique, au-dessus de ce qui se joue (vous ne voyez pas Vincent, je pense). Qu'est-ce que ce dispositif crée dans votre interprétation ? Est-ce que c'est plus compliqué pour vous ?

Un peu au départ puis finalement je m'y suis fait, ce n'est certainement pas un endroit idéal pour accompagner un comédien ; je me fie à ce que j'entends, ce qui quand on est musicien, n'est pas si mal.

De quelle manière, le metteur en scène, Sylvain Maurice, est-il intervenu dans votre travail de composition et d'interprétation ?

De façon continue tout au long des répétitions ; c'est un travail qui se fait en échangeant, en partageant nos idées.

Entretien réalisé en janvier 2016.

ANNEXE 8. ENTRETIEN AVEC VINCENT DISSEZ, COMÉDIEN

Comment avez vous appréhendé l'écriture de Maylis de Kerangal, écriture faite de contrastes (passages poétiques, passages familiers, paroles rapportées insérées dans le discours, narration...) et qui met en place des rythmes très divers ? Est-ce que cela a été compliqué ?

L'écriture de Maylis de Kerangal peut être très lyrique. Le problème était de ne pas ajouter du lyrisme au lyrisme. Pour cela chercher à être concret donc travailler les images du texte, les voir en direct sur scène. La question du rythme se trouve aussi dans l'écriture. Plus que de penser rapide, il faut penser fluide, c'est-à-dire qu'une image glisse vers une autre, ou s'insère dans une autre.

Dans ce spectacle, vous racontez mais vous « interprétez » aussi différents personnages car le roman et la pièce changent constamment de points de vue. Vous pouvez ainsi « interpréter » Révol, Thomas Rémige, les parents, Harfang... Quel travail d'acteur avez-vous fait pour cela ?

Plus que de jouer les personnages, il faut les imaginer, les visualiser, comme dans la lecture. Si on les a bien imaginés, si on les a bien en tête au moment de rapporter leurs paroles, alors un léger déplacement se fait naturellement dans le corps et dans la voix qui laisse quelque chose apparaître. Plus que les figurer, il faut les convoquer. D'autres personnages sont présents par leur seule énergie singulière dans le récit, en contre point (Sean). La question du point de vue est intéressante car elle était là à chaque chapitre. Qui est celui qui parle ? Par exemple, pour l'opération on s'est mis dans le regard d'Alice. Dans un même récit, le point de vue change, parfois dans une même phrase par exemple, Claire Méjan : « Mais elle n'a plus le choix, c'est une myocardite... il faut transplanter (*jusque-là c'est le médecin qui parle puis à partir de maintenant c'est Claire qui se le dit*), un greffe, qu'un autre cœur humain soit implanté en lieu et place du sien, c'est à terme la seule solution pour elle. »

La scénographie du spectacle fait apparaître un tapis roulant sur lequel vous évoluez (tantôt à l'arrêt, tantôt dans une marche lente ou rapide, tantôt en « dansant »... Qu'est-ce que cette proposition a apporté à votre jeu ? Quel type d'appui cela a-t-il constitué ? Pouvez-vous nous donner des exemples ?

La scénographie, je n'y pense pas vraiment. Pour moi, elle ne serait pas là, ça ne changerait pas grand chose. (Je parle pour le travail de l'acteur, pas pour le spectacle !)



Vincent Dissez, interprète du spectacle.
© Élisabeth Carecchio

**Pendant tout le spectacle, vous êtes accompagné par la musique que Joachim Latarget a créée.
Quel est l'impact de cette musique sur votre jeu ?**

La musique est comme l'écriture ou le style. Il faut s'appuyer dessus mais prendre garde aux pléonasmes. Il faut dialoguer avec mais pas se fondre dedans. Parfois même jouer contre, en sachant que ça peut enrichir l'écoute du spectateur en donnant des points de vue différents d'une même scène.

Quel est le moment du texte auquel vous êtes le plus sensible ? Pourquoi ?

La toilette de Simon par Thomas. Je pense que c'est le projet au cœur du livre. Réunir : les vivants / les morts, le contemporain / l'Antique, l'utilitaire / le sacré, l'hôpital / l'humanité, la mort / la sensualité.... et encore beaucoup, ce que chacun voudra y voir.

Entretien réalisé en février 2016.

ANNEXE 9. 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.

