

3X1-

01-20.03
2016

La Vie que je t'ai donnée

Luigi Pirandello / Jean Liermier





La Vie
que je t'ai donnée

de Luigi Pirandello
mise en scène par Jean Liermier

01—20.03
2016

Traduction
Ginette Herry

Scénographie
Yves Bernard

Costumes
Coralie Sanvoisin

Couture
Véréna Gimmel

Accessoires
Georgie Gaudier

Coiffure et maquillage
Leticia Rochaix-Ortis

avec
Hélène Alexandridis
Donna Fiorina

Viviana Aliberti
Francesca Noretti

David Casada
Flavio

Michel Cassagne
Giovanni

Sara Louis
Lucia Maubel

Clotilde Mollet
Donna Anna

Elena Noverraz
Elisabetta

Yann Pugin
Don Giorgio

Stéphanie Schneider
Lida

Production déléguée
Théâtre de Carouge
–Atelier de Genève

Coproduction
Théâtre Kléber-Méleau

Avec le soutien de
Notenstein La Roche Banque
Privée
Fondation Leenaards
Ville de Genève
République et le canton de
Genève
Pro Helvetia

Création
au Théâtre de Carouge
–Atelier de Genève,
le 26 janvier 2016.

durée
1h50 sans entracte

Luigi Pirandello (1867-1936)

Un homme sans histoire ?

« Je ne vais que très rarement au théâtre. Je suis couché tous les soirs à 10 heures. Je me lève tôt le matin et je travaille ordinairement jusqu'à midi. Après déjeuner, d'habitude, je me remets à table à 2 heures et demie, jusqu'à 5 heures et demie ; mais l'après-midi je n'écris plus, sauf cas d'urgente nécessité ; je lis plutôt ou j'étudie. Le soir après le dîner, je bavarde un peu avec ma petite famille, je lis les titres des journaux et quelques éditoriaux, et au lit. »
Luigi Pirandello, 1912

C'est le 28 juin 1867, en Sicile, au lieu dit « Caos », entre Agrigente et Porto Empedocle, durant une épidémie de choléra, que naquit Luigi Pirandello dont les parents (propriétaires d'une mine de soufre) défendent ardemment la cause de Garibaldi.

En 1880, Luigi Pirandello suit la famille à Palerme et entreprend des études secondaires de lettres classiques, qu'il poursuit à l'Université dans cette même ville (en 1886), avant de s'inscrire à l'Université à Rome (en 1887), puis de gagner — après un différend avec son professeur de latin — celle de Bonn (en 1889). Tout en étant lecteur, il y réalise en allemand un mémoire d'études supérieures sur la dialectologie romane (*Les sons et l'évolution des sons dans le parler d'Agrigente*) – qu'il soutient brillamment en 1891.

L'année suivante, il décide de rentrer en Italie après avoir été atteint par une diphtérie et une bronchopneumonie, avec l'intention, une fois rétabli, de succéder à son père à la souffrière. Il s'installe à Rome (en 1893), développe ses premières relations littéraires et épouse (en 1894) la fille de l'associé de son père, Maria-Antonia Portulano. De cette union, où

l'amour sut naître, vinrent au monde trois enfants (en 1895, Stefano ; en 1897, Lietta ; en 1899 Fausto).

Dès l'année de naissance de sa fille, pour subvenir aux besoins de la famille, Luigi Pirandello entame une carrière de professeur, enseignant la stylistique à l'*Istituto Superiore di Magistero*, une école normale pour jeunes filles. Cette charge, il la remplit pendant 25 ans, de 1897 à 1922.

Parallèlement à son parcours académique, Luigi Pirandello commence à écrire de la poésie avec *Malcontent* (en 1889), *Pâques de Gea* (en 1890) et *Élégies rhénanes* (en 1895), où transparaissent des bribes de sa vie — à la manière de Giosuè Carducci et Gabriele D'Annunzio, des contemporains en vogue. Polygraphe, il compose également 431 nouvelles entre 1922 et 1928¹ qu'il rassemble sous le titre de *Nouvelles pour une année* et sept romans entre 1901 et 1926 où il multiplie à loisir les observations sur les hommes, leur comportement changeant, bien souvent en adoptant la forme de l'apologue. Parallèlement à cette veine, d'inspiration veriste, il compose aussi du théâtre (dès 1898), avec *L'Épilogue*, et des essais, comme *Art et Science*, et *Humorisme* (dès 1908), en un retour sur sa pratique d'auteur.

Pour autant, ce n'est vraiment que dans la cinquantaine qu'il aborde ce continent de l'art dramatique. Alors que l'histoire littéraire retient aujourd'hui avant tout son nom pour son œuvre théâtrale, lui-

¹ Ses nouvelles furent notamment publiées dans le *Corriere della Sera*, avec lequel Pirandello collabore de 1906 à 1936.



même n’a jamais pensé ce champ de l’écriture que sur le mode de la prétérition : « Je ne suis pas un dramaturge, mais un narrateur », ne cesse-t-il d’affirmer. Il y a ainsi eu *Chacun sa vérité* (en 1918), *Le Plaisir d’être honnête* traduit par *La Volupté de l’honneur* (en 1918), *L’Homme, la bête et la vertu* (en 1919), *Six personnages en quête d’auteur* (en 1921), *Henri IV* (1922) et *La Vie que je t’ai donnée* (en 1924), *Ce soir on improvise* (en 1930), mais bien d’autres titres encore, puisque son œuvre théâtrale est composée de quarante-trois pièces dont vingt-huit sont des adaptations d’œuvres en prose (nouvelles ou romans).

Tout eût été « pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles », comme dirait Pangloss, si en 1903 la souffrière familiale n’eût été détruite par des éboulements lors d’inondations, tandis que son épouse, souffrant d’une jalousie pathologique et d’une paranoïa non moins redoutable, ne cessât de le harceler et de faire de sa vie conjugale un enfer. Après avoir eu la tentation de se suicider, il écrit *Feu Mathias Pascal* — qui lui permet, à 37 ans, d’accéder à la plus grande maison d’édition d’alors, Treves, et à une certaine stabilité économique. En 1910, ce même roman est traduit en français et deux de ses pièces, *L’Etau* et *Cédrats de Sicile*, sont représentées. Avec la première guerre mondiale déferle cependant une vague de souffrance terrible pour Luigi Pirandello, comme pour le reste de l’Europe : en 1915, sa mère meurt et ses fils partent au front.

La vie de l’auteur continue cependant son mouvement de balancier : Pirandello assiste à la création de *La Raison des autres*, une première comédie en trois actes, puis écrit pour l’acteur Angelo Musco : *Méfie-toi, Giacomino !* et *Liolà*, trois grands succès. En 1920, il quitte la maison d’édition Tre-

ves pour Bemporad, connaît un nouveau grand succès théâtral avec *Comme avant, mieux qu’avant*, et voit le cinéma, avec Mario Camerini, adapter pour la première fois l’une de ses œuvres : *Mais c’était pour rire*. Entre ces deux événements, en 1919, l’année de la mort de son père, il finit par interner son épouse de plus en plus agressive et délirante, ne cessant de l’accuser de liaisons adultères et même d’inceste avec leur fille. *La Vie que je t’ai donnée* s’inspire de cette période difficile.

