

LES GÉANTS DE LA MONTAGNE – MRIA



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Réalisé par Sandrine Froissart et Caroline Bouvier

SOMMAIRE

Édito.....	2
Les Géants de la Montagne - MRIA	3
Le titre de la pièce, <i>Les Géants de la Montagne</i>	3
L’affiche de la représentation	3
Le texte de Pirandello	5
La quête de soi · une thématique essentielle chez Pirandello	6
Le personnage pirandellien dans <i>Les Géants de la Montagne</i>	9
Splendeur et misère des artistes.....	12
Dossier d’activités.....	16
Première approche du spectacle	16
Thématiques du spectacle et choix dramaturgiques	16
Après la représentation	21
I Rémémoration	21
II Un hymne au théâtre	28
III Les enjeux de Lucie Berelowitsch	31
Annexes.....	37
Extrait de la note d’intention de Lucie Berelowitsch	37
Scénographie	38
Extrait de la reconstitution du dernier acte des Géants de la Montagne par Stefano Pirandello.....	40

ÉDITO

Qu'il s'agisse des mises en scène de Georges Lavaudant (1981 et 1999), de Giorgio Strehler (1947, 1951, 1958, 1967), de Stéphane Braunschweig (2015) et aujourd'hui de Lucie Berelowitsch, *Les Géants de la Montagne*, pièce de Pirandello, n'a cessé d'intriguer et de dérouter. Si la dimension méta-théâtrale et politique est au cœur des mises en scène, cette pièce relève aujourd'hui pour Lucie Berelowitsch « d'un véritable mythe, celui de la rencontre, du fait social ».

Comment restituer l'épaisseur d'une époque qui couvre le XX^e siècle ? Comment questionner l'essence même du théâtre, ses pouvoirs imaginaires, ses quêtes d'identité ? Comment interroger les mécanismes de l'art, ses victoires et ses défaites ? Quelle liberté prendre avec la fin de cette pièce inachevée ?

Pièce-monde et pièce européenne avec la présence des Dakh Daughters, Lucie Berelowitsch donne à cette création une dimension géopolitique et artistique à travers des corps en présence, en paroles et en musique.

LES GÉANTS DE LA MONTAGNE – MRIA –

Le texte de Pirandello présente la pièce comme un « mythe ». Dans l'adaptation de Lucie Berelowitsch, le spectacle est pourvu d'un sous-titre : *Mria* ; il s'agit d'un mot ukrainien désignant un concept à mi-chemin entre le rêve, le fantasme et l'imaginaire.

Le titre de la pièce, *Les Géants de la Montagne*

⇒ *Activité proposée en annexe*

Le titre se présente d'emblée comme un **titre énigmatique faisant référence à un imaginaire collectif, celui du conte et de la mythologie.**

Personnages allégoriques, « les Géants », tout comme la montagne, renvoient l'image de la démesure et d'un combat contre des forces hostiles. Nés de Gaïa, les géants symbolisent la prédominance des forces issues de la terre par leur gigantisme matériel et leur indigence spirituelle.

Ce titre invite le spectateur à explorer un inconnu, une étrangeté comme en témoigne la didascalie initiale : « **temps et lieu indéterminés. Aux limites entre la fable et la réalité** ».

Écrite sur plusieurs années, huit ans avant sa mort et non achevée, cette dernière pièce se distingue dans le répertoire de Luigi Pirandello et en même temps met en lumière son univers théâtral déjà abordé dans *À chacun sa vérité* (1917), *Six personnages en quête d'auteur* (1921), *Ce soir on improvise* (1930) et *Se trouver* (1932).

L'affiche de la représentation

⇒ *Activité proposée en annexe*

Ci-dessous, l'affiche provisoire permet d'une première ouverture sur l'univers du spectacle¹.

Si le titre semble nous inviter à pénétrer dans un imaginaire collectif, celui des *Géants de la Montagne*, l'affiche est en contraste.

Le plan général est constitué d'un espace où se mêlent constructions humaines et végétation libre. Maison ? Jardin ? Les murs et l'escalier suggèrent cependant une construction ancienne, comme le vestige d'un temps passé que la nature aurait réinvesti. Cette nature peut évoquer un lieu privilégié où l'homme vit en harmonie avec lui-même. Les murs sont recouverts de feuillages et de mousse. Le lierre symbolise la force végétative et la persistance du désir, la fidélité et la vie éternelle. Cette interprétation fait écho aux quatre figures féminines. De profil mais face à l'objectif, chacune se distingue par son

¹ L'affiche définitive sera sélectionnée à partir de photos prises en répétition.

costume. L'une d'entre elles (N. Charpe-Zozul), adossée au pilier, porte un pantalon de velours et une veste grise, sorte d'imperméable de style européen.

Sur une diagonale, deux figures féminines (Ruslana Khazipova et Solomiia Melnyk) arborent une robe folklorique des pays de l'Est, une toque et une fourrure. À travers ces différentes individualités, nous pouvons imaginer différentes temporalités. Ces trois personnages féminins sont comparables à des statues, le regard figé, le visage lisse.



En opposition, à droite de l'image, une femme vêtue d'une robe rouge, le visage expressif, éclairé d'un sourire (N. Halanevych), peut évoquer l'égérie de Luigi Pirandello : Marta Abba. Qu'il s'agisse de Lucia, cette inconnue, danseuse de cabaret dans *Comme tu me veux* (1929), de Donata, célèbre actrice, dans *Se trouver* (1932), ou de Ilse dans *Les Géants de la Montagne* (1936), toutes ces pièces rendent hommage à la jeune égérie. Directeur du théâtre « le Teatro d'Arte de Roma », fondé en 1925 et metteur en scène, Luigi Pirandello engage la jeune comédienne qui devient son interprète principale et inspiratrice. De cette relation naitra une correspondance dont certains extraits ont été publiés en italien.



Source de l'image :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Marta_Abba

Le texte de Pirandello

- L'argument

La pièce raconte l'arrivée d'une troupe d'acteurs, perdue et vagabonde, sur une île. Malgré des relations conflictuelles, Ilse, la comtesse, comédienne, est suivie par amour et fidélité de sa petite troupe. Leur périple les mène au pied d'une ancienne villa, la Villa des Souvenirs. Celle-ci abrite un groupe de marginaux regroupé autour de Cotrone, sorte de magicien. Menant une vie en autarcie, les habitants de la Villa invitent les acteurs à rester chez eux et déploient devant eux tout un monde imaginaire et féérique. Mais Ilse n'a qu'un projet : représenter en public *La fable de l'enfant échangé*, en hommage au jeune poète qui s'est suicidé pour elle. Les habitants de la Villa lui proposent de jouer cette pièce devant les Géants de la montagne.

Luigi Pirandello meurt le 10 décembre 1936, avant de pouvoir mettre un terme à l'écriture de sa pièce dont les derniers mots sont : « **J'ai peur, oui ! J'ai peur !** ».

- La tétralogie des mythes

Les Géants de la Montagne appartient au cycle que Pirandello appelle « les mythes modernes ». Le premier, *La nouvelle colonie* (1928) serait social ; le deuxième, *Lazare* (1929) concernerait la religion et le troisième, inachevé, *Les Géants de la montagne*, l'art. Pirandello tente de questionner dans cette trilogie de nouvelles valeurs.

Les habitants de la Villa vivent dans le royaume de l'illusion et du rêve. Leur monde se confond avec la réalité comme celui des enfants : « **avec la divine prérogative des enfants qui prennent leurs jeux au sérieux, nous reportons l'émerveillement qui est en nous sur les choses avec lesquelles nous jouons et nous nous laissons enchanter** ». Mais le monde de l'enfance s'efface pour se confronter à celui des adultes, celui des Géants, happés par le monde moderne industriel et mercantile, dans une Europe en guerre. Ilse, quant à elle, introduit une troisième instance, partagée entre ces deux mondes, prête à tout pour aller au bout de son désir de représentation.

- Une pièce testament ?

La mort de Pirandello, avant qu'il ait pu achever sa pièce, questionne la fin. **Quelle fin ?** Son fils, Stefano, a laissé un texte qui se présente comme « la reconstitution du dernier acte des *Géants de la Montagne* », d'après les propos de son père tenus avant sa mort (voir en annexe).

Ainsi, la pièce s'achèverait tragiquement par l'échec de la représentation, organisée avec l'accord des Géants devant le peuple, qui tue les deux acteurs Spizzi et Diamante avant de s'attaquer à Ilse qui meurt à son tour. Les autres comédiens réapparaîtraient ainsi à la dernière scène portant « **le corps d'Ilse comme un pantin désarticulé** »². Mais Pirandello ne s'est jamais résolu à écrire ce dernier acte et cette absence est révélatrice. « **L'oliver sarrazin** » présent sur scène et « **capable de tout résoudre** » symbolise la résistance face à l'oppression. En effet, la tradition orale italienne l'associe souvent à la lutte contre les fascistes³. Dans ce dernier acte, où il permet de tendre le rideau du théâtre, il suggérerait l'espoir possible de temps meilleurs.

² Reconstitution du dernier acte des Géants de la Montagne par Stefano Pirandello.

³ Voir l'article de Constanza Ferrini, « Pour une littérature de l'olivier », in *La pensée de midi*, 2003/2 (N° 10), p. 136-140.

La quête de soi · une thématique essentielle chez Pirandello

- Qui suis-je ?

Les pièces de Pirandello témoignent de la difficulté à exister, liée à une recherche problématique de soi : qui suis-je ? Quel est mon « moi » véritable ? De quelle façon les autres m'assignent-ils une identité qui n'est pas la mienne ? C'est le thème d'*À chacun sa vérité*, pièce dans laquelle Pirandello conduit l'intrigue jusqu'à l'absurde, sans dénouer aucunement le malaise qui envahit les spectateurs. Ainsi, elle s'achève par le rire de l'un des personnages et par cette interrogation provocatrice : « *Êtes-vous satisfaits ?* ».

FOCUS : *À chacun sa vérité*, (*Così è (se vi pare)*), dont la première représentation a été donnée le 17 juillet 1917, à Milan.

La scène se passe dans une petite ville, dans l'appartement du secrétaire général de la préfecture, où la bourgeoisie locale s'interroge fébrilement sur de nouveaux arrivés : pourquoi M. Ponza a-t-il loué un appartement pour sa belle-mère, Mme Frola, bien loin de la maison où il habite avec son épouse ? Pourquoi les deux femmes ne se voient-elles que de loin ? Et pourquoi Mme Ponza est-elle toujours enfermée chez elle ?

Une première explication leur est donnée par Mme Frola, aussitôt contredite par M. Ponza, chacun des deux évoquant « la folie » de l'autre avec laquelle ils sont obligés de composer. Mais qui dit la vérité ? Et qui est fou ? Rien ne vient rassurer les personnages, même pas l'apparition finale de Mme Ponza, qui n'hésite pas à affirmer : « Je suis celle que l'on me croit ».

