

Quelle est la place
de la poésie, de
l'art, dans ce que
Pirandello appelle
"la brutalité du
monde moderne" ?

- Stéphane Braunschweig -

**Les Géants
de la montagne**

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 15-16

Stéphane Braunschweig

entretien

Les Géants de la montagne est votre troisième mise en scène de l'écrivain Luigi Pirandello, après *Vêtir ceux qui sont nus*, créé en 2006 au TNS et *Six personnages en quête d'auteur*, créé au Festival d'Avignon en 2012. Il fait partie des auteurs que vous retrouvez régulièrement. Aviez-vous dès le départ l'idée de cette « trajectoire » avec Pirandello ?

Il m'arrive en effet fréquemment de mettre en scène plusieurs œuvres d'un même écrivain. Je m'intéresse à l'auteur au-delà de la pièce, je lis tout ce qu'il a écrit. J'aime, quand je travaille sur un texte, le resituer dans la globalité de l'œuvre et de la démarche de l'auteur.

Quand j'ai monté *Vêtir ceux qui sont nus*, j'avais tout de suite fait un lien avec *Six personnages en quête d'auteur* : Ersilia est recueillie par un écrivain dont elle espère qu'il va écrire son histoire. Elle est donc, en quelque sorte, un autre « personnage en quête d'auteur ».

Dans *Six personnages en quête d'auteur*, des acteurs sont en train de répéter quand six personnages arrivant de l'extérieur viennent sur le plateau pour y trouver une existence.

Dans *Les Géants de la montagne*, ce sont les acteurs qui arrivent dans un endroit improbable, une villa à flanc de montagne, et découvrent « les poissards », une bande de marginaux affublés de noms de personnages – Mara-Mara, Quaqueo, Milordino – un peu comme des noms de cirque, de clowns.

Le rapport s'inverse : dans un cas, des personnages arrivent dans l'espace des acteurs et, dans l'autre, des acteurs arrivent dans l'espace des personnages. J'y vois une continuité, une suite.

Mais ce n'est pas uniquement mon désir de travailler sur Pirandello qui a déterminé mon choix. Il ne s'agit pas seulement d'explorer une œuvre, mais de savoir ce que la pièce nous raconte aujourd'hui.

« Comme si
l'art portait
aussi sa propre
responsabilité
dans sa difficulté
à s'inscrire dans
le monde, à
transmettre la
poésie à un large
public. »

C'est parce qu'elle interroge la place de la poésie, de l'art dans le monde, que votre choix s'est porté sur cette pièce ?

Les Géants de la montagne interroge la place de l'art, disons d'un « théâtre d'art », dans le monde. Dans le contexte de crise économique que connaît l'Europe aujourd'hui, il est difficile de défendre la place de ce qu'on peut qualifier de « superflu » par rapport à ce dont les gens ont nécessairement besoin pour vivre. Le théâtre – l'art –, c'est de l'immatériel, et tout ce qui est immatériel est susceptible de basculer du côté du « superflu ».

Dans la pièce, une troupe de théâtre, qui a essayé de jouer *La Fable de l'enfant échangé* – une œuvre écrite par un poète qui s'est suicidé – a été partout rejetée. Les comédiens errent dans la misère à la recherche d'un endroit où jouer, et arrivent chez ces « poissards », qui vivent en rupture avec le monde, forment une sorte de petite secte autour de Cotrone, le mystérieux maître des lieux.

Cotrone a mis, en quelque sorte, « l'imagination au pouvoir ». Les « poissards » vivent dans une forme d'ascétisme, ils n'ont quasiment pas d'argent, ils ne mangent pas ou presque : ils vivent dans leur imaginaire, censé suppléer à tous leurs manques et frustrations – n'oublions pas que la pièce se présente comme une fable ou un mythe !

Des comédiens misérables arrivent donc auprès d'autres misérables, mais qui s'assument, et semblent plutôt joyeux. Cotrone cherche alors à les convaincre, en particulier la comtesse Ilse – c'est elle qui entraîne toute la troupe dans son désir de jouer *La Fable de l'enfant échangé* – de rester à la villa. Il leur propose non seulement d'y passer la nuit, mais d'y demeurer, c'est-à-dire de se retirer du monde. Et de renoncer à faire du théâtre pour un quelconque public. Mais Ilse est habitée par son personnage de mère dans *La Fable de l'enfant échangé*, sa « dette sacrée » envers le poète mort et son obsession de faire entendre la pièce. Pour elle, cesser de porter la parole du poète dans le monde est inimaginable, inenvisageable.