Mais l’aventure littéraire et artistique suit son cours... *Six personnages en quête d’auteur* sont représentés à la fois à Rome et à Milan en 1921 ; l’année suivante Bemporad commence la publication intégrale de ses nouvelles et Charles Dullin met en scène *La Volupté de l’honneur* : c’est la première fois qu’une de ses pièces est jouée en France. Cette année-là, à 55 ans, avec *Henri IV* et *Vêtir ceux qui sont nus*, Luigi Pirandello peut cesser d’enseigner pour se consacrer entièrement à l’écriture, à l’édition (ou réédition) de ses œuvres et au travail de plateau.

En 1923, Pirandello va à New York et à Paris où il assiste à une représentation de *Six personnages en quête d’auteur* mis en scène par Georges Pitoëff. Il fonde en 1925 le « Teatro d’Arte di Roma » qu’il dirige ; y engage notamment Marta Abba, une jeune actrice dont il s’éprend et qui devient son égérie, l’année même où Marcel L’Herbier adapte à l’écran *Feu Mathias Pascal*. Le chemin d’une reconnaissance internationale a été trouvé.

En 1927, Pirandello a un malaise cardiaque : la compagnie « Teatro d’Arte di Roma » maintient cependant sa tournée en Argentine et au Brésil, avant d’être dissoute l’année suivante. Pour cette compagnie, Pirandello réalisa plus de cinquante

misés en scène — de ses propres textes, mais aussi d’auteurs comme Ibsen ou Tchekhov.

Pirandello qui, après l’assassinat de Matteotti, en 1924, s’était engagé avec éclat dans un soutien indéfectible pour le parti fasciste, dans une lettre publique à Mussolini², est nommé membre en 1929 de l’*Accademia d’Italia* que fonde ce dernier. Au même moment la maison d’édition Mondadori rachète à Bemporad les droits de ses œuvres complètes. L’année suivante, la Metro Goldwyn Mayer invite Pirandello à Hollywood pour le tournage de *Comme tu me veux* avec Greta Garbo dans le rôle principal. Puis Pirandello se rend à Lisbonne (en 1931) pour la création de *Je rêvais (peut-être)*. Enfin, en 1934, le prix Nobel de littérature lui est remis à Stockholm (à l’âge de 67 ans), mais deux ans plus tard, à Rome, une pneumonie l’emporte, alors qu’il travaillait à une nouvelle pièce, *Les Géants de la montagne*, qui reste inachevée.

2 « Excellence, j’estime que je ne saurais trouver une occasion plus propice de déclarer la foi que j’ai toujours nourrie et servie en silence. Si vous me jugez digne d’entrer au Parti national fasciste, j’apprécierai comme le plus grand des honneurs d’y occuper la place du plus humble et obéissant des sans grades » (Lettre ouverte de Luigi Pirandello adressée à Mussolini et publiée dans *L’Impero* le 18 septembre 1924.



© Mario Del Curto

Le Pirandellisme comme *Teatrum mundi* incisif ou fourre-tout ?

Le nom même de Luigi Pirandello a donné lieu (comme Marivaux avec « le marivaudage » ou « mari-vauder ») à une série de néologismes « le pirandellisme » ou « pirandellien/pirandellienne », « pirandelliquement », « pirandellesque », apparus dès 1936 et qui signifient qu'un style, une œuvre ou une conception du monde se réfèrent au style, à l'œuvre ou à la vision de monde de Luigi Pirandello.

Pourtant ce dernier, alors qu'il est célébré comme chef de file du « nouveau théâtre italien », s'oppose volontiers à l'usage de ce jargon pour qualifier ses pièces. De fait, pour lui, son théâtre peut s'appréhender très simplement : il est « vrai », « parole » et « non discours ». Il fait tomber les masques, se fait miroir du monde et de nous-mêmes. En ce sens, il est difficile à aborder, car ses mots sont bien souvent incisifs et doivent être traduits avec impudeur, frontalement, sans périphrase. Ainsi en est-il pour *La Vie que je t'ai donnée*, où Lucia Maubel ose avouer sans détour à Donna Anna non seulement qu'elle attend un enfant adultérin des œuvres de son fils, son amant, mais le dégoût que lui inspire son époux, et le manque de plaisir qu'elle a pu avoir à porter en elle ses deux premiers enfants.

En 1899, Pirandello dans *L'Action parlée* indiquait combien chaque personnage doit avoir « une parole à lui », une parlure dirait Pierre Larthomas, et plus encore : « une parole qui soit l'action elle-même, vivante, immédiate », directe.

Sans être système, l'écriture de Pirandello se définit cependant par certaines conventions d'écriture ou récurrences, comme celle de mettre ses didascalies dans un futur qui rend ses œuvres épiques, racontant les créatures imaginaires qui l'habitent, comme le waki du théâtre Nô, ce à quoi il a assisté, ou ce qu'il a entendu, avant même que les spectateurs puissent le découvrir.¹

Le « pirandellisme » évoque aussi une écriture chargée d'humour, parfois une logique dérégulée, un goût pour la ratiocination, et des thématiques comme le théâtre dans le théâtre. Son humorisme est l'expression de ce mouvement de balancier que l'auteur n'a cessé d'expérimenter entre événements heureux et douloureux et qui, littérairement, se traduit par la prise de conscience à la fois comique et douloureuse du « sentiment contraire ». Pour ce qui est du goût pour le raisonnement sans fin et à vide, nous le retrouvons dans des figures de meneurs de jeu ou de metteurs en scène. Cette passion raisonneuse est pensée dans les écrits de Pirandello comme jamais très éloignée de la folie qui guette la conscience.

Le « pirandellisme » est donc un creuset de tout ce que les critiques, thuriféraires ou détracteurs, ont pu assigner à son écriture, chacun avec une vérité variable. Et de fait, le théâtre de Luigi Pirandello est une auberge espagnole : on y trouve des éléments

1 Luigi Pirandello a cette pratique entre 1923 et 1926.

éculés de la tradition de la grande comédie de Molière que Goldoni transforma en comédie sociale, du vaudeville comme du théâtre vériste aussi bien que des ferments de renouvellement des formes qui annoncent déjà des dramaturgies des années 1960, comme le théâtre de l’absurde.