- Personnages, auteurs et comédiens

Définir son identité « vraie », au-delà de l'image que les autres projettent sur soi est déjà complexe pour un individu ordinaire, mais la difficulté redouble pour tous ceux qui gravitent autour du théâtre (auteurs, metteurs en scène, acteurs), qui tous, sont habités par d'autres personnages.

Dès 1906, Pirandello écrit dans l'une de ses nouvelles, à propos d'un personnage d'auteur : « *Aujourd'hui audience. Je reçois de 9 heures à 12 heures, dans mon bureau, messieurs les personnages de mes futures nouvelles. De vilaines têtes !* »⁴.

C'est déjà l'argument de *Six personnages en quête d'auteur*, la pièce la plus connue de Pirandello, jouée le 9 mai 1921. Elle se déroule non dans un bureau, mais dans une salle de théâtre, alors que commence une répétition. Font alors irruption six personnages : une famille entière (le père, la mère, le fils ainsi que les trois enfants nés du second mariage de la mère) venue raconter et revivre son histoire, dans l'espoir qu'elle soit représentée, grâce à un auteur ou un metteur en scène qui la jugerait intéressante. C'est donc l'occasion de confronter la vie et la scène, les exigences du théâtre en opposition avec la réalité vécue des personnages.

Dans une lettre qu'il adresse en 1928 à son traducteur français Benjamin Crémieux, Pirandello met en avant cette confusion à son propre sujet : l'auteur n'existe que dans ses personnages.

« *Vous désirez quelques notes biographiques sur moi et je me trouve extrêmement embarrassé pour vous les fournir et cela, cher ami, pour la simple raison que j'ai oublié de vivre, oublié au point de ne pouvoir rien*

<https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2003-2-page-136.htm>

⁴ Cité p. 42, *Le théâtre de Luigi Pirandello*, Pierre Lepori, Ides et Calendes, 2020

dire, mais exactement rien sur ma vie, si ce n'est peut-être que je ne la vis pas, mais que je l'écris. De sorte que si vous voulez savoir quelque chose de moi, je pourrais vous répondre : « Attendez un peu, mon cher Crémieux, que je pose la question à mes personnages. Peut-être seront-ils en mesure de me donner à moi-même quelques informations à mon sujet. Mais il n'y a pas grand-chose à attendre d'eux ; ce sont presque tous des gens insociables qui n'ont eu que peu ou point à se louer de la vie... ».

http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/six-personnages_annexes.pdf

En 1932, dans *Se trouver*, Pirandello revient sur cette interrogation. Dans cette pièce qu'il dédie à la jeune comédienne Marta Abba, il organise le récit autour du personnage de **Donata Genzi, une actrice unanimement admirée**, mais que la fin de toute représentation laisse désespérée, **incapable de savoir qui elle est**.

Avec le développement du cinéma au XX^e siècle et la transformation en « stars » des comédiens et comédiennes, cette impossibilité de distinguer vie et scène est devenue une thématique forte : l'image de l'artiste adulé par la foule, triomphant et glorieux, mais qui seul, se retrouve livré à ses peurs, à ses manques et à ses dérives est pratiquement devenu un cliché. Cependant, *Se trouver* se distingue par son aboutissement positif : tentée de renoncer à la scène pour vivre pleinement sa passion avec un jeune homme, Ely Nielsen, Donata Genzi revient au théâtre pour comprendre que là seulement se trouve la vie : « *Seul est vrai qu'il faut se créer, créer ! Et alors seulement, on se trouve* ».

Cette idéalisation de l'art se fait au détriment de l'amour et de la sexualité, puisque la jeune femme rompt avec Ely, mais cela reste un choix personnel et assumé, accompli par un personnage au bout de sa recherche. Comme l'écrit Pierre Lepori, « *on pourrait croire que la victoire féministe se solde chez Pirandello par la sublimation et une frigidité assumée (que Donata admet très littéralement, en discutant avec son amie Elisa). On n'aurait pas tort* ». Le même critique note cependant que seules les femmes ont chez Pirandello l'énergie et la puissance de résister aux assignations dont elles font l'objet. À cet égard, le personnage de Donata Genzi annonce celui d'Ilse dans *Les Géants de la Montagne*.

Dans *Les Géants de la Montagne*, œuvre que Pirandello a commencée en 1929 et sur laquelle il travaillait encore lorsqu'il est mort en 1936, **une troupe de comédiens veut absolument faire représenter *La fable de l'enfant échangé***, une pièce écrite par un jeune poète, qui a fini par se suicider. Cette fable a accompagné Pirandello, tout au long de sa vie, puisque dès 1902 il avait écrit une nouvelle qui en délimitait l'intrigue. Pirandello a ensuite rédigé un texte de théâtre, qu'il a complété afin d'en faire un livret d'opéra. La première, avec une musique composée par Gian Francesco Malipiero, eut lieu en 1934.



La favola del figlio cambiato, 1934 (Acte III, scène 4)

https://archivistorico.operaroma.it/edizione_opera/la-favola-del-figlio-cambiato-1933-34/

FOCUS : *La fable de l'enfant échangé*

La nouvelle de 1902

Une jeune mère, Sara Longo, est persuadée que pendant qu'elle dormait, des sorcières nommées les « Dames » ont enlevé son bébé pour lui en substituer un autre, laid et monstrueux. Elle s'en détourne résolument. L'intervention d'un étrange personnage, Vanna Scoma, elle-même un peu sorcière, vient au secours du nouveau-né : tant que Sara s'occupera de celui-ci, elle sera assurée que son fils est également bien traité là où il a été emporté. La jeune mère assure donc le minimum de soins pour cet enfant qu'elle a reçu et qui grandit bien misérablement.

La pièce de 1934

Elle reprend la trame de la nouvelle de 1902, mais prolonge l'intrigue dans le temps. Vanna Scoma a convaincu la mère que son fils a été enlevé pour son bien, car confié à une reine afin d'être élevé comme un prince. De son côté, l'enfant difforme a grandi, il est agité de nombreux tics nerveux, il parle avec un défaut de prononciation et tous le surnomment ironiquement « Fils de roi ». Mais dans le village de bord de mer où se passe l'action, arrive un véritable « prince » et la mère se persuade alors qu'il s'agit de son fils.

Lorsque le roi meurt et que le prince doit lui succéder, le jeune homme peu attiré par ce rôle renonce : il accepte d'être le fils « perdu » et décide de rester là, faisant couronner à sa place « Fils de roi », tout difforme et diminué qu'il soit. Tous les habitants du village acclament alors le nouveau roi.



On comprend que cette image de la dignité royale n'ait pas plu aux instances fascistes et que Mussolini, présent à la première, ait fait interdire les représentations dès le lendemain. Elle est aussi interdite à Berlin où elle devait initialement avoir lieu en première, censurée par le régime nazi. La fable met également en avant la fragilité des identités, leurs mouvances possibles et l'entrée délibérée dans un monde magique. À cet égard, Pirandello revient aux contes siciliens de son enfance et à une tradition qui part des Stryges⁵, évoquées par Pétrone dans le *Satyricon* jusqu'aux « Dames » avec lesquelles Vanna Scoma continue de s'entretenir.

Vanna Scoma

https://archivistorico.operaroma.it/edizione_opera/la-favola-del-figlio-cambiato-1933-34/

Pour évoquer cette importance sicilienne chez Pirandello, alors même qu'il a vécu le plus souvent à Rome, on peut ici renvoyer au film *Kaos*, contes siciliens⁶ des frères Taviani, inspiré par cinq nouvelles de Pirandello et dont le titre renvoie au lieu de naissance de celui-ci :

*« Je suis donc fils du Chaos ; et non pas de façon allégorique, mais réellement, parce que je suis né dans une campagne à nous, qui se trouve près d'un bois touffu, appelé, en dialecte, Càvusù par les habitants d'Agrigente [...] je suis tombé, je ne sais d'où, ni comment, ni pourquoi, tombé un jour (mais qu'est le temps, et pourquoi pas avant et pas après ?) tombé dans une aride campagne d'oliviers sarrasins, de mandariniers et de vignes [...] Chacun naît à soi-même, sans savoir comment ».*⁷

Le personnage pirandellien dans *Les Géants de la Montagne*

⇒ *Activité proposée en annexe*

Le théâtre de Pirandello questionne les relations entre l'acteur et le personnage. Il confirme que « l'acteur est d'abord vu comme un simulateur. Son corps est toujours présent dans le lieu scénique, mais devient autre lorsqu'il entre dans l'espace dramatique. Il figure alors une ombre et un simulacre »⁸.

Dans la pièce originale de Pirandello, quatre groupes de personnages apparaissent ou sont cités :

- La troupe de théâtre menée par Ilse, la Comtesse
- Les marginaux de la Villa menés par Cotrone
- Les Géants
- Les pantins

⁵ Les Stryges sont mi-femmes, mi-oiseaux. Elles agissent de nuit, soit pour emporter les nouveaux-nés soit pour les vider de leur sang. Leur nom renvoie à la stridence de leurs cris.

⁶ Voir la bande annonce : https://www.youtube.com/watch?v=3mgCA_jmyi4

⁷ Pirandello, Fragments d'autobiographie. Cité in Gérard Vittori, « Les figures du hasard dans l'œuvre de Pirandello », <https://journals.openedition.org/italies/382?lang=en#ftn3>

⁸ Christian Biet, « Le corps, le jeu du comédien, l'illusion », [Qu'est-ce-que le théâtre ?](#).

Dans l'adaptation de Lucie Berelowitsch, les didascalies initiales qui définissaient les personnages de la pièce, amplifient l'ambiguïté de leurs métamorphoses, seulement suggérées par Pirandello.

Le **personnage de Cromo** est alors à la fois Cromo, Le Poète et Pirandello – interprété par Thibault Lacroix. L'actrice et personnage **Ilse, dite aussi la Comtesse**, passe d'un statut à un autre. Elle arrive à nier sa propre vie, sa propre personne, pour se donner entièrement aux personnages qu'elle représente. Il suffit qu'elle se mette à jouer, c'est-à-dire à vivre le rôle de la Mère dans *La fable de l'enfant échangé* pour que l'univers de la pièce surgisse autour d'elle : « La scène, plongée un instant dans l'obscurité, s'éclaire comme par un effet magique, d'une nouvelle lumière d'apparition, et la comtesse se retrouve avec les Deux Voisines, femmes du peuple, à ses côtés comme dans le premier tableau de "La Fable de l'enfant échangé" ».

Dans la Villa, le **personnage du magicien Cotrone** se diffuse dans la parole des cinq comédiennes ukrainiennes : Bieda Halanevych, Ruslana Khazipova, Anna Nikitina, Solomiia Melnyk et Natacha Charpe-Zozul. L'un des acteurs, Baptiste Mayoraz, personnifie **Stefano, le fils de Pirandello**.