Cotrone est une sorte d'Alceste – ce n'est d'ailleurs pas un hasard si j'ai proposé ce rôle à Claude Duparfait, avec qui j'ai créé *Le Misanthrope* au TNS – , il dit avoir renoncé à tout, les honneurs, les distinctions. Il a probablement fait partie de « l'élite » de la société avant de rompre avec elle. Mais un misanthrope qui aurait l'utopie d'une autre communauté.

On peut penser qu'il y a quelque chose de Pirandello dans ce personnage de Cotrone, révolté par le monde et réfugié dans l'imaginaire. Mais Pirandello se cache aussi dans la figure du poète

suicidé qui a écrit *La Fable de l'enfant échangé*, qu'il s'agit à tout prix d'aller représenter. Car dans la réalité, c'est bien Pirandello qui en est l'auteur. Partant d'une nouvelle qu'il avait écrite en 1902, il a tout d'abord composé les premiers actes de *La Fable* qui devaient servir de matériau aux *Géants de la montagne*. Puis il l'a achevée pour en faire le livret d'un opéra d'un compositeur d'avant-garde de l'époque, Gian Francesco Malipiero... que Mussolini fit interdire.

Ces géants, qu'on ne voit jamais, qu'on aurait peut-être vus si Pirandello avait fini la pièce, sont décrits comme des colosses, qui soumettent les montagnes, les rivières, la nature entière. Ce sont des familles d'entrepreneurs, qu'on peut associer à la fois aux fascistes et aux capitalistes et qui ne glorifient que les valeurs physiques et matérielles – dans la pièce, il est dit qu'il y avait bien un théâtre en ville, mais qu'il doit être transformé en salle de sport.

Quelle est la place de la poésie, de l'art, dans ce que Pirandello appelle « la brutalité du monde moderne » ? Est-ce que le théâtre a encore quelque chose à dire à ces gens-là ?

Est-ce que le théâtre a quelque chose à leur dire, mais aussi, est-ce qu'ils veulent l'entendre ?
Puisqu'ils n'y viennent peut-être même pas ...

C'est vrai que, dans la fin imaginée par Pirandello comme il l'a décrite à son fils avant de mourir, les géants ne daignent pas assister à la représentation. Ils l'offrent à leurs serviteurs, comme on donnerait un spectacle de divertissement, un programme de la télévision de Berlusconi. Ils ne connaissent que cela. Mais ce n'est pas aussi simple. Pirandello oppose les « fanatiques de l'art » et les « fanatiques de la vie ». Comme si l'art n'était pas qu'une victime de l'inculture généralisée, et portait aussi sa propre responsabilité dans sa difficulté à s'inscrire dans le monde, à transmettre la poésie à un large public. La question de la responsabilité de l'art dans son propre destin est donc posée, mais elle n'est pas tranchée. Et c'est peut-être la raison de l'inachèvement de la pièce.

De même, Ilse et Cotrone se rejoignent sur la nécessité de défendre l'art et l'imaginaire, mais pas sur la manière de le faire. À la fin de la pièce – à la fin du deuxième acte –, on entend la cavalcade des géants. Est-ce qu'ils vont aller jouer devant eux ou pas ? Est-ce qu'il vaut mieux rester dans la villa et s'isoler pour rêver ou, vaille que vaille, résister et rester ouvert sur le monde ? L'inachèvement de la pièce laisse cette question en suspens. Mais pas la représentation que j'en donne : la fin que je propose offre une chance au théâtre de s'inscrire de manière combative dans le monde d'aujourd'hui.

« J'aime que
le théâtre relie
le plus petit
au plus grand,
le plus "local"
au plus vaste. »

Ce que j'aime dans l'écriture de Pirandello, c'est qu'elle pose de grandes questions sur l'art et les choix de vie et qu'elle parle aussi de sa Sicile natale. J'aime que le théâtre relie le plus petit au plus grand, le plus « local » au plus vaste.

Pirandello, prix Nobel de littérature, a révolutionné tout le théâtre européen alors qu'il était né dans un tout petit village. Il a écrit pendant des années des nouvelles, des récits, sur la vie de la Sicile, avant de devenir le dramaturge que l'on sait.

J'aime l'idée qu'un auteur puisse partir de choses très locales et être porteur d'une révolution littéraire.

Dans *Les Géants de la montagne*, il y a à la fois l'allégorie sur l'art et en même temps ce côté mélodramatique du poète qui s'est suicidé par amour de l'actrice. En fait, c'est le mélange de tout cela qui est beau, la façon dont ça s'accroche, s'imbrique. Ce n'est pas une abstraction. C'est nourri de la vie réelle.