Chronologie des œuvres de Luigi Pirandello

Poésie

1889 *Mal giocondo*
1891 *Pasqua di Gea*
1894 *Pier Gudro*
1895 *Elegie renane*
1896 *Elegie romane* (traduction des *Römische Elegien* de Goethe)
1909 *Scamandro*
1912 *Fuori di chiave*

Essais

1891 « *Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti* » (« Les Sons et l'évolution des sons dans le parler d'Agrigente »)
1908 « Arte e scienza l'Umorismo »

Romans

1901 *L'Esclusa* (*L'Exclue*) [rédaction, 1893]
1902 *Il Turno* (*Chacun son tour*) [rédaction, 1895]
1904 *Il Fu Mattia Pascal* (*Feu Mathias Pascal*)
1909 *Il Vecchi e i giovani* (*Les Vieux et les Jeunes*) [en feuilleton] (1913, en volume) [rédaction, 1906-1908]
1911 *Suo marito* (*Son mari*), [rédaction, 1906] ; la 2e edition (1941) porte le titre de *Giustino Roncella nato Boggiolo* (*Giustino Roncella né Boggiolo*)
1915 *Si gira...* (*On tourne*) ; la 2^e édition (1925) porte le titre de *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (*Les Cahiers de Serafino Gubbio opérateur*)
1926 *Uno, nessuno e centomila* (*Un, personne et cent mille*)

Nouvelles

L'édition intégrale des *Novelle per un anno* (*Nouvelles pour un an*) compte 242 nouvelles (dont 21 inédites du vivant de Pirandello).

Le premier recueil, *Amori senza amore* [*Amours sans amour*] date de 1894 et la dernière nouvelle parut posthume le 16 décembre 1937 (*Le Bon Cœur*), l’essentiel des textes ayant été composé entre 1894 et 1919.

Théâtre (dans l’ordre chronologique de création, avec l’indication de première édition entre crochet).

1910 *La Morsa* (*L'Étau*) [1898, sous le titre *L'Epilogo*] *Lumie di Sicilia* (*Cédrats de Sicile*) [1911]
1913 *Il Dovere del medico* (*Le Devoir du médecin*) [1912]
1915 *La Ragione degli altri* (*La Raison des autres*) [1916, sous le titre *Se non così*]
1916 *Pensaci, Giacomino !* (*Méfie-toi, Giacomino !*) [1917], *Liola* (*Liola*) [1917]
1917 *Così é* (*se vi pare*) (*Chacun sa vérité*) [1918] *Il Berretto a sonagli* (*Le Bonnet du fou*) [1918] *La Giara* (*La Jarre*) [1925] *Il Piacere dell'onesta* (*La Volupté de l'honneur*) [1918]
1918 *Ma non è una cosa seria* (*Mais c'était pour rire*) [1919] *Il Giuoco delle parti* (*Le Jeu des rôles*) [1919]
1919 *L'Innesto* (*La Greffe*) [1921] *La Patente* (*Le Brevet*) [1918] *L'Uomo, la bestia e la virtù* (*L'Homme, la bête et la vertu*) [1919]
1920 *Tutto per bene* (*Tout pour le mieux*) [1920] *Come prima, meglio di prima* (*Comme avant, mieux qu'avant*) [1920] *Cece* (*Cécé*) [1913] *La Signora Morli, una e due* (*Ève et Line*) [1922]
1921 *Sei Personaggi in cerca d'autore* (*Six personnages en quête d'auteur*) [1921]
1922 *Enrico IV* (*Henri IV*) [1922] *All'uscita* (*À la sortie*) [1916] *L'Imbecille* (*l'Imbécile*) [1926] *Vestire gli ignudi* (*Vêtir ceux qui sont nus*) [1923]
1923 *L'Uomo dal fiore in bocca* (*La Fleur à la bouche*) [1926] *La Vita che ti diedi* (*La Vie que je t'ai donnée*) [1924] *L'Altro Figlio* (*L'Autre Fils*) [1925]
1924 *Ciascuno a suo modo* (*Comme ci [ou comme ça]*) [1924]
1925 *Sagra del Signore della Nave* (*L'Offrande au seigneur du navire*) [1924]
1927 *Diana e la Tuda* (*Diane et Tuda*) [1927] ; (en allemand, *Diana und die Tuda* [1926]) *L'Amica delle mogli* (*L'Amie des femmes*) [1927] *Bellavita* (*Bellavita*) [1928]
1928 *La Nuova Colonia* (*La Nouvelle Colonie*) [1928]
1929 *O di uno o di nessuno* (*Ou d'un seul ou d'aucun*) [1929] *Lazzaro* (*Lazare*) [1929]

1930 *Come tu mi vuoi* (*Comme tu me veux*) [1930] *Questa sera si recita a soggetto* (*Ce soir, on improvise*) [1930]
1931 *Sogno* (*ma forse no*) [*Je rêvais (peut-être)*] [1929]
1932 *Trovarsi* (*Se trouver*) [1932]
1933 *Quando si e qualcuno* (*Quand on est quelqu'un*) [1933]
1934 *La Favola del figlio cambiato* (*La Fable de l'enfant échangé*) [1934]
1935 *Non si sa come* (*On ne sait comment*) [1935] ;
1937 *I Giganti della montagna* (*Les Géants de la montagne*) [1931 et 1934].

Pirandello en scène

Le grand succès de Pirandello s’explique sans doute par l’engouement que ses écrits ont suscité auprès des met-teurs en scène du Cartel réfractaires à tout théâtre com-mercial, soit de l’avant-garde des années 1920, en particulier entre 1922 et 1936. Charles Dullin se saisit ainsi d’*Il piacere dell’onestà* qu’il présente sous le titre de *La Volupté de l'hon-neur* (plutôt que *Le joie d’être honnête*), en 1922, de *Chacun sa vérité*, en 1924, de *Tout ira mieux* en 1926 ; Georges Pitoëff de *Six personnages en quête d’auteur* en 1923, de *Henri IV* en 1925, de *Comme ci (ou comme ça)* en 1926, de *Ce soir on impro- vise* en 1935 ; Gaston Baty de *Comme tu me veux* en 1932.

Sur le deuxième versant du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle, nous pouvons encore citer Claude Régy avec, en 1954, sa mise en scène de *La Vie que je t’ai donnée* ; Jean Vilar avec, en 1957, avec *Henri IV* ; Antoine Bourseiller avec, en 1960, *Comme tu me veux* ; Giorgio De Lullo, en 1967, avec *Le Jeu des rôles* ; Claude Stratz avec, en 1989, *Chacun a son idée* et *Les Grelots du fou* en 2005… et plus récemment le travail de Stanislas Nordey avec *Se trouver* en 2012, de Stéphane Braunschweig avec *Six personnages en quête d’auteur* en 2012 également et *Les Géants de la montagne* en 2015, et cette année encore, en 2016, *Six personnages en quête d’auteur* par Emmanuel Demarcy-Mota.