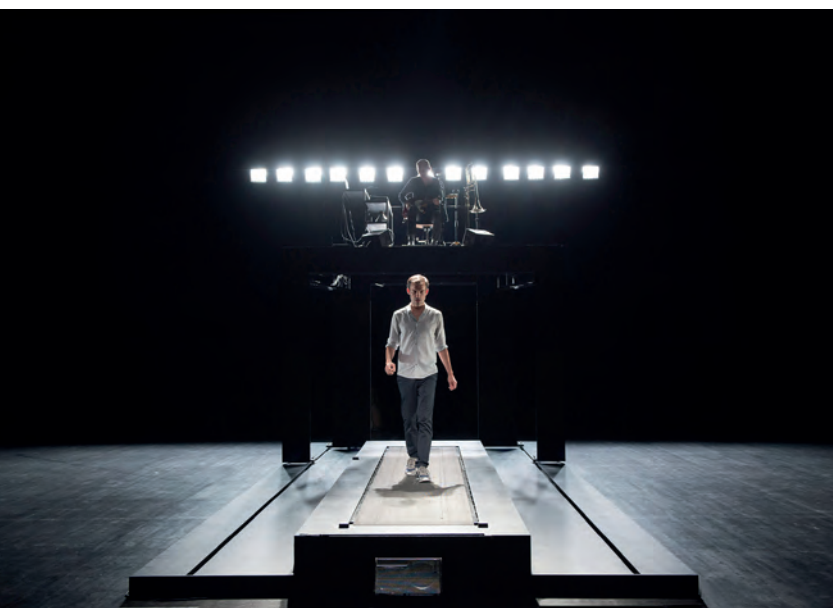


Photo du spectacle.
© Élisabeth Carecchio

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 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 scansion 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 messager 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.

ANNEXE 10. RESSOURCES COMPLÉMENTAIRES

BIBLIOGRAPHIE

Autres romans de Maylis de Kerangal, [aux éditions Verticales]

- *Naissance d'un pont*, 2010, prix Médicis
- *Tangente vers l'Est*, 2012
- *À ce stade de la nuit*, 2015

Documents, critiques

- Jean-Pierre Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour*, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1982
- Laura Bossi, *Les Frontières de la mort*, Payot, 2012
- Philippe Ariès, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident*, Points, coll. « Histoire », 2014

Articles

- « Maylis de Kerangal : une question de cœur », Georgia Makhlouf, mars 2013, lorientlitteraire.com
- « L'individu, la mort, l'amour en Grèce ancienne », issu de la chronique « Les lundis de l'histoire » sur France Culture avec Jean-Pierre Vernant, repris sur fabriquedesens.net
- « Maylis de Kerangal, la renaissance d'un cœur », Frédérique Roussel, 22 janvier 2014, next.liberation.fr

Films sur le deuil

- *La Chambre verte*, François Truffaut, 1978
- *Parle avec elle (Hable con ella)*, film espagnol de Pedro Almodovar, 2002
- *Créance de sang*, Clint Eastwood, 2002
- *La Chambre du fils (La Stanza del figlio)*, film italien de Nanni Moretti, 2011, palme d'or au festival de Cannes
- *La Belle endormie (La Bella addormentata)*, film italien de Marco Bellocchio, 2013

Livres sur le cœur

De multiples œuvres abordent ce thème, citons par exemple :

- Boccace, *Le Décaméron* (plusieurs nouvelles), 1349-1353
- Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron* (idem), 1559
- Edgar Allan Poe, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, « Le Cœur révélateur », (traduction de Baudelaire), 1857
- Paul Verlaine, « Il pleure dans mon cœur », *Romances sans paroles*, 1874
- Barbey d'Aurévilly, « La Vengeance d'une femme », *Les Diaboliques*, 1874
- Guillaume Apollinaire, « La Loreley », *Alcools*, 1913 ; « Cœur, couronne, miroir », *Calligrammes*, 1918
- Paul Éluard, « La Courbe de tes yeux », *Capitale de la douleur*, 1926
- Mickael Connelly, *Créance de sang*, 1999

Théâtre

Réparer les vivants, mise en scène d'Emmanuel Noblet, Avignon, 2015, en tournée actuellement et en 2017.

Film [sortie prochaine]

Réparer les vivants de Katell Quillévéré avec Anne Dorval, Emmanuelle Seigner, Tahar Rahim, Alice Taglioni, Dominique Blanc...