Très souvent, les pièces de Pirandello ont été écrites à partir de ses nouvelles, elles-mêmes écrites, parfois, à partir de croyances ou récits populaires. L'histoire de *La Fable de l'enfant échangé*, est, à la source, un récit populaire, une nouvelle écrite en 1902 par Pirandello, une matrice de ce qui deviendra la pièce.

Les Géants de la montagne et *La Fable de l'enfant échangé* sont indissociables dans l'esprit de Pirandello. Pour monter *Les Géants*, j'ai eu besoin de me replonger dans *La Fable* qui a été interdite dès le lendemain de la première représentation, parce qu'elle fait l'éloge de cette Sicile encore agraire et préindustrielle, de l'amour maternel... au moment où se développent les grandes industries et la culture de masse, au moment où Mussolini veut apparaître comme un père pour la nation italienne. Cette pièce a pu lui apparaître comme une provocation.

Outre cela, Mussolini devait penser que Pirandello était un auteur pour les élites, non pour le peuple. Paradoxalement, cette pièce tient le discours de Cotrone, qui s'est replié hors du monde : « Il suffit d'y croire ». La pièce entérine l'idée qu'il faut vivre selon ses rêves.

Cela éclaire et ouvre ce dont il est question dans *Les Géants de la montagne* : quelle est la place de la poésie dans le monde ? Mais aussi, au-delà, quelle est la place des rêves ? Et, du coup, qu'est-ce qui reste du réel ?

Peut-on parler de la traduction ? J'imagine que vous avez également retraduit *La Fable de l'enfant échangé* ?

Oui, ainsi que la nouvelle de 1902. C'est très important pour moi. L'écriture de Pirandello n'est pas facile à traduire. En français, elle sonne parfois comme étant complexe, tortueuse – voire par endroits sophistiquée – ce que je ne ressens pas, ou beaucoup moins, en italien. Même si la pensée est complexe, ça ne doit pas avoir l'air trop sophistiqué dans le langage. Quand c'est complexe, c'est parce que la pensée l'est, mais ce n'est pas la langue qui doit créer un nuage d'opacité.

Par rapport au français, les phrases sont plus courtes ou plus longues en italien ?

Ça peut être plus long. Pirandello, c'est plutôt long. Dans son langage, il y a des mots, des interjections qui reviennent souvent, il y a beaucoup de répétitions. Parfois, j'ai raccourci, j'en ai supprimé, car elles sont moins utiles en français. La parole italienne est beaucoup plus volubile, elle contient plein de petits mots partout, qui créent de la fluidité. Ces mots-là, en français, alourdissent au contraire. Il faut être le plus fidèle possible mais en allégeant un peu.

Les langues germaniques sont beaucoup plus précises et économes dans la structure que le français. Quand je traduis de l'allemand ou du norvégien, j'essaie de tenir le français au plus près

de cette économie, je l'amène davantage vers la langue d'origine. Quand j'ai traduit Brecht ou Arne Lygre, j'étais d'une rigueur absolue, quitte à ce que ça sonne bizarrement en français, pour garder la force concise de la langue.

Pirandello, c'est différent : j'ai tendance à le ramener un peu plus vers le français. Je n'ai pas la même approche de la traduction. J'ai l'impression que si je reste mot à mot, pour le coup, je vais perdre l'esprit de l'écriture.

Stéphane Braunschweig

entretien réalisé par Fanny Mentré le 23 mars 2015
à La Colline - théâtre national, Paris

Questions à **Claude Duparfait**

Fanny Mentré : Comment as-tu abordé le personnage de Cotrone ? Quelles sont les premières questions (ou certitudes) qui te sont venues à l'esprit ?

Claude Duparfait : À vrai dire, *Les Géants de la montagne* est une pièce avec laquelle j'entretiens un rapport particulier, parce qu'il se trouve que j'ai déjà joué *Les Géants* dans la mise en scène de Bernard Sobel, en 1994. À l'époque, je jouais le personnage du jeune comte. J'avais à mes côtés Maria Casarès, dans celui de Ilse. Et Philippe Clévenot, dans celui de Cotrone. Donc, tout cela laisse forcément des traces indélébiles, des images, et des sensations profondément inscrites dans la mémoire aussi, je crois. C'est aussi la première fois dans ma vie d'acteur que je me retrouve à