Donna Fiorina



Lucia Maubel



Donn'Anna

La Vie que je t'ai donnée

ou l'aventure d'une double scène

Nous sommes en Italie, dans la campagne de Toscane : Donna Anna vient à peine de retrouver son fils, qui avait quitté la maison familiale sept ans plus tôt, que celui-ci meurt auprès d'elle.

Pour autant, elle ne se désespère pas : pendant toutes ces années où son fils était loin d'elle, mais non loin de Lucia Maubel, une femme mariée et mère de deux enfants qu'il a rencontrée à l'université et dont il s'est follement épris, Donna Anna a développé tout un imaginaire autour de ce fils par trop longtemps absent, multipliant les souvenirs et les projections pour le faire vivre auprès d'elle en pensée.

Aussi une fois son fils mort, Donna Anna décide-t-elle de continuer à le faire exister par ce seul pouvoir de l'imaginaire qu'elle parvient un temps à rendre contagieux. Et quand Lucia (qui ignore tout de la mort de son amant) annonce par une lettre qu'elle décide de le rejoindre, elle va jusqu'à lui écrire en signant du nom de son fils, décide de l'accueillir et de lui dissimuler la réalité. Ce faisant, elle voit en cette jeune femme une auxiliaire parfaite pour continuer à faire exister son enfant disparu, en dépit de la mort et de la raison.

La venue de la mère de Lucia, Francesca, met fin à cette tentative démiurgique folle et ramène Lucia à son foyer.

Histoire d'une commande de tragédienne

Cette pièce composée en 1923 pour Eleonora Duse (un an avant sa mort)¹ est la plus courte des pièces en trois actes de Luigi Pirandello, la seule à laquelle il ajoute comme pour son *Henri IV*, l'indication générique de *Tragédie*.

La Duse fait partie de ces « monstres sacrés » de la fin XIX^e siècle-début XX^e siècle, comme Sarah Bernhardt (sa rivale), Mounet Sully ou Julia Bartet, des tragédiens et tragédiennes adulés par le public et dont la renommée s'étend au-delà de l'Europe, jusqu'en Amérique.

Elle a soixante-trois ans en 1923 et veut faire un dernier grand retour sur scène (après l'avoir quittée en 1909, au moment de sa rupture d'avec Gabriele D'Annunzio dont elle fut la compagne et l'égérie dix ans durant).

Sur les recommandations du critique Silvio D'Amico, elle fait alors une commande à Luigi Pirandello d'un texte dont elle pourrait incarner le personnage central. L'auteur sicilien a acquis une véritable notoriété internationale d'abord avec la publication de ses poèmes, nouvelles et romans, mais aussi de son œuvre théâtrale qui, depuis 1908, ne cesse d'être jouée quand elle n'est pas adaptée pour le cinéma.²

De son côté, l'écrivain avait vu jouer la Duse en 1887, à Palerme, dans un de ses plus grands succès,

¹ La Duse est née en 1828 et décédée en 1924.

² Sa création à Milan, en septembre 1921, de *Six personnages en quête d'auteur* achève d'assurer à Pirandello une belle autorité littéraire.

La Dame aux camélias. Il lui avait déjà alors écrit une comédie dont il ne nous reste que le titre — *Des faits devenus des mots (Fatti che or son parole)* — mais dont elle n’avait pas daigné se saisir, interprète privilégiée qu’elle était des textes du grand Gabriele D’Annunzio quand Pirandello n’était encore qu’un auteur obscur d’un simple milieu de commerçants.

Lorsqu’Eleonora Duse souhaite faire sa dernière apparition sur scène, elle ne veut plus rien demander à Gabriele d’Annunzio qui non seulement lui a préféré Sarah Bernhard pour la création à Paris de *La Ville morte*, mais a osé publier *Le Feu (Il Fuoco)*, le roman de leur histoire d’amour passée.

Pour Luigi Pirandello, cette commande est une aubaine pour affermir son succès contre Gabriele D’Annunzio — « L’Archange »…³ — (qui n’est que de quatre ans son aîné). Pirandello est dans une période de sa vie où il court toute l’Italie pour diriger les acteurs qui jouent ses textes⁴, il aurait plaisir à se consacrer à un nouveau projet passionnant.

Dans une lettre du 23 mars 1923, il annonce à la Duse qu’il lui a écrit le rôle de Donna Anna, dans un style très direct, le « style nu des choses », pour reprendre son expression.

Cependant, après avoir lu la pièce, la Duse se refuse à jouer le rôle de Donna Anna, trouvant détes-

table et scandaleux ce personnage qui se substitue à son fils mort et ose écrire en son nom une lettre d’amour à la femme qu’il aimait. Pirandello insiste, à travers une série de missives et des intermédiaires, et la Duse finit par accepter. Mais la maladie emporte cette dernière alors qu’elle est encore en tournée aux Etats-Unis.

La pièce fut ainsi créée *in fine* par la compagnie Alda Borelli le 12 octobre 1923, puis reprise par la propre compagnie de Pirandello, le « Teatro d’Arte di Roma » en 1926, 1927 et 1928 avec Marta Abba.

Une dramaturgie à plusieurs entrées

Le personnage de Donna Anna incarne la génitrice absolue, capable de donner la vie en femme et démiurge tout à la fois, mère par la chair et par l’esprit. Face à elle comme face à Lucia, qui constitue une sorte de double d’elle-même, nous ne trouvons aucun père. Ni pour son fils, ni pour son petit-fils à naître.

Ce faisant, *La Vie que je t’ai donnée* présente des enjeux pluriels : elle nous parle de la douleur d’Anna, meurtrie par la double perte de son fils, mais aussi de l’univers irréel qu’elle met en scène. Derrière son déni de la mort, en apparence quasi pathologique, se cache des ressorts métaphysiques sur ce qu’est l’existence des choses et des êtres, mais aussi métathéâtraux – Donna Anna, comme des acteurs et une équipe artistique, fait exister l’invisible, le tout

en un huis-clos, ce qui renforce considérablement la tension dramatique qui s’y joue.

De même que pour Pyrrhon et les Sceptiques de l’Antiquité qui développent toute une théorie de la perception et de sa relativité, avec Donna Anna au réel se substitue par la force des mots un autre réel. Comme elle l’affirme à sa sœur, Donna Fiorina : « il suffit que le souvenir soit vivant et le rêve est vie. » Et d’affirmer l’existence de son fils, tant qu’elle le fera ainsi vivre par la pensée : « aussi longtemps que moi, je vis, mon fils doit vivre, il doit vivre, avec toutes les choses de la vie, ici, avec toute ma vie, qui est à lui, et personne ne peut la lui ôter. »

Cette réflexion sur la façon dont nous faisons exister nos morts en les gardant vivants en mémoire est récurrente sous la plume de Luigi Pirandello. On la trouve dans *Les Pensionnaires du souvenir*, *La Chambre en attente*, mais aussi *Colloque avec les personnages*. Cette dernière nouvelle, il l’écrivit lorsqu’il perdit sa mère l’été 1915, alors même qu’il n’était pas auprès d’elle et qu’il « ne l’a pas vu mourir ». Il y reproche à sa mère d’être morte, car en étant ainsi hors du monde des vivants, elle ne pourra désormais plus « le penser », ce qui lui confère, à lui, le fils encore vivant, une parcelle de mort, tandis qu’elle, il va la faire vivre en « la pensant ».