Concernant les personnages des Géants, ils manifestent leur présence, essentiellement sur le plan sonore : « à cet instant, on entend le vacarme, puissant et venant de l'extérieur, de la chevauchée des Géants de la montagne qui descendent au village pour la célébration du mariage, avec des musiques et des cris presque sauvages. Les murs de la villa en tremblent ».

Enfin, la présence des pantins, restés tels quels dans l'adaptation de Lucie Berelowitsch, n'est pas sans rappeler *Le théâtre de la mort* de Tadeusz Kantor :

*« Ma "découverte" (déjà dans La Classe morte⁹)
Introduit une nouvelle sphère psychologique dans le jeu de l'acteur,
Et un nouvel « espace », non physique.
La condition de la mort – des morts
Recrée dans les personnages vivants
Le temps passé qui se glisse secrètement
Dans le temps présent. »*

Tadeusz Kantor, dans *Kantor, l'artiste à la fin du XX^e siècle*

<https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00119/la-classe-morte-de-tadeusz-kantor.html>

Pour Tadeusz Kantor, le théâtre prend sa source dans les territoires de la mort. Les morts côtoient les vivants. Ils surgissent, disparaissent, réapparaissent. La scène devient un espace fantasmatique et c'est « la machine théâtrale qui est l'outil à sortilège fait pour attraper les ombres ». C'est ce que déclare Bieda dans l'adaptation de Lucie Berelowitsch : « Nous sommes aux limites de la vie. Et ces limites, à mon ordre, se descellent ; l'invisible entre : les fantômes s'échappent. (...) Un corps, c'est la mort : des ténèbres et de la pierre. Malheur à qui se voit dans son corps et dans son nom. Jouons aux fantômes (...) » ou encore Ruslana : « Les fantômes... il suffit de les faire sortir de nous-mêmes ».

⁹ Spectacle représenté en 1975 au Festival mondial de théâtre de Nancy.



<https://www.festival-automne.com/edition-1977/tadeusz-kantor-classe-morte>

Cette vision de l'acte de création peut s'accompagner d'une **référence à la marionnette** dont l'esthétique est fondée sur la distance et l'étrangeté. Indépendamment du texte à interpréter, la marionnette se présente comme une forme plastique libre de toutes contraintes anthropomorphiques. C'est un corps qui n'a de réalité que dans le présent de l'apparition.

« Les Pantins, placés sur les chaises, vont prendre sous cette lumière des apparences humaines qui impressionnent, bien que l'immobilité de leurs masques révèle que ce ne sont que des pantins. (...) Les instruments jouent seuls pendant ce temps, et les cinq quilles se dressent droites avec leurs têtes vulgaires. Les Pantins, alors, se jettent en arrière en ricanant avec des sonorités étranges. Aussitôt que la porte du fond à droite s'ouvre pour laisser entrer Anna, ils s'arrêtent d'un coup, en reprenant leurs poses initiales.

Le Comte : (...) Oh, mais regarde ! On dirait qu'ils ont été faits exprès pour nous, pour combler les vides de notre troupe : C'est le Fils du roi, l'enfant monstre de la fable, avec sa couronne en carton ! Et à côté, ce doit être le prince, l'enfant échangé.

Les pantins :

Comme ils se compliquent les choses, mon Dieu, comme ils se les compliquent
– et ils finissent par faire –
– ce qu'ils auraient fait naturellement –
– sans tant de complications !

Dès que Le Comte sort par la porte par laquelle il était entré, les Pantins se dressent :

– Ouf, enfin !
– Heureusement qu'à la fin, ils ont compris !
– Il en a fallu du temps !
– On n'en pouvait plus !

Ils se jettent l'un sur l'autre :

Fils-de-roi : Non ! C'est moi, c'est moi le roi ! Et toi, l'usurpateur !

Le Prince : l'attrapant : Oh ! Toi ? Mais c'est drôle ! Tenez, regardez-le ! Couronné comme il est !

Fils-de-roi : Je suis roi ! Je suis roi !

Le Prince : Un attentat, mais commis par un roi ! Qui est-ce monstre ?

Fils-de-roi : Je suis roi ! Je suis roi ! ».

Enfin, nous pouvons aussi constater que **l'enfance est une sorte de catalyseur de la mémoire**. Dans *Que crèvent les artistes* Tadeusz Kantor déclare : « *Dans cette sphère de la mort il arrive que soudain, comme à l'heure de la mort, apparaissent des clichés de l'enfance. Mon enfance. Celui-ci sur le lit de mort, c'est Moi – mourant, et le petit soldat appelé par moi sur la scène sur son tricycle (sur mon tricycle), c'est moi-même quand j'avais six ans* ».

Et le théâtre, c'est effectivement le rapport à l'enfance comme le rappellent les habitant(e)s de la Villa des *Géants de la Montagne* : « *Chanson des vagues, toutes les filles : (...) Avec la divine prérogative des enfants qui prennent leurs jeux au sérieux, nous renversons l'émerveillement qui est en nous sur les choses avec lesquelles nous jouons, et nous nous laissons enchanter. Ce n'est plus un jeu, mais une réalité merveilleuse dans laquelle nous vivons, éloignées de tout, jusqu'aux excès de la démence* ».

Splendeur et misère des artistes

La pièce de Pirandello reprend ainsi un thème fréquemment traité, aussi bien par le roman que par le théâtre ou le cinéma : **le voyage des comédiens, leurs errances à travers un pays** et tout ce qui les inscrit dans une opposition incessante entre splendeur et misère.

Ainsi *Le Roman comique* (1651) de Scarron débute par l'arrivée d'une troupe de théâtre dans la ville du Mans. Dans *Le Capitaine Fracasse* (1863) de Théophile Gautier, le jeune baron de Sigognac, misérable malgré toute sa noblesse, voit aussi arriver dans son château délabré une compagnie de comédiens qu'il suit dans son voyage, puis rapidement amené lui-même à endosser le rôle du Matamore, malheureusement mort de froid sous la neige. Au XX^e siècle, Jean-Luc Lagarce renouvelle le thème à travers plusieurs œuvres qui évoquent la vie errante des artistes en tournée. *Nous les héros* (1993) présente la vie d'une troupe ambulante à travers l'Europe. Les aléas quotidiens, le travail sur une nouvelle pièce, les histoires d'amour, les disputes familiales y sont esquissées, tandis qu'au loin une guerre menace de tout faire disparaître. *Music-Hall* (1988) dans une tonalité plus comique évoque les déboires de trois artistes, confrontés dans chaque nouvelle salle de spectacle à des conditions de représentation de plus en plus dégradées. Eux-mêmes derniers survivants d'un genre désuet, ne connaissent plus désormais que la solitude des salles vides. Olivier Py, dans *Illusions comiques* (2006), rend à son tour hommage à Jean-Luc Lagarce, lorsqu'il fait parler Elisabeth Mazev, pour rappeler ce qu'avait été la vie du théâtre de la Roulotte :

« *La nuit où tu es mort, en tournée à Verdun. Une chambre comme celle-là, deux étoiles Logis de France, et j'ai contemplé, oui le mot n'est pas trop fort, contemplé notre vie d'errance. Papier peint à fleurs, jaune, d'un jaune, qu'on ne voit que dans les hôtels en face des gares dans les petites villes de France. Et tu étais mort. Voilà. Et notre vie, ça avait été de jouer la comédie sur les routes, de jouer tes œuvres devant un public dubitatif souvent, hostile parfois, indifférent la plupart du temps* ».

Pirandello, en 1936, montre également la désertion de plus en plus nette du public, son refus de la poésie et son hostilité vis-à-vis des comédiens. Ilse et ses compagnons arrivent à la Villa, fatigués et miséreux, en ayant déjà perdu une bonne part de leur effectif premier. Mais il va plus loin dans la mesure où « les géants de la montagne », le public qui est attendu pour l'ultime représentation d'Ilse est un public violent et dangereux : l'art, la poésie sont bien menacés de mort par une société qui impose ses valeurs par la terreur.



FOCUS : *Le voyage des comédiens* (Ο Θίασος, O Thiasos, litt. La Troupe) de Théo Angelopoulos (1975)

Le film suit l'errance d'une troupe de comédiens, qui, de 1939 à 1952, joue la même pièce, « Golfo la bergère ». Le film entremêle les séquences sans aucun souci chronologique, mais il retrace tous les bouleversements historiques connus par la Grèce durant cette période : à chaque fois les événements politiques viennent perturber ou interrompre la représentation, obligeant les comédiens à reprendre sans cesse leur voyage.

Au sein de la troupe elle-même, les divergences politiques et les rivalités amoureuses reprennent le schéma tragique des Atrides : Agamemnon est tué par sa femme Clytemnestre, aidée de son amant Egisthe, tandis qu'Electre attend son frère Oreste afin de venger son père assassiné. Le film met en évidence la misère des comédiens : les intempéries, le froid, la pluie, la faim, les hébergements misérables y sont montrés et les comédiens ne cessent de marcher, leurs valises à la main, traversant villes et villages.

Mais leurs itinérances racontent également l'histoire grecque : la défaite devant l'Empire ottoman en 1922, la guerre contre l'Italie (1940), l'occupation allemande (1941), la résistance des maquisards, la libération, la guerre civile de 1946 à 1949, les élections de 1952. Tourné en 1974 alors que le régime dictatorial des colonels en place depuis 1967, vit ces derniers mois, le film se veut clairement politique : l'enterrement d'Oreste, le fils résistant communiste, emprisonné et finalement exécuté, restant l'un des moments les plus frappants du film.

- **La maison de Cotrone : les Dakh Daughters**

⇒ *Activité proposée en annexe*

Dans *Les Géants de la Montagne*, la Villa du magicien Cotrone et de ses « poissards » est le royaume de l'imaginaire, monde dans lequel on échappe à la vie réelle. Mais c'est aussi le monde des disparus, des absents, des fantômes : « C'est la centrale de l'Imaginaire, matérialisation sans équivoque de la psyché de l'auteur »¹⁰.



Source de l'image

<https://www.bluelineproductions.info/concerts/dak-daughters>

Dans l'adaptation de Lucie Berelowitsch, le magicien Cotrone disparaît et laisse la parole au chœur des Dakh Daughters : un groupe « cabaret-punk » d'Ukrainiennes musiciennes et comédiennes. Ce sont elles qui vont porter la magie du théâtre et l'illusion d'un nouveau monde. Ce monde vise une vie naturelle en opposition à une société corrompue. Ce monde est celui du réenchantement, de l'appel à l'imaginaire, du retour à l'enfance.

¹⁰ *Les Géants de la montagne ou la double poétique de Pirandello*, Filippo Bruschi, Jonathan Châtel.

- Un itinéraire partagé

⇒ *Activité proposée en annexe*

<https://toutelaculture.com/spectacles/theatre/danse-macabre-le-show-de-resistance-des-dakh-daughters-debarque-a-lodeon-aux-ateliers-berthier/>

Lucie Berelowitsch rencontre les Dakh Daughters en 2014 à Kiev quelques mois après la révolution de Maïdan. Les Ukrainiens manifestent leur désir d'Europe, de démocratie et d'indépendance nationale. Leur révolte réprimée par la force et le sang provoque le départ du président prorusse Viktor Ianoukovitch.