retraverser une pièce, en prenant parallèlement la conscience du temps qui a passé sur moi, et plus largement de ce qu'est aussi la vie dans le théâtre, et dans les textes de théâtre : comment, par le prisme des personnages et parce que j'ai vieilli aussi, et que l'époque a changé, je regarde l'œuvre *autrement*, je ressens telle perspective ou telle hypothèse de sens sous un angle nouveau. Donc, j'ai abordé ce Cotrone dans un esprit de très grande porosité, si je peux dire. Porosité entre deux âges de la vie, deux époques de l'histoire, deux rôles... Je n'avais pas de certitudes. Je crois que je n'en ai jamais en abordant un rôle, ou une pièce de théâtre. Je crois même que cela me ferait peur si je me disais un jour en arrivant sur le plateau de la première répétition : *là, je sais*. Des intuitions, des sensations, des *ressentis*, par contre : oui. L'insécurité du plateau, même si elle est inconfortable à vivre, révèle inévitablement des choses des textes, des choses sur soi. C'est la métaphore de la porte, de Proust : on frappe, on frappe à plein de portes, elles ne s'ouvrent pas. Puis celle que nous n'avons pas vue ou que nous avons tout simplement délaissée mais qui est tout à côté de nous, elle, s'ouvre.

Comment avez-vous travaillé ? Êtes-vous restés longtemps « à la table » ou avez-vous rapidement abordé le plateau ?

Nous sommes restés une semaine entière à la table, tous ensemble. Stéphane [Braunschweig], Anne-Françoise Benhamou, et nous acteurs. Ce fut une période de lecture et d'échange autour de la pièce, qui a été très productive, très riche, parce que la parole était absolument libre. C'est toujours assez formidable, à ce moment de la première lecture, quand le metteur en scène ouvre un champ de paroles et crée un espace où il n'y a pas d'inhibition entre nous, de *rétenion* en quelque sorte : chacun a pu exprimer son ressenti, ses compréhensions et ses zones de flou, voire de désarroi, et on a pu ainsi mesurer ensemble l'étendue des possibles que propose cette œuvre foisonnante, mais qui revient systématiquement autour des thématiques de l'imaginaire, de la place de l'imaginaire, de la poésie, et de l'art dans le monde. Et l'interaction entre le dedans et le dehors : ce que l'on cherche soi en tant qu'artiste, et à qui s'adresse ce que l'on produit. Et bien évidemment, la place du politique dans ce texte au premier abord abstrait, et touffu ; se poser la question de savoir quelle est la place accordée à la poésie aujourd'hui est pour moi une question très politique. Qui seraient les Géants d'aujourd'hui ?... À l'époque de Pirandello, avec Mussolini au pouvoir, l'identification à l'idéologie terrifiante du fascisme pouvait sembler sans doute plus immédiate. Après cette semaine de lecture

« Je crois que cela me ferait peur si je me disais un jour en arrivant sur le plateau de la première répétition : là, je sais. »

intensive et de questionnements ouverts, nous avons pris le plateau. Mais très souvent, avec Stéphane, les allers-retours table-plateau sont nombreux. L'un et l'autre correspondent entre eux et se parlent, d'une certaine manière. Il fallait toujours chercher à savoir comment les choses se répondaient.

Cotrone est un personnage mystérieux, qui semble « sans âge ». As-tu d'abord cherché à cerner son « état d'esprit », son « corps » ? Tout à la fois ? Définis-tu un « processus », des étapes dans ton approche du personnage (si tant est que l'idée de « personnage » te semble juste) ?

J'ai dû, avant tout, accepter de me perdre. De patauger, comme on dit. D'éprouver une certaine forme de désarroi par rapport à cet être si singulier dont les éléments biographiques sont très parcellaires. Cela a fluctué beaucoup, et longtemps. N'oublions pas que cette pièce est restée inachevée, et qu'elle oscille constamment dans sa forme même, entre dialogues très resserrés, mais aussi bribes de récit inspirées des superbes *Nouvelles pour une année*, et développements beaucoup plus théoriques. Cela lui confère un caractère absolument hybride et très contrasté qui n'est pas simple pour l'acteur, comme pour le metteur en scène. Et sans doute aussi pour le spectateur ! Il faut donc, ensemble,