Lorsqu’en 1923 il évoque *La Vie que je t’ai donnée* à la Duse, Pirandello développe cette idée en inversant la situation qu’il a éprouvée personnellement comme un abandon, presque une trahison.

Cette fois il s’agit d’une mère qui fige l’image de son fils en en gardant le souvenir de l’enfant et du tout jeune homme qu’il fut : la pièce nous propose une réflexion sur la mort, physique et symbolique, des éloignements et des séparations.

Le mot crée la chose et sa vérité. Donna Anna réalise cette prouesse de faire exister son fils après la mort, mais aussi de se créer une fille à travers Lucia qu’elle découvre pour la première fois et de se préparer à devenir grand-mère : c’est un personnage qui semble, comme Bhagavathi la déesse terre, engendrer sans fin la vie.

Chaque mot qu’elle prononce l’aide à cela, et en particulier toute une série de déictiques qui lui permet de délimiter les espaces et les mondes qu’elle habite : il y a ainsi le *ici* de sa maison et le *ici* de « sur cette terre », le *ici* d’Anna Luna, le *là-bas* où vivait son fils non loin de Lucia, le *là-haut* du Ciel que le fils aurait rejoint, le *là-haut* des chambres à l’étage, le *ici* de la pièce centrale où se tient le secrétaire du fils, le à *côté* où le fils a rendu son dernier souffle et où passe une nuit Lucia… Les combinaisons spatiales se multiplient et élargissent les mondes.

Mais dans la fiction mise en place, Donna Anna emprunte également les outils du metteur en scène pour feindre une certaine réalité : elle ajuste des tableaux et des plantes, fait d’une lettre un élément dramaturgique essentiel, fait préparer la chambre de son fils, ordonne que chaque jour l’on défasse, puis fasse son lit, que tous les gestes qu’engendrerait sa

^[3] Parallèlement Pirandello avait pour surnom le buffone…

^[4] Travailler pour la Duse n’est que répondre à une demande de circons-tance qui peut lui être utile : il n’a pas encore trouvé sa propre muse, cette inspiratrice et interprète tout à la fois qu’il découvre bientôt en la personne de Marta Abba qui reprendra le rôle de Donna Anna.

présence soient faits, en dépit de son absence définitive, ou plutôt pour conjurer cette dernière… Ce faisant, elle crée l’illusion chez les uns, le doute chez les autres et nous place, nous lecteurs ou spectateurs, en état de vertige. Elle nous parle d’un monde de façades et d’apparences — auquel nous penserons, lorsque Lucia rejoint l’époux pour lequel elle a de l’aversion et que, dans ce foyer sans amour, elle feindra d’être une épouse et une mère heureuse. Elle nous dit quelque chose de la vraie vie, lorsque des masques sont portés.

Biographie de Jean Liermier

Metteur en scène de théâtre et d’opéra, Jean Liermier a été nommé en 2008, à l’âge de 38 ans, directeur du Théâtre de Carouge – Atelier de Genève, qu’il dirige d’une main de maître, avec un enthousiasme et une pétulance contagieuse, un sens de l’accueil, une générosité et un goût marqué pour un théâtre populaire et de répertoire.

Cet homme, à l’œil vif et la parole nourissante, une casquette portée avec une élégance légèrement subversive, a cependant d’abord reçu une formation de comédien à l’Ecole d’art dramatique de Genève — qu’il a poursuivi par des stages avec Ariane Mnouchkine, Matthias Langhoff, André Engel ou encore Yannis Kokkos. Et c’est comme comédien qu’il a pénétré peu à peu les arcanes du milieu du spectacle vivant.

Il a ainsi notamment travaillé sous la direction de Michel Voïta (pour le jeune homme de *L'Assemblée des femmes*, en 1991), de Richard Vachoux (jouant Figaro dans *Le Mariage de Figaro*, en 1991 ; le personnage éponyme d’*Hernani*, en 1992 ; Perdican dans *On ne badine pas avec l'amour* en 1994 ; un personnage d’*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, en 1995), d’Hervé Loichemol (interprétant Romm dans *Maison Commune* en 1992), de Philippe Morand (avec Hans de *L'Échappée*, en 1993, et Jean dans *Spirale la nuit*, en 1994), de Claude Stratz (avec Steph dans *Sa Majesté des Mouches*, en 1998), d’André Engel (faisant un compagnon dans *Woyzeck*, également en 1998) et de Dominique Catton

(jouant en 1994 dans *Le Journal d'Anne Frank* de Frances Goodrich et Albert Hackett, puis Tintin dans *Les Bijoux de la Castafiore* en 2001 et en 2011).

Son apprentissage à la mise en scène, il le fit en étant assistant d’André Engel sur *Woyzeck* de Georg Büchner (en 1998), *Le Réformateur* de Thomas Bernhard (en 2000), *Papa doit manger* de Marie NDiaye (en 2003), *Le Jugement Dernier* d’Ödön von Horvath (également en 2003) et *Le Roi Lear* de Shakespeare (en 2006), mais aussi, parallèlement, de Claude Stratz dans une production de la Comédie-Française, *Les Grelots du fou* (en 2005), précisément de Luigi Pirandello.

Après une première création théâtrale en 1999 au Théâtre de Carouge—Atelier de Genève (alors dirigé par Georges Wod) avec *La Double Inconstance* de Marivaux, Jean Liermier, poursuit l’exploration des classiques du XVII^e siècle avec Molière (dont il crée en 2007 *Le Médecin malgré lui* au Théâtre Nanterre-Amandiers, en 2010, *L'École des femmes*, et en 2014, *Le Malade imaginaire*, au Théâtre de Carouge—Atelier de Genève, mais aussi du XVIII^e siècle (avec une nouvelle fois Marivaux en 2008 pour *Les Sincères* au Studio-Théâtre de la Comédie-Française et *Le Jeu de l'amour et du hasard*⁵ au Théâtre de Carouge—Atelier de Genève – qu’il reprend en 2011, mais aussi avec en 2012 *Figaro !* d’après *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais), le XIX^e siècle (avec Alfred de Musset en 2004 pour *On ne badine pas avec l'amour* au Théâtre de Carouge—Atelier de Genève, et en 2008 pour *Les Caprices de Marianne*⁶, mais aussi avec Heinrich von Kleist pour *Penthesilée*, à la Comédie-Française, salle Richelieu, en 2008). Pour autant, il ne s’interdit nullement quelques incursions dans un répertoire plus contemporain comme en 2002 lorsqu’il met en scène *Loin d'Hagondange* de Jean-Paul Wenzel au Nouveau Théâtre de Poche de Genève ; en 2000 une pièce d’Edward Albee, *Zoo Story*, et une adaptation de *Peter Pan* de J.-M. Barrie, respectivement au Hall 52 et au Théâtre Am Stram Gram, à Genève ; en 2011 avec *Harold et Maude*, au Théâtre de Carouge—Atelier de Genève.⁷

^[1] Le Jeu de l’amour et du hasard a fait l’objet d’une retransmission pour la télévision en 2008, puis d’une production TSR, PointProd et Théâtre de Carouge—Atelier de Genève, avec Elena Hazanov, en juillet 2010.