Les Dakh Daughters ont créé avec Vlad Troitskyi (compositeur, absent du plateau) un Cabaret apocalyptique, un spectacle composé de chansons et d'histoires intemporelles venues des lointaines régions des Carpates. À travers cette création, le groupe exprime le besoin de liberté de ces citoyens nés dans des mondes en mutation et la nécessité de la révolte les conduit à mener des actions pour lutter contre l'amertume et la résignation. Depuis 2015, elles collaborent avec Lucie Berelowitsch dans le spectacle *Antigone*, projet franco-ukrainien. Les Dakh Daughters y jouent le chœur et l'une d'entre elles interprète le rôle d'Antigone. Roman Yasinovski, présent dans la distribution des *Géants de la Montagne*, interprétait à leur côté le rôle de Créon. En 2021, la pandémie mondiale interrompt la tournée prévue. Cette période devient un temps d'expérimentation, d'exploration autour de la volonté de créer ensemble, en mêlant langues, culture et musique. L'idée de la création d'une adaptation des *Géants de la Montagne* est née d'un de ces laboratoires.

Mais le 24 février 2022, la Russie envahit l'Ukraine. Les Dark Daughters créent alors avec le metteur en scène Vlad Troitskyi *Danse macabre* présenté en juin 2022. Elles manifestent ainsi leur résistance, tandis que la guerre s'installe sur le territoire ukrainien. Elles poursuivent aujourd'hui avec Lucie Brelowitsch l'aventure théâtrale et humaine initiée en 2015.

Face à cette situation, citons en écho Tadeusz Kantor pour qui « *La liberté de l'art n'est un don ni de la politique ni du pouvoir. Ce n'est pas des mains du pouvoir que l'art obtient sa liberté. La liberté existe en nous, nous devons lutter pour la liberté, seuls avec nous-mêmes, dans notre plus intime intérieur, dans la solitude et la souffrance. C'est la matière la plus délicate de la sphère de l'esprit* ».



Source de l'image :

<https://www.lepreaucdn.fr/2022-2023/dakh-daughters-danse-macabre>

- Langue et culture

⇒ *Activité proposée en annexe*

Les Géants de la Montagne est une pièce écrite en pleine période d'expansion du fascisme en Italie et en Allemagne, à la veille d'une deuxième Guerre mondiale et de l'holocauste. Pour Lucie Berelowitsch, l'Ukraine est au cœur de la problématique européenne actuelle. Il s'agit de faire entendre au plateau, la langue d'une jeune nation qui tente de préserver son intégrité nationale.



Lucas Van Valkenborch, La Tour de Babel, 1594, Musée du Louvre

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:La_Tour_de_Babel,_Van_Valckenborch,_1594.jpg

On peut voir dans *Les Géants de la Montagne* une sorte de Tour de Babel. Dans la maison de Cotrone (ou des Dakh Daughters) les langues se mêlent et se répondent. Mais pour Ilse, il ne s'agit pas de rester dans l'entre-soi, l'art se veut fédérateur et collectif. Il faut transmettre la mémoire du jeune poète disparu, au risque de l'échec, voire du sacrifice pour porter cette parole. Loin de condamner l'entreprise humaine comme à Babel, on peut penser que la pièce réhabilite la volonté d'agir sur le monde, de fédérer les énergies et de laisser s'exprimer les langages et les cultures, alors même que les dangers sont réels et les forces en présence apparemment disproportionnées.

DOSSIER D'ACTIVITÉS

Toutes les citations des *Géants de la Montagne* sont empruntées au texte élaboré pour le spectacle. Certaines activités sont adaptées des propositions extraites de *L'Atelier d'écriture Théâtrale* de Joseph Danan et Jean-Pierre Sarrazac

Première approche du spectacle

Le titre de la pièce, un titre énigmatique

Dans de très nombreuses pièces, le titre renvoie à l'univers du théâtre. Citons *À chacun sa vérité* (1917), *Six personnages en quête d'auteur* (1921), *Ce soir on improvise* (1930), *Se trouver* (1932).

À partir des titres précédemment cités, imaginer les différents thèmes présents dans ces œuvres. Ces titres donnent à voir le processus de création : vérité / mensonge ; théâtre / écriture ; improvisation / fable ; identité / rôle ; jeu / comédiens... On peut donc considérer que le titre, *Les Géants de la Montagne*, semble plutôt évoquer un récit, un conte...

L'affiche du spectacle

Proposer une lecture collective de l'image. Décrire et interpréter.

Thématiques du spectacle et choix dramaturgiques

Le personnage pirandellien dans les Géants de la Montagne

- Les enfants. L'enfance

Support

Entrent Solia qui n'est plus costumée en Maddalena mais a mis un autre masque, et Roman les a rejointes, ne jouant plus Iago.

Ruslana : Là-dedans (elle indique la villa) il y a tout pour créer des apparitions.

Roman : Et il faut voir quels costumes ! je n'en ai jamais vu autant dans un théâtre !

Ruslana : Et chacun est allé chercher le masque qui lui seyait le plus !

Cromo : Mais non. Moi je l'ai fait...

Déroulement

On jouera la scène comme si les personnages représentés étaient des enfants ou comme si les histoires racontées étaient des histoires d'enfance.

Si j'étais sur une île déserte, je serais ou je ferais...

Si j'avais des pouvoirs magiques, je métamorphoserais le monde en...

- **La construction du personnage**

Support

Ruslana :

Maria Magdalena-La Dame Rouge. N'ayez pas peur ! Elle est en chair et en os.

Et tandis que Maddalena s'approche, elle ajoute: une femme qui entend mais ne parle pas ; elle est seule, elle n'a plus personne, elle ignore ce qui lui est arrivé, elle a sur ses lèvres et dans ses yeux, le sourire du temps qui s'est figé. Elle vient presque toutes les nuits se réfugier chez nous, dans la villa.

Maria Maddalena, toujours avec un sourire, doux sur les lèvres mais comme voilé de peine dans les yeux, incline plusieurs fois la tête, et entre dans la villa.

Déroulement

Imaginez le costume de Maria Magdalena et sa fonction : qui est-elle ? Pourquoi ne parle-t-elle pas ? Où d'où parle-t-elle ?

Vous pourrez faire une proposition non verbale (mime ou chorégraphiée)

Vous pourrez faire une proposition marionnettique. Le marionnettiste fait le récit des raisons de ce silence, lié à un traumatisme de l'enfance.

- **La maison de Cotrone : les Dakh Daughters**

Jeu de rêve

Support

Extrait 1

Ruslana : (...) Vous êtes acteurs, vous donnez corps aux fantômes pour qu'ils vivent. Nous faisons le contraire : de nos corps nous faisons des fantômes : et nous les faisons vivre.

Extrait 2

Sur le pont apparaît Maria Maddalena, éclairée de rouge par une petite lampe qu'elle tient à la main. Elle est jeune, avec des cheveux roux, la peau dorée. Elle est habillée de rouge, à la paysanne: elle apparaît comme une flamme.

Extrait 3

Sur le seuil de la villa apparaît Cromo qui, se servant du vestiaire trouvé dans l'étrange garde-robe de la villa pour les apparitions, s'est déguisé en une image de jeune poète, tout à fait ressemblant à celui qui s'est tué pour la Comtesse : un manteau noir sur les épaules, comme ceux que l'on portait autrefois sur le frac ; autour du cou une écharpe blanche, de soie ; sur la tête, un chapeau-

Déroulement

Imaginer une scène de rêve.

Le personnage rêveur convoque les autres personnages -personnages rêvés- dans son propre univers onirique.

Prolongement avec une citation de Strindberg

« Tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable. Le temps et l'espace n'existent pas. Sur un fond de réalité insignifiant, l'imagination brode de nouveaux motifs : un mélange de souvenirs, d'événements vécus, de libres inventions, d'absurdités et d'improvisations (...) Les personnages se doublent, se dédoublent, s'évaporent et se condensent ? Mais une conscience les domine tous, c'est celle du rêveur. »

- **Un itinéraire partagé (Mémoire et histoire)**

1. « Que faisiez-vous le 11 septembre 2001 ? »

Objectif : ne pas évoquer l'événement lui-même mais l'irruption de l'événement dans nos vies, la collision entre la grande histoire et la petite, la nôtre, dans sa quotidienneté brutalement trouée.

Déroulement

La forme peut être variée : dialogue, monologue ou polylogue : « la parole d'un seul devient multiple, traversée par celle des autres » selon Jean-Pierre Sarrazac.

On peut remplacer le 11 septembre 2001 par un autre événement de dimension planétaire.

Que faisiez-vous le 7 janvier, le 13 novembre 2015 ?

Que faisiez-vous le 24 février 2022 ?

Objectif : *Comment le théâtre peut-il rendre compte du monde ?*

2. **L'écriture d'après photographie**

Cette activité peut être proposée à partir de l'affiche de la représentation mais aussi à partir de photographies de presse.

Support

Exemple : Photo Aris Messinis. AFP Ukraine

La photographie sert de déclencheur pour une écriture de fiction.



Déroulement

Choisir une photographie recelant un fort potentiel narratif (une situation, des personnages)

Retirer les informations nécessaires : titre, date pour ne pas orienter la lecture.

On peut proposer deux photographies, l'une fournissant le point de départ du fragment, l'autre son point d'arrivée.

Écriture individuelle ou collective puis proposition de jeu : monologue / polylogue ou dialogue.

- *Langues et culture :*

I. Un chœur dans un espace indéterminé

Support

Deux situations proposées : l'arrivée des comédiens à la Villa (Acte I) ; l'arrivée des géants annoncée par le bruit qu'ils font (fin de l'acte III).

Déroulement

Imaginer une sorte de travelling sonore-captant des voix, des embryons de disputes, des micro-conflits sur fond de parole ambiante.

Varié l'exercice en ajoutant aux voix sonores et identifiables les pensées – monologues intérieurs – qui viennent s'y enchevêtrer.

2. Le tissage des langues

Au théâtre, les conflits entre les personnages passent par la langue. Parler, c'est agir.

Déroulement

Imaginer une scène de conflit. Les échanges alterneront différentes langues (grommelot, français, espagnol, italien, ukrainien...) selon les participants.

3. Improvisation en langue française ou étrangère

Support

À partir des situations proposées dans le premier acte : « une troupe affaiblie et sans budget ; une pièce que personne ne veut entendre ; une ancienne comédienne s'est retirée puis a décidé de revenir sur les planches, embarquant son mari avec elle, pour rendre hommage au texte qu'un jeune poète a écrit pour elle ; le jeune poète en question s'est suicidé d'amour insatisfait pour elle », transposer l'une des situations dans un lieu et un temps d'aujourd'hui.