accepter de se perdre parfois, de ne pas tout comprendre... Je serais tenté d'employer cette expression pour Cotrone : *le lâcher prise*. Mais en disant cela, je me fais rire moi-même, parce que je deviens ce fou qui invente la vérité, et qui a dû fuir le village, comme il le dit lui-même à l'acte deux ! En tout cas, je ne crois pas que l'on puisse aborder un tel texte et un tel personnage comme on le ferait d'une pièce ou d'un personnage à la construction dite « achevée », où l'on pourrait, en quelque sorte, *construire* une sorte de parcours psychologique du personnage. On a dû également chercher dans des opposés, des contraires, des couleurs, pour questionner cette forme de misanthropie très particulière à Cotrone, parce qu'elle est mêlée paradoxalement à une forme d'*altruisme* à l'égard de cette compagnie de théâtre qui échoue chez lui après avoir essuyé les pires affres dans la société des hommes. Cet état d'esprit dont tu parles, qui est en permanence comme à la lisière de deux mondes : le réel, et le rêve. La vérité, et l'incertitude. Mais aussi la vie, et la mort. Car on se demande toujours si l'on n'est pas arrivé, avec Cotrone, à la lisière de *l'autre monde*, justement... Une sorte de passeur, de Charon peut-être...? Je crois que la difficulté était de trouver le juste équilibre entre ce côté *sympathique* et ouvert du personnage, et celui où il peut devenir assez anxiogène et inquiétant pour Ilse et

les comédiens, parce que cette villa des rêves qu'il habite avec ses « poissards » oblige visiblement selon lui à une sorte de mise à nu incroyable de soi ou les inconscients se parlent, se répondent, se dévoilent au grand jour, au vu et au su de tout le monde... Pas forcément toujours rassurant, donc...

T'es-tu souvent référé à *Six personnages en quête d'auteur*, dans lequel tu jouais Claude, le metteur en scène ?

Non. À mon sens, ces deux pièces proposent des thématiques assez contraires. Et il n'y a pas véritablement de ressemblance entre ce Cotrone magicien et ce Claude metteur en scène que j'incarnais dans la mise en scène et l'adaptation qu'en proposait Stéphane. Les problématiques soulevées par Cotrone se placent totalement ailleurs. Évidemment il y a ce questionnement autour de la vérité et celui de la représentation, qui sont à première vue des sortes de leitmotivs obligés de Pirandello. Mais la pièce des *Géants*, à mon sens, frappe plus loin, et plus fort. Car je crois qu'elle résonne aujourd'hui de manière beaucoup plus actuelle que les *Six personnages*. Elle interroge l'utilité ou l'inutilité de la pratique théâtrale et de son message, la nécessité ou pas de l'imaginaire, de l'art. Aussi, parce qu'elle situe l'intrigue à un

« Il faut donc,
ensemble,
accepter de se
perdre parfois,
de ne pas tout
comprendre... »

point de non-retour d'une expérience humaine : celui de cette compagnie de théâtre qui est arrivée *au bout du voyage*. Cela confère à la pièce une dimension tragique plus palpable, à mon sens. Qui serait aussi, peut-être, une métaphore plus globale de la société d'aujourd'hui...?

Et au *Misanthrope* – sachant que Stéphane Braunschweig fait un parallèle entre Alceste et Cotrone ?

Le seul endroit où ils peuvent se rejoindre, c'est sur la radicalité de leur rupture avec le monde, leur refus du compromis : *cela n'est plus possible de continuer de chercher quelque chose dans la société des hommes*. Mais ils le font, à mon sens, dans un but très différent, et d'une manière franchement opposée. Alceste quitte le monde seul, et se replie seul dans son *désert*, comme il dit. Et il le quitte dans une amertume absolue, de manière presque suicidaire. Cotrone, lui, abandonne la société et reconstruit un monde imaginaire loin d'elle, en s'entourant d'une microsociété de marginaux dont il devient à la fois le protecteur et l'ordonnateur. Et d'un autre côté, l'arrivée des acteurs produit chez lui quelque chose de salvateur. Il leur dit bien qu'il les attendait. Et de plus, ce qui me le rend très sympathique au fond, c'est qu'il n'abandonne pas

la troupe de la comtesse quand celle-ci s'obstine à représenter le spectacle devant les Géants que l'on entend descendre brutalement de la montagne. Je crois qu'un Alceste les aurait définitivement plantés là, et avec joie ! Cotrone est prêt à continuer le combat...même s'il le sait perdu, peut-être...

Qu'est-ce qui te touche particulièrement dans l'écriture de Pirandello ?

Je ne peux pas dire que j'entretiens un rapport immédiat à l'écriture de Pirandello, et qu'elle me touche, contrairement à celle d'un Koltès, ou d'un Shakespeare, ou d'un Bernhard, par exemple. Elle m'interroge.

Stéphane Braunschweig et toi travaillez ensemble depuis plus de vingt ans. Selon toi, qu'est-ce que ce long compagnonnage apporte de particulier dans le travail ?