^[2] Les Caprices de Marianne ont également fait l’objet d’une création télévisuelle avec Elena Hazanov, dans une production TSR, PointProd et Théâtre de Carouge—Atelier de Genève, en décembre 2008

^[3] À partir de l’adaptation scénique d’un scénario de film de Colin Higgins.

L’Opéra de Marseille lui a par ailleurs commandé la mise en scène de *La Flûte enchantée* (en 2003⁸) ; l’Opéra national de Lorraine-Nancy, de Caen et de Rennes, *Les Noces de Figaro* (en 2006 – reprises en 2011) ; l’Atelier lyrique de Paris, *L'Enfant et les sortilèges* (en 2009) — qui fut diffusé à Madrid et Bilbao en 2011 —, et l’Opéra de Lausanne *My Fair Lady* (en 2015) – sans compter un montage de cantates de Johann Sebastian Bach réalisé à la demande de l’Opéra national du Rhin, à Strasbourg (en 2006), *Cantates profanes, petites chroniques*.

Enfin, fort de ses différentes expériences artistiques, il se consacre à l’enseignement dès 1997, chronologiquement dans l’école qui l’a formée, l’ESAD, puis au Conservatoire de musique de Genève (dans la section art dramatique), à l’école des Teintureries à Lausanne et au Conservatoire supérieur de musique de Genève (dans la section opéra).

Ce qui affleure d’une création l’autre de cet artiste, sensible avant tout au texte de répertoire et à son interprétation par l’acteur, c’est un goût marqué pour une facture d’ensemble délicieusement classique, soucieuse de suivre au plus près la lettre du texte et de rendre compte de l’œuvre littéraire de façon réaliste, une consigne esthétique qui a la force du manifeste, toujours en accord avec la justesse de l’interprétation d’un réalisme psychologique familier du grand écran des interprètes dont il sait s’entourer. Ce faisant, l’univers des pièces dont il se saisit « sort peu à peu des pages [du] livre pour se matérialiser sur scène »⁹.

^[4] L’Opéra de Marseille lui a par ailleurs commandé la mise en scène de La Flûte enchantée (en 20038) ; l’Opéra national de Lorraine-Nancy, de Caen et de Rennes, Les Noces de Figaro (en 2006 – reprises en 2011) ; l’Atelier lyrique de Paris, L'Enfant et les sortilèges (en 2009) — qui fut diffusé à Madrid et Bilbao en 2011 —, et l’Opéra de Lausanne My Fair Lady (en 2015) – sans compter un montage de cantates de Johann Sebastian Bach réalisé à la demande de l’Opéra national du Rhin, à Strasbourg (en 2006), Cantates profanes, petites chroniques.

^[5] Enfin, fort de ses différentes expériences artistiques, il se consacre à l’enseignement dès 1997, chronologiquement dans l’école qui l’a formée, l’ESAD, puis au Conservatoire de musique de Genève (dans la section art dramatique), à l’école des Teintureries à Lausanne et au Conservatoire supérieur de musique de Genève (dans la section opéra).

^[6] Ce qui affleure d’une création l’autre de cet artiste, sensible avant tout au texte de répertoire et à son interprétation par l’acteur, c’est un goût marqué pour une facture d’ensemble délicieusement classique, soucieuse de suivre au plus près la lettre du texte et de rendre compte de l’œuvre littéraire de façon réaliste, une consigne esthétique qui a la force du manifeste, toujours en accord avec la justesse de l’interprétation d’un réalisme psychologique familier du grand écran des interprètes dont il sait s’entourer. Ce faisant, l’univers des pièces dont il se saisit « sort peu à peu des pages [du] livre pour se matérialiser sur scène »9.

^[7] À partir de l’adaptation scénique d’un scénario de film de Colin Higgins.

^[8] En août de la même année 2003, Jean Liermier crée The Bear de William Walton, pour l’Opéra décentralisé Neuchâtel–6e festival des Jardins musicaux, Cernier.

^[9] Voir site du Théâtre de Carouge.



© Philippe Gouan

« Je suis pour ne pas tuer les morts doublement. »

entretien avec Jean Liermier

TKM — Comment est né votre projet de mettre en scène une pièce de Pirandello ?

Jean Liermier — J'ai d'abord vu au Théâtre Hébertot, à Paris, une version de *La Volupté de l'honneur*, en 1993, mise en scène par Jean-Luc Boutté avec Clotilde Mollet et Gérard Desarthe dont l'interprétation m'avait impressionné : il entrait en scène, se mettait à parler et nous avions l'impression qu'il était en train d'inventer le texte. Ce fut pour moi un choc d'acteur. Mais avant cette expérience, j'avais vu en 1989 une version de *La Vie que je t'ai donnée* dans une mise en scène de Michel Dumoulin avec Maria Casarès dans le rôle de Donna Anna – également au Théâtre Hébertot. J'ai eu alors l'impression de passer à côté du spectacle. Et pourtant, la pièce est restée en moi depuis lors.

Des années plus tard, en 2005, vous avez travaillé avec Claude Stratz sur *Les Grelots du Fou*. Que reprenez-vous de cette expérience ?

Les acteurs au Français jouent beaucoup d'auteurs différents. Souvent, lors des répétitions, ils cherchent à quels auteurs ou à quelle pièce cela leur fait penser ; ils cherchent des tiroirs où articuler leur expérience. Or là, je voyais tant Murielle Mayette qu'Alain Pralon démunis. Ils avaient beau chercher, il n'y avait aucune référence possible. Ils allaient devoir découvrir de la façon la plus vierge possible le texte de Pirandello. Par ailleurs, il était passionnant d'observer que les mots dans ce texte cachaient des non-dits, au-delà de leurs contours apparents. Derrière

eux, ce sont des paysages qu'amènent les personnages, beaucoup de secrets. J'y ai souvent pensé en montant *La Vie que je t'ai donnée*, parce que pour moi, cette pièce est à lire sous le prisme du texte de Kleist *De l'élaboration progressive des idées par la parole* où il explique qu'à cet adage des Français « l'appétit vient en mangeant », il substituerait volontiers « la pensée vient en parlant ».