Pour nourrir votre proposition, vous vous appuyerez sur ce propos de Constantin Stanislavski dans *La formation de l'acteur* : « Toute action, au théâtre, doit avoir une justification intérieure, être logique, cohérente et vraie. »

Après la représentation

I Rémémoration

1) La fable, l'intrigue

Les Géants de la Montagne raconte l'arrivée d'une troupe de comédiens sur une île. Ils cherchent un théâtre pour y jouer et leur périple les mène dans une villa ancienne, dite la « Villa des souvenirs ». C'est ce qu'on peut appeler « le vrai », le récit d'une rencontre, celle des itinérants, la troupe et celle des occupants de la villa, une majorité de femmes et un homme.

Activité : « Trente secondes ou une minute pour un mot »

Objectifs :

- Restituer la mémoire du spectacle collectivement
- Permettre à tous de prendre la parole
- Partir d'un acte de langage : décrire

Déroulement :

En cercle, chacun écrit un mot extrait de la scénographie (espace, lumières, musique...) ou du jeu d'acteurs.

Chaque mot est ramassé puis redistribué. Chaque participant doit parler sur ce mot : ce qu'il évoque, convoque pour lui.

Activité : « créer un théâtre-image »

Objectifs :

- Restituer la mémoire du spectacle collectivement
- Mémoriser par le non-verbal

Déroulement :

Constituer de petits groupes.

Présenter trois images fixes qui rendent compte des personnages, des thèmes, d'une situation ou d'un état.

Activité : « créer une bande-annonce ou un teaser »

Objectifs :

- Restituer la mémoire du spectacle collectivement
- Mémoriser par le visuel et l'auditif.

Déroulement :

- Constituer de petits groupes.
- Présenter une bande-annonce ou un teaser afin de promouvoir la représentation.

Votre proposition sera enrichie d'un univers sonore (percussions corporelles ou chants)

2) Deux mondes en contraste, deux univers

- **Intérieur/Extérieur**

Cette rencontre est vue sous l'angle de l'Histoire car elle met en scène deux communautés représentées dans l'espace scénique soit à l'intérieur, soit à l'extérieur plus précisément sur le seuil de la Villa, dans un premier temps. Les comédiens représentent « les derniers restes » d'une troupe, devenue itinérante. Quant aux occupants de la villa, leurs origines sont plus confuses, mais leur singularité, leur marginalité commune les ont visiblement condamnées à fuir les violences et les persécutions dont ils faisaient l'objet.

Activité : « Dehors / dedans »

De l'arrivée sur l'île au départ.

Objectifs :

- Se familiariser avec les termes de l'espace (espace scénique, espace dramatique, espace intérieur ou mental)

Déroulement :

- Placer les personnages de la fable dans une situation d'enfermement spatio-temporel (huis-clos) ou dans une posture d'errance (No man's Land).

Improviser une scène dialoguée avec pour contrainte d'insérer dans ce dialogue la réplique : « Quel est ce bruit ? ». La situation peut varier selon les personnages, le lieu, le temps et la raison pour laquelle ils sont là. Il est possible de passer d'un monde à un autre : ouvert / fermé ; intérieur / extérieur.

Variante

Improviser 7 minutes dans un espace de 1,07 X 1,07 m2



Jardin : l'estrade et l'orchestre. Sur la colonne centrale, le portrait de Pirandello.

Le rideau se lève sur une scène encombrée. L'espace scénique est découpé en trois grandes zones marquées par des lignes horizontales et verticales. Côté jardin et milieu de scène est placé un praticable aux formes courbes, sur lequel est disposé l'orchestre des DD, musiciennes et comédiennes. C'est aussi là que se tient, le musicien / comédien, Baptiste Mayoraz.

Derrière ce dispositif, apparaît un escalier qui monte à une chambre, ou à une sorte de loge en surplomb. Côté cour, l'espace est fermé par des piliers, des murs éclairés par des vitraux des années 1930. Brisés, ils sont le vestige d'un temps passé.

Ces piliers sont recouverts d'affiches arrachées, peut-être signes de revendications politiques. Contre l'un d'entre eux, un cadre, le portrait de Pirandello, pour rappeler cette ultime pièce.

Plusieurs éléments frappent dans cette scénographie : d'abord l'aspect délabré de la villa. Si elle a sans doute été une vaste et luxueuse villa Art déco, avec une estrade prévue pour accueillir un orchestre, et si elle a donc été conçue pour le divertissement et le bal, elle est désormais en ruine et le refuge qu'elle offre paraît fragile et provisoire. Elle est de plus ambiguë, à la fois ouverte et fermée sur l'extérieur : toute la partie à jardin représente un lieu fermé, mais à cour, les vitraux et l'absence de porte ouvrent l'espace et laissent voir des arbres, une nature florissante. On pense à une maison abandonnée, avec une grande véranda, que la végétation envahit peu à peu. Là encore, la protection qu'elle offre apparaît limitée.

L'opposition entre l'intérieur et l'extérieur est pourtant très marquée en ce qui concerne les personnages : un premier temps dans le spectacle nous donne à voir les habitant.e.s de la villa dans leurs occupations ordinaires, toutes concentrées sur l'intérieur. Ces actions sont bientôt troublées et interrompues par l'arrivée de la troupe de comédiens : elle surgit en fond de scène, à cour. Le Comte, Ilse, Roman et Cromo apparaissent, poussant un chariot sur lequel sont placés leurs bagages. A la fin du spectacle, les comédiens repartent, en reprenant la route un temps interrompue. Leur déplacement continue la ligne horizontale amorcée en fond de scène: depuis la « porte de la villa », ils se dirigent à jardin. Leur halte dans la villa est temporaire, leur parcours durant la pièce est linéaire, de cour à jardin.

- **Une rencontre mouvementée : comédiens et habitants de la villa**

Activité : « Dans les poches, il y avait... »

Objectifs :

- Interroger la notion de personnage.

Déroulement :

- Imaginer, d'après le contenu de ses poches, l'un des personnages de la troupe ou des habitants de la villa.

- Improviser une scène en prenant, un objet, comme appui de jeu.

Dans votre poche, il y a : passeport, porte-clés, porte-monnaie, carte postale, crayon à papier, tract, chaussons, bonnet, foulard.



Les premières images mettent en scène les habitant.e.s de la Villa, les Dakh Daughters, Anna, Bieda, Ruslana, Solia, Zo ainsi qu'un autre musicien, Baptiste. Ces personnages s'activent, traversent l'espace, transportent des objets, des instruments de musique, allument des bougies, cirent des chaussures, regardent des livres. Ces activités semblent un peu insolites mais l'ensemble dégage une impression de calme et de fantaisie. L'une des jeunes femmes, par exemple, apparaît avec un masque en forme de tête d'oiseau, qu'elle pose sur la sienne. La fantaisie se lit aussi dans les costumes.

Pour les Dakh Daughters, le costume est une scénographie ambulante. Lorsqu'elles passent de musiciennes à comédiennes, elles changent de costumes en référence à la magie et au merveilleux. Le décor-costume emplit et constitue un espace par la manière dont il met en valeur le corps dans ses déplacements. Les couleurs et les matières prennent la lumière, structurant et rythmant les changements d'intensité lumineuse. Ces costumes sont comme ceux de l'acteur-danseur, ceux du performer. Ceux des comédiens de la troupe sont plus ordinaires et quotidiens, brouillant la frontière réel-imaginaire. Mais ce sont aussi ceux des « fantômes du théâtre » dont vont s'emparer les comédiens pour enfin jouer ! « [Cromo se déguise en une image de jeune poète](#) » ; Roman entre, dans le costume de Iago, l'un des personnages d'*Othello* de Shakespeare.

L'arrivée de la troupe provoque en revanche la panique et les habitant.e.s multiplient les gestes pour éloigner les intrus : projecteur rouge balayant la scène, éclairs, aboiements, fumées. A ce moment du spectacle, toutes ces manifestations sont présentées comme des procédés de théâtre, dont le spectateur voit l'artifice (par exemple, l'une des comédiennes arrive avec une plaque-tonnerre).



Le chariot de Thespis, Campanile de la cathédrale de Florence

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Chariot_de_thesois.jpg

La troupe de comédiens fait une entrée groupée, alors que Pirandello les faisait arriver en deux temps. Un tel choix met en avant la troupe, le groupe qui, même restreint à quatre personnes, partage les mêmes aspirations. Deux éléments le caractérisent : le chariot, élément traditionnel dans la représentation du théâtre itinérant et le rideau, que les personnages tendent dès leur arrivée, pour commencer à présenter la fable de l'enfant échangé.

On retrouve là deux accessoires symboliques du théâtre bien sûr, mais qui renvoient aussi à l'une des mises en scène emblématiques de la pièce, celle qu'a réalisée Giorgio Strehler en 1966, où chariot et rideau occupaient une place extrêmement importante. Le chariot renvoie bien sûr à l'errance, à la fragilité, à la marginalité qui est le lot des comédiens et qui est déjà attribué au mythique Thespis, acteur et créateur de la tragédie. Et dans sa mise en scène, Strehler montrait l'intervention finale des géants, en fracassant le chariot des comédiens, avec le rideau de fer du théâtre. Pour le metteur en scène italien, le rideau est en effet le point de départ du théâtre, mais il s'agit bien du rideau originel, celui en toile, le drap qu'on déploie, qu'on suspend et qui fait théâtre.

« Deux bouts de rideau de toile cousus ensemble, avec une ouverture semblable à une blessure - rideau qui autrefois faisait office de petit rideau neutre.

Sa couleur est d'un gris-rose délavé par d'innombrables pluies et d'innombrables soleils. Il est pauvre et vieux avec quelque accroc habilement recousu, mais visible, comme les déchirures des voiles. On le déploie et on le suspend à une corde, avec une dextérité d'acrobate, selon un rituel automatique mais non exempt d'amour inconscient. Il touche à peine le sol, s'incurve légèrement au centre sans que ces plis soient dérangés ». (Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*. Les Géants de la Montagne de Pirandello. Reprise : 1966, Editions Fayard, 1980)



Mais si le rideau appartient aux comédiens, on remarque aussi qu'il est omniprésent dans la maison : transparent, en tulle bleu-vert, en perles et fines lanières, en larges bandes de plastiques, il crée un lien entre les deux univers qui se rencontrent. Ils se substituent aux portes qui enferment et clôturent et leur transparence permet de deviner ce qu'ils prétendent cacher.

- **Hospitalité et communication**

L'hospitalité apparaît comme l'une des valeurs fortes défendues par les habitant.e.s de la maison, comme le souligne Lucie Berelowitsch : « **Aujourd'hui, que représente cette villa ? Accepter l'altérité et mettre en place une hospitalité est devenue une question cruciale** »¹¹. Symboliquement la table placée à cour, autour de laquelle tous prennent place pour manger, manifeste cette volonté d'accueil et de partage. Elle est préparée dans une sorte de danse marionnettique qui en souligne l'importance. Cette proposition chorégraphique peut faire référence à Gordon Craig qui interprète « **la masse sur la scène non comme étant composée d'individus séparés, mais comme une masse sculpturale en relation avec l'architecture du plateau et le costume** ». Le phénomène scénique est un phénomène chorégraphique, le mouvement sur la scène contient un germe de danse rappelle Meyerhold.