Quand on a partagé autant d'expériences autour des spectacles, de réflexions sur le théâtre, l'enseignement, et donc forcément aussi des moments de vie, il est difficile de définir en quelques mots de quoi est fait un compagnonnage. Je dirais juste que dans nos différences, Stéphane et moi nous nous reconnaissons, toujours. Ou bien nous reconnaissons quelque chose l'un et l'autre de notre désir

« La pièce interroge
l'utilité ou l'inutilité
de la pratique
théâtrale et
de son message,
la nécessité ou pas
de l'imaginaire,
de l'art. »

de théâtre, de ce qui nous a amenés l'un comme l'autre à prendre le théâtre comme notre moyen de raconter le monde, de parler du monde. Lui, metteur en scène. Et moi, acteur. Je pense aussi que l'on est complémentaires, véritablement. C'est un échange très précieux pour moi. Il fait partie de mon histoire. On ne s'est pour finir jamais quittés depuis notre rencontre à l'École de Chaillot, chez Antoine Vitez. Je crois que Vitez avait cette capacité de relier des êtres humains en devenir, pour la vie.

Tu as fait partie de la troupe du TNS de 2001 à 2005. Que représente pour toi ce lieu ?

Les années 2001-2005, où j'ai travaillé comme permanent au TNS, comptent parmi les plus belles années de ma vie, je dois le dire. Ça a été d'une intensité incroyable. Il n'y avait que cela qui comptait, à ce moment-là : ce lieu que je découvrais, les spectacles que l'on y faisait ensemble avec la troupe, et ceux qui étaient invités. Et puis il y avait l'École qui a toujours été pour moi absolument indissociable à ces années, en parallèle des représentations ou des répétitions. Et puis les rencontres, à tous les niveaux. Les rencontres avec l'ensemble des personnes qui travaillaient et portaient avec beaucoup de ferveur le projet artistique de Stéphane. Le paradoxe c'est

que c'était aussi envahissant, harassant. Mais cela a comme construit une forme d'éthique pour moi, qui ne m'a plus jamais quittée depuis. J'ai comme emporté un fragment du TNS avec moi. Ce théâtre a donc été, en quelque sorte, un *lieu-socle*, si je peux dire. On n'abandonne jamais ces expériences là. Elles se gravent, comme sont gravés d'ailleurs les premiers balbutiements sur la première scène que l'on a un jour, par folie, arpentée...

Que t'évoque le fait d'y être acteur associé ?

Avant toute chose, retrouver ce théâtre formidable qu'est le TNS, et son énergie si particulière. Et forcément, je rêve à la possibilité d'autres rencontres. Je suis très heureux et très touché que Stanislas [Nordey] m'ait proposé cette aventure. Elle est inspirante. Très stimulante pour moi. C'est véritablement une autre manière d'entrevoir les projets à venir, de rêver aussi à d'autres façons d'envisager son rôle dans le théâtre...

« J'ai comme
emporté
un fragment
du TNS avec moi.
Ce théâtre
a donc été,
en quelque sorte,
un lieu-socle. »

Stéphane Braunschweig

août 2015

« Les Géants de la montagne sont le triomphe de l'Imagination ! Le triomphe de la Poésie, mais en même temps la tragédie de la Poésie dans la brutalité de notre monde moderne. »

Luigi Pirandello, Lettre à Marta Abba

La troupe de théâtre de la « Comtesse » Ilse, rejetée de partout après l'échec de *La Fable de l'enfant échangé*, la pièce d'un poète suicidé, atterrit dans la villa de Cotrone et de ses « poissards », des marginaux qui vivent dans la montagne, retirés du monde. Persuadé que l'œuvre qu'ils veulent continuer à jouer ne pourra jamais être entendue dans un monde qui ne voit l'art que comme un divertissement et qui a placé bien plus haut sur l'échelle des valeurs la quête sans frein de l'argent et le culte du sport, Cotrone propose aux acteurs de s'installer définitivement dans la villa pour y représenter leur pièce « entre eux », sans plus rien attendre du moindre public. Cotrone décrit la villa comme le règne de l'imaginaire, l'endroit où ils

pourront échapper enfin à cette vie réelle, qui n'est plus pour eux qu'une suite d'échecs, artistiques et personnels. La tentation de s'arrêter là est grande pour les acteurs. Mais Ilse ne peut se résoudre à laisser vivre seulement « en elle » l'œuvre du poète et veut continuer de la porter parmi les hommes.

Est-ce que l'art a encore sa place dans la « brutalité du monde moderne » ? demande Pirandello. Lui qui semble projeter dans Cotrone sa propre tentation de se replier au pays des rêves, loin de la société totalitaire – celle du pouvoir fasciste – contre laquelle il semble écrire *Les Géants de la montagne*. Ou bien faut-il au contraire résister et se battre, même si les chances de victoire sont infimes ? Résister en se débattant avec la tentation du repli, comme en témoigne cette pièce qu'il porta longtemps sans parvenir à l'achever.