Dans la pièce de Pirandello, c'est de cela dont il s'agit : les personnages se construisent par la parole, les mots ont une performativité qui permet de faire exister des mondes par l'imaginaire.

Comme nous l'explique Lessing dans la *Dramaturgie de Hambourg*, au sujet de *L'école des femmes*, le verbe est actif.

Ici, la pensée fonctionne cependant sur un syllogisme...

Oui, il y a toute une gymnastique d'esprit de Donna Anna, un raccourci qu'elle construit et étoffe. Elle explique que son fils avait de belles boucles d'or (l'évoquant, elle le voit en pensée et le fait exister), et que l'homme à la calvitie naissante étendu mort ne peut donc pas être son fils, que son fils n'est donc pas mort. Ce fils que nous ne verrons pas, on ne parle que de lui, ce qui le rend dans les esprits extrêmement présent et même terriblement vivant. Spectateurs comme personnages au plateau, nous sommes comme contaminés par la pensée mise en place et finissons par sentir la présence de fantômes... De surcroît, Donna Anna joint le geste à la

parole en disant que son fils a la même main qu'elle. Sa conclusion, là aussi en raccourci, est qu'elle peut prendre sa place... Le chemin de pensée proposé par Donna Anna dans le premier acte m'a vraiment ébranlé, parce que je m'étais dit que je n'avais jamais pensé comme cela, mais qu'elle avait raison. On dit que Donna Anna s'est cloîtrée depuis vingt ans dans sa maison et dans la solitude – ce n'est pas quelqu'un qui parle. Or dans tout le premier acte, c'est elle qui parle – abondamment. Elle peut parler, parce qu'elle a appris à se taire. Nous assistons à la renaissance de sa prise de parole pour formuler une pensée qui est à l'intérieur d'elle-même et n'a jamais été verbalisée. Donna Anna va devoir tenter d'expliquer aux autres ce qui l'anime.

Le rapport à la langue (et à la diction du texte) fut de ce fait essentiel dans le travail mené ?

Arriver à faire en sorte que le public n'entende pas des sentences, mais quelque chose d'aussi fragile qu'une pensée qui chemine était effectivement une gageure. Ce travail fut magnifique à mener avec Clotilde Mollet pour Donna Anna, mais aussi tous les acteurs : avec tous, il fut question de saisir l'idée de la pensée en mouvement.

Donna Anna a une conscience aigüe de la fragilité de cette pensée qui la traverse et de ce qu'elle induit en elle comme impression.

Oui, elle dira au III^e acte qu'elle a la sensation d'être connectée avec Dieu. Elle fait partie de ces personnages, comme Arnolphe dans *L'Ecole des*

femmes, qui régatent avec Dieu. Le curé lui dira : « Vous pensez que l'on peut-comme ça-passer par dessus la mort ? » Il y a une très grande fragilité en elle, et en même temps une très grande force dans sa croyance que les morts vivent en nous. Quand j'ai entendu cette pièce pour la première fois, je me suis rendu compte (cet exemple est trivial, mais il dit quelque chose) que sur mon téléphone portable, j'ai les numéros de gens qui sont morts et je me refuse à les effacer : c'est une façon qu'ils se rappellent à moi et qu'ils continuent d'être là ; je suis pour ne pas tuer les morts doublement... Il est vrai que, d'une certaine manière, les morts vivent en nous tant que nous sommes vivants. Cela me parle. Mais ce qui me touche aussi, c'est de voir comme Donna Anna va trop loin et s'aveugle, lorsque, se rendant compte qu'elle ne peut pas entretenir seule le souvenir de son fils, elle veut utiliser Lucia comme auxiliaire de son projet en choisissant de lui taire sa mort, sous le prétexte de la sauver.

Au-delà de la thématique développée, n'est-ce pas aussi du fait de la langue de Pirandello que le choix de cette pièce s'est imposé à vous ?

Souvent Pirandello apparaît au premier abord comme cérébral, abstrait, voire conceptuel. Il faut se rappeler que c'était un homme de troupe avec laquelle il passait son temps à traquer la vie sur le plateau. Il est, me semble-t-il, extrêmement concret et clair. C'est difficile à attraper, mais c'est l'enjeu.

Pirandello est sans doute trop vite associé à la notion de météthéâtralité...

... le « pirandellisme »...

Oui, un « pirandellisme » qui n'est pas saillant ici...

Non, c'est ce qui me plaisait, c'est pour cela que je n'ai pas voulu monter un de ses tubes, pour ne pas être tributaire du théâtre dans le théâtre, du cadre que nous avons dans *Ce soir on improvise* ou dans *Six personnages en quête d'auteur*. Avec *La Vie que je t'ai donnée*, le théâtre s'impose comme une nécessité. Anna va jouer un rôle, faire jouer des rôles et créer une scénographie pour faire croire que son fils est toujours vivant... Le théâtre est ici une nécessité. Comme dans la vie. Même momentanément. Que Pirandello parvienne à parler de cela et à le lier à la vie sans le côté formel de la mise en abyme, justifie le fait de passer beaucoup de temps sur cette création. Pour faire sentir la force et la précision des mots, le travail de Ginette Herry, qui a proposé une nouvelle traduction, est extraordinaire.

Depuis la première de votre spectacle, le 26 janvier 2016, les spectateurs sont très touchés par la façon dont la pièce parle de notre condition humaine : le rythme de votre spectacle induit peut-être cette réception en forme de méditation...

A Carouge, il y avait un silence impressionnant ! Cette pièce nous renvoie à notre rapport à la mort et au deuil. D'habitude, je travaille sur des rythmes rapides, avec des propositions plus ludiques, où la

part de l'enfance est beaucoup plus présente. Ici, le temps est suspendu. Il y a de très longs silences. La pensée va vite, mais la parole se déploie en faisant des méandres. Ce rapport au temps, à la suspension, au temps qui s'arrête, est très concret, sensible. Cette pièce n'est pas sans m'évoquer la tragédie de James-Matthew Barrie, l'auteur de *Peter Pan*... Celui-ci appartenait à une famille dont le frère aîné était l'enfant préféré de la mère. Jusqu'à ses douze ans il vécut dans l'ombre de ce frère qui, parti dans une grande école en pension, trouva la mort à la suite d'une mauvaise chute sur un lac gelé, bousculé involontairement par un ami qui lui fit perdre l'équilibre. La mère de J-M Barrie traversa alors une terrible dépression, vivant recluse sur elle-même dans sa chambre des jours durant, volets clos. Un jour, sur les conseils d'une de ses sœurs, James-Matthew Barrie voulut monter voir sa mère et lui dire qu'il avait besoin d'elle. Il gravit les marches, arriva à la porte de la chambre, frappa. Personne ne lui répondit. Il entra, appela en vain, se heurta à un guéridon, faisant un bruit qui sortit sa mère de sa torpeur. Celle-ci lui demanda alors : « C'est toi ? ». Devenant écarlate, l'enfant de répondre : « Non, ce n'est que moi ». Cet épisode, traumatique, fit que J.-M. Barrie ne grandit plus et se mit à tenter de prendre la place de son frère au point de mettre ses habits et de prendre sa voix... C'était Peter Pan ! Comme pour Donna Anna, l'enjeu est de faire exister un mort.