On remarque aussi que c'est à ce moment qu'apparaît le personnage de Maria-Maddalena, dont le mystère met en relief le refuge que constitue la villa :

« **Sur le pont apparaît Maria Maddalena, éclairée de rouge par une petite lampe qu'elle tient à la main. Elle est jeune, avec des cheveux roux, la peau dorée. Elle est habillée de rouge, à la paysanne: elle apparaît comme une flamme.**

Ruslana : La Dame rouge. N'ayez pas peur (...) Une femme qui entend mais ne parle pas ; elle est seule, elle n'a plus personne, elle erre dans la campagne ; elle ignore ce qui lui est arrivé, elle a sur les lèvres et dans ses yeux, le sourire du temps qui s'est figé. Elle vient presque toutes les nuits se réfugier chez nous, dans la villa ».

¹¹ Les Géants de la montagne, L'Avant-scène théâtre, entretien avec Lucie Berelowitsch p. 69-70, février 2023.



De fait, Ruslana accueille la troupe, en lui proposant de rester définitivement dans la maison : « **Mes amis, je vous dis ce qu'on disait jadis aux pèlerins : dénouez vos sandales et déposez ici vos bagages** ». La mention des « sandales » trouve des échos tout au long du spectacle, qu'il s'agisse du début, lorsque l'une des habitantes de la maison cire ses chaussures, ou de l'histoire des « chaussons » que Bieda raconte à Roman, au début de l'acte III :

« **Sur le seuil de la porte, entre intérieur et extérieur.**

Roman : C'est quoi ça ?

Bieda : Mes chaussons

Roman : Pourquoi ils sont là ?

Bieda : Quand je suis partie, je n'ai pas pris grand-chose. Le plus, ou le moins important. Mes chaussons étaient sur le pas de la porte. J'ai pris mes chaussons. J'ai pris une belle robe, parce ce que cette robe, ne se froisse pas. Tu la mets et elle ne se froisse pas. J'ai roulé, marché, et ils étaient toujours contre moi. Toute la vie quotidienne disparaissait, le souvenir de ma maison s'éloignait, et les chaussons étaient là. Avant d'arriver ici, j'ai vécu dans plusieurs endroits. J'étais accueillie. On cherchait à prendre soin de moi. Mais je ne trouvais pas de place pour mes chaussons.

Entre les cyprès, les murs délabrés rouges, un portail dont il ne reste plus grand-chose, j'ai trouvé la villa.

Et au pied de cette pièce, j'ai trouvé une place pour mes chaussons.

Et je suis restée ».

La maison est donc un refuge ouvert, offert à tous ceux qui fuient devant la menace du monde extérieur, celle peut-être des géants. L'usage de multiples langues témoigne également de cette insistance sur l'échange et la volonté d'intégrer l'autre : Tout au long du spectacle, les références se mélangent : la

pièce s'ouvre sur un dialogue en italien entre Pirandello et son fils Stefano tandis que les chants mêlent ukrainien, français, italien, anglais et n'hésitent pas à citer l'apocalypse de Saint Jean en latin. Cromo récite en espagnol devant Solia un poème de Federico Garcia Lorca (Tierra).

Cette fluidité linguistique est sensible entre les habitant.e.s de la maison et les membres de la troupe, avec le choix de mêler dans chaque groupe des artistes français et des artistes ukrainiens (La troupe de théâtre, avec Jonathan Genet, Marina Ketchewsky, Thibault Lacroix, Roman Yasinovskyi, les habitant.e.s de la maison, avec Baptiste Mayoraz et les Dakh Daughters, Natacha Sharpe, Natalia Halanevych, Ruslana Khazipova, Solonia Melnyk, Anna Nikitina).

De la même manière, l'intégration de l'écran destiné aux sur-titres dans l'espace de la maison permet une lecture plus facile pour les spectateurs et souligne en même temps le caractère exceptionnel de ce lieu où la diversité des langues n'est plus un obstacle à la communication.

II Un hymne au théâtre

1) La théâtralité

- « Le chaos des apparitions »

Le titre de l'acte II des Géants de la montagne de Pirandello est « l'arsenal des apparitions ». Si le mot « arsenal » fait référence à un centre de construction, de réparations et d'armement des navires de guerre, l'arsenal est aussi le réceptacle de tous « les instruments » du théâtre écrit Giorgio Strehler : « acteurs, mimes, marionnettes actionnées avec les mains, pantins, marionnettes à fil, poupées, fards, illusion, décors, costumes, écrans, machines, objets, réflecteurs, artifices, jeux, procédés sonores et visuels qui animent et donnent la vie, sous ses différentes « formes » (genres) possibles, au spectacle, à la représentation : théâtre, « attractions » ou variétés, cinéma, mime, théâtre musical ». Or Lucie Berelowitsch détourne cet « arsenal » pour en faire « le chaos des apparitions » qui joue sur différents plans. Celui d'un théâtre dans un autre théâtre.

« La Guigne » abrite des comédiens qui jouent à jouer. C'est un théâtre où tout arrive, qui n'a pas été inventé pour un public, mais qui est un simple jeu. On pense à l'innocence enfantine du théâtre, au théâtre-jeu des enfants. Les comédiennes jouent avec la « divine prérogative des enfants qui prennent leur jeu au sérieux : Nous renversons l'émerveillement qui est en nous sur les choses avec lesquelles nous jouons, et nous nous laissons enchanter. »

Le second groupe est celui la troupe des acteurs. Dans sa propre mise en scène en 1966, Giorgio Strehler les considère comme présentant « les signes d'une déformation professionnelle » Néanmoins, il précise qu'ils « ne doivent pas pour autant devenir des masques d'acteurs, ou évoquer des rôles schématiques. Ce sont des hommes de théâtre, tous unis dans la décadence, dans la souffrance et dans le pathétique qui caractérisent toujours un acteur arrivé au bout du rouleau. Les acteurs apportent un poids de tension, de désespoir, de lutte quotidienne qui se heurte au détachement, à la netteté, à la tendresse des guignards ». Il est vrai que la première apparition de la comtesse et les différents conflits entre Ilse, Cromo et le comte montrent une troupe en errance, en perdition, en attente de représentation et de public.

- « Le jeu de réfraction » ou « de l'acteur au spectateur ».

La comédie s'ouvre sur un fait théâtral : dans un très long silence, les spectateurs observent les habitantes de la maison occupées à des tâches quotidiennes. Elles traversent l'espace, déposent un objet, portent des livres, cirent des chaussures. Ces objets référentiels rappellent le « chez soi », le « dedans », le « ensemble ».

Puis les comédiens, « **artistes de la scène** », apparaissent, l'un après l'autre, sur une aire de jeu surélevée et vont finalement, après plusieurs malentendus, se mettre à jouer pour les habitants de la maison. Le public dans la salle regarde ainsi les « guignards » qui deviennent public pour les comédiens qui, à leur tour, regardent Ilse. Puis la représentation s'interrompt et on représente le drame privé des comédiens entre eux, le voyage d'Ilse et du comte. L'histoire d'un poète mort par amour : « **Si j'en suis réduite à ce que je suis aujourd'hui, comment pouvez-vous ne pas le comprendre ? Je ne m'en suis pas libérée. La vie que je lui avais refusée, je devais maintenant la donner à sa fable.** » C'est ce que rappelle Giorgio Strelher. Pour le metteur en scène, il y a des « **hommes** » qui, étant « **acteurs** » se comportent en acteurs, jouent le rôle d'acteurs dans la vie (incarnations d'Ilse, femme-actrice-mère). Il y a un contraste criant avec le monde abstrait des « guignards ». Les « **Acteurs** » qui, en tant que tels, jouent, interprètent des « **personnages** » (fable de l'enfant échangé) sont des êtres qui donnent corps à d'autres situations théâtrales « **en se déchirant** » réciproquement : c'est le « théâtre-vie ».

Excepté le fait que Pirandello montre deux conceptions opposées du théâtre, il esquisse, dans les personnages d'Ilse et de Cotrone, les « différentes façons » de « faire du théâtre » d'être sur la scène. Ilse s'engage dans une mission. Elle porte la parole d'un autre et reste respectueuse de ses valeurs.

Lucie Berelowitsch emmène son personnage vers un ailleurs, autre lieu, autre temps. Dans sa réécriture, l'auteure supprime le personnage de Cotrone pour donner la parole à une multiplicité de voix, celle des Dakh Daughters. Si le début de la représentation les montrent musiciennes, pour elles-mêmes jusqu'à l'arrivée de la troupe de comédiens, elles se présentent au fil de la représentation comme « les gardiennes de l'imaginaire ». Le Cotrone de Pirandello a disparu et Lucie Berelowitsch le fait réapparaître à travers un « auteur-rhapsode » qui selon, le sens étymologique, signifie « coud ou ajuste des chants ». Sa mise en scène varie entre chants et narration en même temps qu'un procédé d'écriture tel que la choralité.



- **La transformation du dispositif scénique**

Aux deux univers de théâtre proposés par la pièce, les « guignards » et la compagnie de la comtesse, vont s'opposer deux dispositifs scéniques.

Au début de la représentation, le spectateur découvre la scène des musiciennes, côté jardin. Au fil de la pièce, cet espace se déplace au centre du plateau pour faire exister une nouvelle mise en abyme. C'est l'arrivée des marionnettes manipulés par le chœur des pantins.

Faisons référence à ce dialogue, extrait de « **Sur le théâtre de Marionnettes** », de Heinrich von Kleist.

« - Et l'avantage qu'aurait cette poupée aurait-elle sur des danseurs vivants ?

- L'avantage ?... En premier lieu un avantage négatif à savoir que jamais elle ne ferait de manières. Car l'affection apparaît, comme vous le savez, quand l'âme (vis motrix) se situe dans un autre point que le centre de gravité du mouvement. Or, comme le machiniste ne peut de toute façon, au moyen du câble ou de la ficelle, agir en un autre point que celui-ci, tous les membres restants sont ce qu'ils doivent être : morts, de simples pendules obéissant à la seule loi de la pesanteur, une excellente qualité qu'on cherche en vain chez la plupart de nos danseurs. (...)

Je lui dis que jamais il ne me ferait croire qu'on puisse trouver plus de grâce dans un pantin aux membres mécaniques que dans la construction d'un corps humain.