Le monde dans lequel nous vivons n'est certes pas – heureusement encore – le fascisme de Mussolini, mais le désespoir engendré par la « pensée unique », le sentiment des peuples de n'avoir plus droit au chapitre dans l'économie mondialisée, la montée des xénophobies et des intolérances, les menaces qu'elles font peser sur la liberté d'expression et de pensée, les crises économiques qui obligent les états à resserrer leur intervention sur le « nécessaire » aux dépens du « superflu » de l'art, risquant de livrer celui-ci aux seules lois du

marché, donc à la domination du divertissement commercial – tout cela fait écho en moi aux interrogations de Pirandello et de son « mythe de l'art », comme il appelait ses *Géants de la montagne*.

Cette lecture politique, décisive dans mon désir de faire entendre aujourd'hui cette œuvre, n'épuise cependant pas la dimension « mythique », justement. Si la pièce me semble si fascinante, c'est qu'elle met en résonance dans des harmoniques inouïes l'imaginaire et la mort. Car c'est aussi à un voyage au pays des morts que nous conduit Pirandello, véritable Charon des temps modernes.

Ce n'est pourtant pas ce qui paraît au premier abord : « Le corps, c'est la mort », nous dit Cotrone, qui propose précisément de nous faire sortir de nos corps, de nous « dissiper en fantômes » et de projeter nos âmes dans « la nuit qui rêve », autrement dit de s'affranchir des limites de la raison et de franchir celles du surnaturel. À ceux qui semblent errer dans l'existence, Cotrone semble ouvrir la porte d'un monde libéré des contraintes de la réalité, des tourments de la culpabilité, un monde qui efface d'un même coup les souffrances et les désillusions, les frustrations et les échecs. On dirait qu'il ajoute au réel une quatrième dimension (« privés de tout, nous avons tout notre temps pour nous ») et à l'être humain un sixième sens.

Cotrone ré-enchante le monde en faisant appel à notre enfantine capacité d'émerveillement, « il suffit d'y croire » ne cesse-t-il de dire. Mi-sorcier cherchant à désensorceler la compagnie de la Comtesse de la « malédiction » dont elle semble victime, mi-antipsychiatre qui aurait fait de la villa une sorte d'asile pour les éclopés de la vie, et de la vie psychique en particulier, il propose comme traitement radical la sortie de soi-même et la plongée dans l'imaginaire – c'est la folie qui fait le bonheur, semble-t-il penser à rebours tout à la fois de la psychiatrie classique et de la société de consommation.

« Il suffit d'y croire » : c'est aussi la première convention du théâtre, et Ilse et ses compagnons sont un peu en terrain connu. Et d'ailleurs n'ont-ils pas eux aussi affaire aux « esprits » ? Le quotidien des acteurs n'est-il pas fait de cette espèce de métempsychose inversée, où ce n'est pas l'âme qui se transporte de corps en corps, mais leur corps qui sert d'enveloppe à la réincarnation d'âmes multiples ? Au théâtre on n'est jamais très loin de la folie, tous les acteurs le savent, c'est la conscience de « jouer » qui en préserve, et c'est précisément cette conscience que Cotrone veut abolir : « Ce n'est plus un jeu, mais une réalité merveilleuse dans laquelle nous vivons, détachés de tout, jusqu'aux excès de la démence ». On comprend qu'Ilse qui

se débat déjà avec la folie craigne d'y basculer complètement en entrant dans la villa.

Car cette villa où l'on vit « de rien et de tout », dans un dénuement matériel total qui rend possible l'accès à une « richesse » spirituelle infinie (on se croirait parfois chez saint François d'Assise), cette villa apparaît aussi comme « un autre monde », et y entrer, c'est un peu entrer dans la mort. « Nous sommes ici comme aux lisières de la vie », prévient Cotrone avant de nous présenter Sgricia, « la petite vieille qui a vu l'ange », une femme qui communique avec les âmes du Purgatoire et se croit elle-même morte. Ilse quant à elle ne cesse de répéter qu'ils ne sont « plus que les fantômes d'eux-mêmes » et qu'ils arrivent « à la fin » : et si ce n'était pas qu'une façon de parler ?... La nuit passée dans la villa, loin du repos annoncé, va se révéler un cauchemar morbide où des pantins effrayants le disputent au retour traumatique de la figure du poète suicidé. La pulsion de mort, embusquée derrière les masques séduisants de l'imaginaire, montre son visage et révèle l'identité du pays des rêves et du pays des morts. Ce faisant, elle précipite tout le monde hors de la villa ; et le rêve de Cotrone s'échoue sur la résistance inattendue de la pulsion de vie. Le corps, c'est peut-être la mort, mais en sortir, littéralement, c'est sortir de la vie.