Mais paradoxalement, *La Vie que je t'ai donnée* est une pièce moins sur la mort que sur la vie...

Oui, c'est très clairement une pièce lumineuse sur la vie. Sur la façon dont nous appréhendons notre condition humaine. Avec un clin d'œil, ce petit jeu de scène que Pirandello propose... A un moment donné, ce dernier nous dit : « Qui sait ce qui se passe dans un lieu dont on est sorti ? »... Un tiroir s'ouvre, une chaise bouge, autant d'indicateurs de la présence du fils qui semble aussi vivant à sa façon. La pièce n'est pas mortifère, mais tournée vers la vie. Ce qu'elle éveille en nous, c'est l'importance de l'intensité avec laquelle nous pouvons vivre nos vies, dans le temps qui nous est imparti, plus ou moins grand, mais cela, nous ne le savons pas. Je crois que j'ai dû ressentir cela quand j'avais douze ans, quand j'ai décidé de donner ma vie pour faire du théâtre. C'était la philosophie la plus juste pour accepter la fin. Car le théâtre est une succession de fins : fins de représentations, fins de spectacles. Nous vivons avec cela.

Oui, mais il y a les premières aussi.

Oui, bien sûr, il y a les régénérations... C'est cyclique. Mais nous côtoyons la fin. C'est une façon d'appréhender autrement notre condition et de profiter autrement du temps qui nous est donné. Nous savons que cela s'arrête, et c'est cela qui est formidable. *La Vie que je t'ai donnée* véhicule cette idée. Elle peut amener le spectateur à la percevoir et à en être touché. La pièce, loin d'être mortifère, est une ouverture sur l'acceptation.

La Vie que je t'ai donnée fonctionne comme un huis-clos, en un seul espace, une demeure en pleine campagne italienne. Comme pour *Henri IV*, la focale se porte sur un personnage central, contraint à l'isolement par un comportement qui le place du côté de la folie, et qui cherche à louvoyer avec le réel, à lui donner une nouvelle couleur. Ce qui nous est rappelé, avec un brin de relativisme philosophique, c'est qu'il n'y a pas qu'une vérité. Du point de vue de la scénographie, quels ont été vos choix ?

De respecter à la lettre Pirandello ! Oui. A un moment donné, avec Yves Bernard, nous avons changé la disposition d'une des deux portes... et de la fenêtre : quelque chose ne fonctionnait pas. Je suis vraiment revenu à la très grande précision des indications de l'auteur : « La pièce presque nue et froide, en pierre grise, dans la demeure solitaire de Donna Anna Luna. Un banc, un coffre, un bureau, quelques autres meubles anciens d'où émane le sentiment d'une paix exilée du monde. Même la lumière qui entre par une vaste fenêtre semble provenir d'une vie très lointaine. Une porte est située au fond et une autre dans le mur de droite, beaucoup plus proche du mur du fond que de l'avant-scène. » Dans la maison d'Anna, il y a des pièces, de grandes pièces vides... Nous sommes dans une grande propriété, avec domestiques, où l'on travaillait la terre. Le fils étant parti pour faire ses études, il n'y a plus personne pour reprendre le domaine : nous assistons à la fin d'un monde, comme dans *La Cerisaie*.

L'espace, comme le souhaitait Pirandello, est très épuré. Je suis même allé au-delà, en ne conservant comme mobilier uniquement le bureau du fils, avec une plume, et trois chaises pour les pleureuses. J'ai n'a pas souhaité remplir l'espace, mais bien plutôt donner de la place au vide et à l'air, ce qui permet de faire entendre la parole. Le décor devient une grande boîte à lumière habitée par l'ombre et ses mystères...

Vous ne vouliez pas historiciser la fable ?

J'essaie de faire en sorte que le spectateur puisse s'identifier et ne pas mettre à distance le texte en disant qu'il s'agit là d'un problème de l'Italie d'une époque donnée... Pirandello a écrit sa pièce sans la replacer dans un contexte historique. J'ai choisi de même de faire appel à des coupes dans les costumes qui pourraient être raccord avec son époque, mais qui pourraient tout aussi bien être des costumes d'aujourd'hui. C'était la première fois qu'avec Coralie Sanvoisin nous n'avons pas fait de maquette. Nous souhaitions être renseignés par les acteurs, de l'intérieur du travail, sur les costumes... J'ai été extrêmement attentif sur la façon dont ils venaient répéter. Clotilde Mollet venait souvent avec une jupe que je trouvais extrêmement juste. Nous avons changé la matière et la couleur, mais nous sommes partis de ce qui était de l'ordre de sa vie... Nous avons fait cela avec tous les acteurs, en stylisant ce qui relevait de leur quotidien. Il ne s'agissait pas d'être dans « une vérité historique » : la vérité de Pirandello dépasse sa seule époque.

Avec cette création, la direction d'acteur devait avant tout chercher à attraper le nerf de la nécessité de la parole. Pour ce faire, la distribution représente une des forces les plus importantes du travail...

Oui. La distribution est portée par une secrète alchimie d'associations d'êtres et de parcours... C'est par elle que nous avons pu toucher à la subtilité de « l'humorisme » de Pirandello en faisant sentir que le rire affleure toujours derrière les situations les plus tragiques. La mise en scène s'est faite partition musicale où l'acteur module, atténue, sculpte le texte.

Propos recueillis par Brigitte Prost le 29 janvier 2016.

TKM Théâtre Kléber-Méleau
Ch. de l'Usine à Gaz 9
CH-1020 Renens-Malley
billetterie +41 21 625 84 29
www.t-km.ch

directeur général et artistique
Omar Porras

administratrice
Florence Crettol

communication et presse
Sandrine Galtier-Gauthey

comptable et assistant
administratif
Pierre-Alain Brunner

responsable technique
Gabriel Sklenar

technicien plateau et lumière
Marc-Etienne Despland

technicien plateau et son
Nicola Frediani

billetterie, accueil
et production
Lucie Goy

entretien des locaux
Marina Garcia

intendance et bar
Dimitri Marthaler
Lucie Berruex

avec la collaboration de
Chantal Pellet
Yvan Schlatter
Christophe Reichel
Noëlle Choquard

rédaction
Brigitte Prost

relecture
Odile Cornuz
Florence Crettol
Sandrine Galtier-Gauthey

graphisme
Pablo Lavalley

Ce programme a pu être
réalisé grâce au soutien
précieux d'une donatrice
anonyme.