Il rétorqua qu'il était tout simplement impossible à l'homme ne serait-ce que d'égaliser le pantin articulé. d'approcher jamais le niveau du pantin. Seul un dieu pourrait, sur ce point, se mesurer à la matière ; et là se trouvait le point où les deux extrémités du monde circulaire se rejoignaient (...) Nous voyons que, dans le monde organique, à mesure que la réflexion se fait plus obscure et plus faible, la grâce jaillit toujours plus rayonnante et plus souveraine. Mais tout comme l'intersection de deux droites partant du même côté d'un point se retrouve soudain de l'autre côté après avoir traversé l'infini, ou comme le reflet d'un miroir concave, après s'être éloigné dans l'infini, réapparaît face à nous, de même c'est une fois que la connaissance a, pour ainsi dire, parcouru un infini qu'on retrouve la grâce ; de sorte qu'elle apparaît au même moment de la manière la plus pure dans la constitution d'une silhouette humaine dont la conscience est inexistante ou bien infinie, c'est à dire dans le pantin articulé ou le dieu ».



III Les enjeux de Lucie Berelowitsch

1) Un engagement fort : metteuse en scène et autrice

S'il est désormais admis que la mise en scène constitue une réécriture du texte théâtral, les partis-pris d'une mise en scène constituant autant d'interprétations du texte, c'est sans doute encore plus vrai avec la pièce de Pirandello, compte-tenu de son inachèvement. Chaque mise en scène est confrontée à la question de savoir comment terminer la représentation et toutes les réponses apportées donnent sens au texte de Pirandello.



Les références à l'écrivain sont nombreuses dans le spectacle de Lucie Berelowitsch, comme le manifestent par exemple sur les piliers de la maison, le portait de Pirandello ou l'affiche du film *Kaos* des frères Taviani, consacré à l'œuvre et à la personnalité de l'écrivain. Mais la metteuse en scène fait également appel à d'autres auteurs qu'elle cite explicitement, par exemple Federico Garcia Lorca ou Fernando Pessoa. L'incarnation du poète à plusieurs reprises pendant le spectacle manifeste aussi l'importance accordée à cette figure première de l'artiste, du créateur, qui se dédouble ensuite en de multiples instances.

Ce tissage apparaît déjà comme une singularité du travail de Lucie Berelowitsch, mêlant les influences et faisant résonner l'œuvre initiale de multiples façons. Dès le début du spectacle, l'apparition de Pirandello et de son fils Stefano et la conception qu'elle développe de l'œuvre théâtrale s'inscrivent cette logique : refus d'une signification unique, ouvertures sur de multiples possibilités, goût de la fragmentation et de l'éclat, volonté d'agir mais surtout pas dans la certitude et le dogmatisme.

« Stefano, Stefano... approche-toi.

J'ai écrit cette pièce, elle n'est pas finie.

Ce n'est pas une pièce, mais un mythe, il n'est pas fini.

¹² F. G Lorca, *Tierra* ; F. Pessoa, *Le Marin*.

A la fin du troisième acte, je ne sais pas.

Je pensais qu'un olivier pousserait, un olivier, comme ceux de mon enfance, tu sais, avec des troncs nouveaux.

Le chaos.

Et j'ai aussi pensé à un massacre.

Mais je ne veux pas résoudre, tu sais, la vie, elle ne résout rien.

Agir sur l'humanité, c'est ce qui est devenu le but sérieux et bouleversant de ma vie.

La vie est composée de tous nos fragments.

L'important ce n'est pas les faits, mais ce en quoi l'on croit ».

Le spectacle respecte l'inachèvement de la pièce : au final on ignore le sort d'Ilse et de ses compagnons. Peut-être sont-ils tués par les Géants ou leurs serviteurs, mais peut-être pas. L'important n'est pas de savoir d'Ilse ou de Cotrone qui a raison face au danger que peuvent constituer les Géants ou leurs serviteurs. Les membres de la troupe et les habitants de la maison suivent des chemins différents et ils agissent chacun d'une manière tout aussi essentielle. Les premiers recherchent le public et la transmission, les seconds privilégient l'aventure et la création intérieure. Ainsi que l'affirme Lucie Berelowitsch : « J'essaye avec mes mises en scène de donner à penser, de transmettre des questionnements, mais en aucun cas de donner des leçons »¹³.

2) Une dramaturgie sonore

Les Géants de la Montagne poursuivent la collaboration que Lucie Berelowitsch avait commencée en 2014 avec Les Dakh Daughters, et qui avait abouti à la création *d'Antigone*, d'après Sophocle et Brecht. De fait, la pièce de Pirandello présente de nombreuses références au registre sonore. La rencontre avec les habitants de la Villa est explosive. Et il est intéressant de noter que les personnages apparaissent dès la première didascalie davantage sur le plan sonore que visuel.

« Petit à petit la parole s'estompe, laissant place à la musique
De l'intérieur de la villa on entend, accompagné d'instruments étranges, un chant qui rebondit, tantôt éclatant en des cris inattendus, tantôt s'abandonnant à des glissades risquées, jusqu'à se laisser happer dans une sorte de tourbillon, d'où il s'arrache brusquement en prenant la fuite tel un cheval ombrageux. Ce chant doit donner le sentiment qu'on est en train de surmonter un danger dont on est pressé qu'il s'efface, pour que tout rentre tranquillement dans l'ordre, comme après quelques moments de folie qui parfois nous saisissent, sans que l'on sache pourquoi ».

¹³ Les géants de la montagne, L'Avant-scène théâtre, février 2023, « la poésie en résistance », entretien avec Lucie Berelowitsch p. 77.

Activité « Partition musicale »

Objectifs :

- Repérer et nommer les différentes sortes d'instruments, les motifs, le rythme, les nuances, les accents.

Déroulement :

- Proposer une improvisation corporelle à partir de l'écoute de musique des Balkans, tirée par exemple de films d'Emir Kusturica : Ederlezi ; Underground ; Chat noir chat blanc.

Lucie Berelowitsch a délibérément envisagé le spectacle « **comme une partition, mélangeant musique live et sonorités électroniques. De cet environnement sonore naîtra l'entrecroisement des voix, sonorisés par un système holophonique** ».

« Chaque intervention musicale sera l'occasion d'une composition originale des Dakh Daughters, mélange de musique folklorique, rituelle, rock : sur le plateau, se croiseront piano, batterie, contrebasse, violoncelle, violon, guitare électrique. Baptiste Mayoraz, comédien-musicien, apportera son propre univers musical, créant des croisements, des contre-points, encerclant les morceaux dans un environnement sonore inspiré aussi bien de la musique baroque que de la musique concrète ».¹⁴

En plaçant ainsi les habitants de la villa sous le signe de la musique, la metteuse en scène confirme la dimension performative des sons (bruits, cris, exclamations) et le caractère démiurgique des chants. La variété des voix (parlée, chantée, à l'unisson, en dispersion) et la multiplicité des instruments renouvellent à chaque moment du spectacle, la surprise et le saisissement des spectateurs. Les chants des Dark Daughters surgissent comme des déflagrations, comme si la parole était insuffisante. « **Ce dont on ne peut plus parler, il faut le chanter** » (Heiner Müller). « **Sous la pression d'un comble d'affect la parole se convertit en chant. Et alors grâce à cet entre-deux, le corps s'érige en foyer de l'origine** ». (Georges Banu, De la parole aux chants.)

Quant aux textes eux-mêmes des chansons (« *Nous sommes devenues immuables* », « *La vie* », « *Les vagues* », « *The artist* », « *Apocalypse* », « *La maison* »), ils sont à l'image du spectacle : tissés de références, nés de la réflexion commune, fruits des problématiques actuelles. L'histoire ukrainienne et le conflit actuel sont bien sûr présents et donnent une acuité plus profonde aux questions que soulèvent les jeunes femmes : « **La philosophie de Pirandello est très forte mais aussi très ouverte : elle nous donne la possibilité d'exprimer nos propres opinions. Sur ce qu'est l'art, sur ce qu'est la maison, sur la pratique de l'art pendant la guerre. Avec Lucie nous avons beaucoup travaillé sur les questions que porte cette pièce : qu'est-ce qu'un être humain ? Est-ce qu'il peut continuer à rêver à faire de l'art dans les conditions actuelles ?** »¹⁵.

¹⁴ Dossier artistique du spectacle, « La musique, une langue complémentaire », Lucie Berelowitsch.

¹⁵ L'Avant-scène, « Transmettre la force », entretien avec les Dakh Daughters, p. 79.



3) La symbolique de la maison

Reste que la villa, la Scalogna (La poisse, en italien) apparaît comme une valeur forte. L'opposition entre l'errance et la maison structure le spectacle. A chaque fois cette dernière est un refuge : « Les rêves, la musique, la prière, l'amour... tout l'infini qu'il y a dans les hommes, vous le trouverez à l'intérieur de cette villa. Et moi, j'aime ce qu'abrite les murs épais de cette villa. J'aime les gens qui y sont. Au dehors, il y a le monde »¹⁶. Elle a accueilli Anna, Bieda, Ruslana, Solia, Zo et Baptiste. Elle est également devenue l'asile de Maria-Maddalena.

D'un point de vue matériel et concret, elle protège ses habitant.e.s des agressions extérieures. Lieu des esprits, des rêves et des apparitions, elle s'apparente aux protections magiques qui semblent malgré tout veiller sur l'innocence persécutée, tel l'Ange Cent-Un qui escorte Anna dans la nuit. Ilse et ses compagnons la quittent, mais elle leur a offert un abri temporaire. Lors de leur première apparition, le découragement est visible, particulièrement chez Roman :

Roman : Laissez-nous entrer, on a froid, on n'a plus rien, on n'a plus personne [...]

Ilse: c'est pas un théâtre, je te l'avais bien dit, bien sûr que c'est pas un théâtre, ça m'aurait étonnée, en plein milieu des montagnes. (Voyant Roman s'affaisser, en le relevant) Roman, c'est pas possible d'être une telle montagne de muscles et se décourager si vite [...]

Le Comte : On va repartir, continuer notre mission, le théâtre ne doit pas être loin [...]

Roman : Repartir où ? [...]

Comme le conclut Baptiste : « Et c'est ainsi qu'ils sont arrivés sur l'île et qu'ils sont entrés pour la première fois dans la villa. La troupe n'était plus la même, et ne comptait plus beaucoup d'anciens.

¹⁶ Les géants de la montagne, L'Avant-scène théâtre, février 2023, texte de la pièce p. 33.

Diamante, Spizzi, Battaglia, Sacerdote, Lumachi et tous les autres n'étaient plus avec eux. Ils étaient fatigués, inquiets, ils n'avaient pas dormi depuis longtemps ».



Mais à la fin de l'acte III, le même Roman renoue avec le théâtre tel qu'il l'a toujours pratiqué : « Nous sommes là pour jouer des rôles, des rôles écrits et qu'on apprend par coeur ! Vous n'allez tout de même pas prétendre que, chaque soir, l'un d'entre nous devrait y laisser sa peau ! Je vais vous dire comment c'était, au théâtre. Une salle, une grande, grande salle, avec des tas de rangées de fauteuils, et beaucoup, beaucoup de monde, un océan de têtes ; et des lumières, des lumières partout qui vous éblouissent, vous enivrent, une lumière telle que vous ne pouvez pas l'imaginer ; et un brouhaha, une agitation... ». Si Ilse et ses compagnons quittent la Villa, c'est qu'ils y ont repris des forces et retrouvé l'énergie d'aller jouer au dehors, malgré le danger ou la peur.