La sortie de la villa s'apparente donc à un retour

à la vie, mais aussi naturellement à la brutalité du monde, comme en témoigne la « cavalcade sauvage des Géants » qui se fait presque aussitôt entendre...

Pirandello n'a jamais terminé sa pièce, comme s'il était resté sans voix devant cette alternative : le repli dans l'imaginaire avec ce que la séparation du réel comporte de morbidité, le combat avec la réalité et le risque de s'y fracasser. En emportant le secret de ses *Géants de la montagne* dans la mort, Pirandello s'est peut-être à tout jamais retiré dans la villa de Cotrone. À moins qu'il n'ait laissé ailleurs la clé des songes qui donne aussi accès au réel : au théâtre, je veux dire, qui se situe par nature entre deux mondes, ni tout à fait dans l'imaginaire, ni tout à fait dans la réalité, et dans cette pièce justement que Ilse veut jouer envers et contre tout face aux Géants de la montagne. Car cette *Fable de l'enfant échangé* n'est pas seulement l'œuvre du poète suicidé de la fiction ; dans la réalité, elle est bien une œuvre de Pirandello lui-même, une œuvre aux fortes résonances politiques sous ses airs de fable populaire, devenue le livret d'un opéra que Mussolini fit interdire après la première représentation : l'œuvre d'un poète qui tente, précisément, de rendre une réalité aux allures de cauchemar perméable à des rêves bien réels...



















Production La Colline - théâtre national

Spectacle créé le 2 septembre 2015 à La Colline - théâtre national

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | BP 40184
67005 Strasbourg cedex | www.tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretien et questions écrites :
Fanny Mentré | Réalisation du programme : Chantal Regairaz et Antoine Vieillard
Graphisme et conception : Tania Giemza

Photographies : répétition lors de la reprise du spectacle à Bonlieu, scène nationale
d'Annecy le 4 novembre 2015 | © Jean-Louis Fernandez

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Kehler Druck, Kehl, novembre 2015



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Les Géants de la montagne* sur les réseaux sociaux :

#LesGeantsDeLaMontagne

Les Géants de la montagne

10 | 19 déc | Salle Koltès

Texte

Luigi Pirandello

Traduction de l'italien,
mise en scène et scénographie
Stéphane Braunschweig

Avec

John Arnold - Cromo

Elsa Bouchain - Mara-Mara

Cécile Coustillac - Diamante

Daria Deflorian - La Sgricia

Claude Duparfait - Cotrone

Julien Geffroy - Milordino

Laurent Lévy - Le nain Quaquèò

Thierry Paret - Lumachi

Romain Pierre - Spizzi

Pierric Plathier - Le Comte

Dominique Reymond - Ilse

Marie Schmitt - Maddalena

Jean-Baptiste Verquin - Battaglia

Jean-Philippe Vidal - Duccio Doccia

Collaboration artistique

Anne-Françoise Benhamou

Collaboration à la scénographie

Alexandre de Dardel

Lumière

Marion Hewlett

Son

Xavier Jacquot

Costumes

Thibault Van Craenenbroeck

Vidéo/animation

Christian Volckman

Assistante à la mise en scène

Amélie Énon

Maquillage et coiffures

Karine Guillem

Le texte est publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs

Équipe technique de La Colline - théâtre national Régie générale Olivier Even
Régie son Éric Georges | Régie lumière Nathalie De Rosa | Régie vidéo Ludovic Rivalan
Technicien HF Kevin Cazuguel | Machiniste Yann Leguern | Habilleuse Isabelle Flosi
Maquillage, coiffure Justine Denis

Équipe technique du TNS Régie générale Bruno Bléger | Régie lumière Olivier Merlin
Électricien Alexandre Rätz | Régie son Hubert Pichot | Régie vidéo Philippe Suss |
Régie plateau Denis Schlotter | Machinistes Pascal Lose, Daniel Masson | Accessoiriste
Maxime Schacké | Habilleuse Bénédicte Foki | Lingère Juliette Gaudel | Maquilleur
Pierre Duchemin

Pendant ce temps, **dans L'autre saison...**

Trust

Ateliers ouverts de l'École du TNS

Quatre projets des élèves des Groupes 42 et 43

Texte Falk Richter

.....

11 | 19 déc

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns1516