Rappelons qu'à cet égard, Lucie Berelowitsch, directrice du CDN de Vire, Le Préau, envisage cette même hospitalité dans le lieu quelle dirige : « Nous accueillons et accompagnons des artistes. Le lien artistique s'en trouve décuplé », « Notre mission est de prendre acte d'où en est le monde et comment se positionner en toute modestie à la hauteur de nos moyens. La ville, forte d'associations très actives nous soutient et partage profondément notre vision. Vingt ukrainiens viennent d'arriver, par exemple, via l'hôpital de Vire Normandie. La ville a été détruite à 80% pendant la guerre, elle porte en elle cette mémoire, cette sensibilité »¹⁷.

Symboliquement, la maison peut également renvoyer à un abri intérieur : un espace de liberté dans lequel les rêves, les apparitions, les morts même ont encore une place. L'importance accordée à l'enfance et au monde magique dans lequel elle évolue montre la nécessité de préserver en soi un lieu d'émerveillement.

L'épilogue du spectacle se concentre ainsi autour de la « maison », d'abord avec un texte proféré ensemble par ses habitant.e.s, puis avec la chanson des Dakh Daughters¹⁸ :

¹⁷ « Le préau, cour de création et terre d'accueil », L'Avant-scène théâtre, Février 2023, p. 112

¹⁸ Le terme « Dakh » en ukrainien signifie « le toit ». Il a donné son nom au Dakh theatre, le lieu que le metteur en scène, Vlad Troitskyi a investi à Kyiv pour le transformer en théâtre. C'est là que s'est formé en 2012 le groupe des Dakh Daughters. (voir « Retrouver le chemin du coeur », l'entretien avec Vlad Troitskyi et les Dakh daughters, à propos de leur spectacle Danse macabre, L'avnt-scène, février 2023).

« [...] Je suis fatigué sans maison
Je roulais, marchais, errais et j'ai oublié
Comment c'est à la maison
Et à la maison il fait bon,
Chaud
Chaleureux
Fort
Je,
T'aime d'une force,
Ma maison
A la maison chez soi et les immeubles
Demain je me réveillerai dans un lit
D'autrui
Je sortirai mon pied de la couette
Je sentirai le froid
D'une maison d'autrui
Je me réchaufferai au soleil c'est pas grave
Le soleil est partout pareil... je sais
Qu'à la maison tout est resté comme ça l'était et attends
M'attend
A la maison
Maison
Il fait bon ».

ANNEXES

Extrait de la note d'intention de Lucie Berelowitsch

GENÈSE

« J'ai rencontré en 2014 à Kiev Les Dakh Daughters - un groupe « cabaret-punk » d'ukrainiennes à la fois musiciennes et comédiennes -. Cette rencontre, mêlée à mes premières sensations de Kiev, m'a guidée à la décision de créer un projet artistique avec l'Ukraine.

Quelques mois après la révolution de Maïdan, Kiev incarnait la complexité : il restait les barricades faites à partir de bidons, de pneus, et tout ce qui avait été détruit, brûlé. En même temps il faisait beau, les passants se promenaient, et tous ces événements semblaient déjà pris dans l'histoire, dans le passé. La ville portait en elle la question que faire avec sa mémoire, comment honorer les morts, comment reconstruire à partir des cendres, comment « réapprendre à vivre ».

Nous y avons créé *Antigone*, la saison suivante, projet franco-ukrainien composé d'une équipe artistique ukrainienne et française. Les Dakh Daughters y jouaient le chœur et l'une d'entre elles le rôle d'Antigone.

Ce projet a été repris en 2016 en France et a tourné depuis lors.

L'équipe est devenue une troupe, nous avons grandi ensemble, nous retrouvant chaque année pour des tournées en France ou en Ukraine, faisant à chaque fois évoluer notre lien artistique.

En 2021, nous devions à nouveau reprendre *Antigone*, une pandémie mondiale en a décidé autrement et nous avons transformé cette période de tournée en période de création. Il nous semblait indispensable de continuer à créer ensemble, mélangeant langues, cultures et musique. L'idée de la création d'une adaptation des *Géants de la Montagne* ensemble est née de ce laboratoire.

INTENTION

J'ai découvert *Les Géants de la Montagne* grâce à deux amis comédiens Marina Hands et Rodolphe Poulain qui avaient joué dans la version donnée au Conservatoire de Paris par Grüber, avec les élèves comédiens en 3^e année du conservatoire de Paris et Michel Piccoli.

Une œuvre comme un mythe, qui parle de comment vivre ensemble et se connaître. Elle est comme l'exaltation même du théâtre et de ses pouvoirs imaginaires, et questionne la survivance de l'art dans l'époque des Géants, en interroge les mécanismes, en décrit aussi l'impuissance.

Nous aborderons la pièce en cercles concentriques, se laissant traverser par d'autres références, comme *Le Marin* de Pessoa, les archétypes du rêve de Jung, pour construire nos références communes, trouver la résonance commune de la pièce. Au plateau, nous chercherons à faire se rencontrer et à traverser des mondes, s'appuyant sur différents codes de jeux, sur différents registres et disciplines théâtraux.

Scénographie





Voici l'action du dernier acte des *Géants de la Montagne*, telle que je pus la reconstruire d'après les paroles de mon père, avec le sens qu'elle aurait dû prendre. C'est tout ce que j'en sais et je l'ai exposée, malheureusement, sans l'efficacité nécessaire ; mais j'espère aussi sans arbitraire. Ce que je ne peux pas savoir, c'est si mon père, dont l'imagination fut possédée par ces fantômes pendant toute l'avant dernière nuit de sa vie, au point qu'au matin il me dit qu'il avait dû surmonter la fatigue terrible de composer mentalement tout le dernier acte et qu'à présent, après avoir résolu toutes les difficultés, il espérait pouvoir se reposer un peu, heureux à l'idée qu'à peine guéri il pourrait retranscrire en quelques jours tout ce qu'il avait conçu pendant ces heures ; ce que je ne peux pas savoir, dis-je, et personne ne le saura jamais, c'est si, au moment de mettre un point final, la matière ne se serait pas encore présentée autrement, ou si lui-même n'avait pas déjà trouvé d'autres développements de l'action, ou un sens plus élevé à son mythe. De lui, ce matin-là, je n'appris que ceci : qu'il avait trouvé un olivier sarrasin. "Il y a, me dit-il en souriant, un grand olivier sarrasin en plein milieu de la scène, grâce auquel j'ai pu tout résoudre." Et comme je ne comprenais pas bien, il ajouta : "Pour tendre le rideau..." Je compris ainsi qu'il était occupé, peut-être depuis plusieurs jours, à régler ce détail pratique, et qu'il était vraiment content de l'avoir fait.

Le dernier acte devait se dérouler dans la montagne, sur une grande place devant l'une des habitations des « Géants ». Il s'ouvrait par l'arrivée des acteurs, fatigués du chemin, avec leur chariot et en compagnie de quelques-uns des "Poissards", tous emmenés par Cotrone.

L'arrivée de ces visiteurs étranges et inattendus suscitait la curiosité des habitants (non des « Géants » eux-mêmes, qui ne seraient jamais apparus sur la scène, mais de leurs serviteurs et des ouvriers employés par eux à leurs travaux grandioses), à présent tous assis pour un grand banquet au fond de la scène : on devait pouvoir imaginer les tables disposées dans un espace énorme hors de la vue des spectateurs. Certains des convives, les plus proches, se seraient levés et avancés vers eux pour les interroger, à la fois stupéfaits et attirés par ces êtres tombés d'une autre planète ; et Cotrone aurait expliqué à un majordome en charge de l'organisation le désir de ses compagnons : à savoir qu'ils étaient des acteurs, qu'ils avaient tout préparé pour offrir aux maîtres des lieux un spectacle de théâtre de premier ordre à l'occasion des noces, et ce afin d'augmenter encore le faste de leurs festivités.

Cette première scène aurait permis de comprendre, entre les cris et les chants orgiaques de ce banquet pantagruélique, et puis l'excitation provoquée par les danses et la mise en route retentissante des fontaines de vin, quel genre de divertissements les « Géants » accordent à leur peuple et ce que celui-ci apprécie. Si bien que les acteurs se sentent défaillir en voyant que ces gens n'ont pas la moindre idée de ce qu'est une représentation de théâtre, ou pire que ceux qui en ont entendu parler le vantent aux autres comme un grand divertissement ; on devine qu'ils pensent plutôt au théâtre de marionnettes, avec force coups de bâton sur la tête et sur le dos, aux pitreries des clowns, ou aux exhibitions des danseuses et chanteuses de cabaret. Mais ils se rassurent, lorsque Cotrone, introduit par le majordome, s'en va proposer aux "Géants" la représentation, avec l'espoir, qu'en se raisonnant ils tentent de transformer en certitude, que les maîtres devant qui ils auront à jouer ne seront pas, ne pourront pas être aussi terre à terre que leurs serviteurs et ouvriers ; et que, même si on peut douter qu'ils saisissent toute la beauté de la Fable du fils échangé, ils l'écouteront avec décence. Pendant ce temps ils essaient tant bien que mal de se protéger de la curiosité fouineuse et sans manières de toute cette populace qui les encercle, et il leur tarde que Cotrone revienne avec la réponse.

Malheureusement, Cotrone leur rapporte que les « Géants » acceptent leur proposition et sont même disposés à la leur payer grassement, mais qu'ils n'ont aucun temps à consacrer à ce genre de choses, tant ils ont à faire, même pendant ce moment de fête ; que la représentation doit donc avoir lieu devant

le peuple, à qui il est bon d'offrir de temps à autre quelque possibilité d'élévation spirituelle. Et le peuple acclame frénétiquement ce nouveau divertissement qu'on lui accorde [...]

Ilse s'avance pour réciter quelques vers de La Fable, mais elle sera tuée par les serviteurs des Géants. [...] Le Comte, revenu à lui, crie sur le corps de sa femme que les hommes ont détruit la poésie sur la terre. Mais Cotrone comprend qu'il ne faut imputer à personne la responsabilité de ce qui est arrivé. Non, on ne peut pas dire que la Poésie a été rejetée : on peut dire seulement que les pauvres serviteurs fanatiques de la vie, en qui aujourd'hui l'esprit ne parle pas, mais pourra peut-être parler un jour, ont innocemment brisé, comme des pantins rebelles, les serviteurs fanatiques de l'Art, eux qui ne savent pas parler aux hommes parce qu'ils se sont exclus de la vie, pas au point cependant de se satisfaire seulement de leurs propres rêves, mais en prétendant aussi les imposer à qui a autre chose à faire que de croire en eux.

https://www.colline.fr/sites/default/files/dpeda_geants.pdf

Le Préau

Centre Dramatique National
de Normandie – Vire

www.lepreaucdn.fr