

La Commune

La Volupté de l'Honneur

Il piacere dell'onestà

de Luigi Pirandello mis en
scène par Marie-José
Malis

avec Pascal Batigne, Juan Antonio Crespillo,
Sylvia Etcheto, Michèle Goddet, Olivier Horeau,
Victor Ponomarev et, en alternance Louise Roch et
le petit Nil, Ophélie Clavié et la petite Ysé

DU 5 AU 20 NOVEMBRE 2015
MAR ET MER À 19H30,
JEU ET VEN À 20H30,
SAM À 18H ET DIM À 16H

DURÉE ESTIMÉE 3H

Contact presse **Claire Amchin**
01 42 00 33 50 – 06 80 18 63 23
claire.amchin@wanadoo.fr

visuels téléchargeables sur lacomune-aubervilliers.fr/presse

Aubervilliers

La Volupté de l'Honneur

mise en scène **Marie-José Malis**
traduction **Ginette Herry** sous le titre
Le Plaisir d'être honnête (L'avant-
scène théâtre n°1318)

avec

Juan Antonio Crespillo *Angelo*
Baldovino

Sylvia Etcheto *Agata Renni*

Michèle Goddet *La signora*
Maddalena

Victor Ponomarev *Le marquis Fabio*
Colli

Olivier Horeau *Maurizio Setti*

Pascal Batigne *Le curé de Santa*
Marta

et en alternance

Ophélie Clavié et Ysé

Louise Roch et Nil

une femme de chambre et son enfant

création lumière **Jessy Ducatillon**
création son **Patrick Jammes**
scénographie **Marie-José Malis,**
Jessy Ducatillon, Adrien Marès
costumes **Zig et Zag**

production La Commune centre
dramatique national d'Aubervilliers
coproduction Comédie de Genève

spectacle créé en 2012
à La Comédie de Genève
nouvelle version présentée
le 5 novembre 2015 à La Commune

Pourquoi je mets en scène deux pièces de Pirandello ?

Au cours de ces dernières années, en tant que directrice de compagnie et pédagogue, j'ai travaillé trois pièces de Pirandello : *La Volupté de l'Honneur* (sous le titre *Le Plaisir d'être honnête*) à La Comédie de Genève, *On ne sait comment*, avec ma compagnie, et *Les Géants de la montagne*, avec les élèves du conservatoire de Genève.

Je retiens pour cette saison les deux premières. *Les Géants...*, je me la réserve, pour un temps de maturité plus grande. Je crois qu'elle est la pièce fondamentale sur l'art et le peuple.

Pirandello est maltraité en France. D'abord l'admiration qu'on lui porte ne va le plus souvent qu'aux grandes pièces systématiques sur le théâtre, celles que le théâtre public a su faire apparaître et admirer : *Les Six Personnages, Se trouver, Ce soir on improvise* etc. Il y a de lui, un pan entier, considérable (une quinzaine de pièces) qui ne sont que très rarement montées, et paradoxalement, plutôt jouées dans le théâtre privé, celui où les acteurs peuvent incarner et sublimer l'enjeu, car en effet, ce sont des pièces à grands rôles.

Cette méconnaissance vient sans doute d'une erreur d'interprétation. On met Pirandello du côté de la psychologie, là où à mon sens il faut aller voir du côté de la philosophie. De drames certes, mais de drames théoriques : c'est la tension nouvelle et magnifique. Je dirais même que cette erreur d'interprétation court sur les grandes pièces, dont il faut réviser, à mon avis, les enjeux et les mots d'ordre esthétiques. Certains d'entre nous s'y essaient. Les Six Personnages, les Géants, sont des pièces fondamentales et je ne crois pas qu'elles aient vieilli : nos interprétations sur elles, sans doute ; elles exigent de nous de nous mettre à la portée de leur déclaration. Ce ne sont pas des monuments, ce sont des coups de force, des hypothèses radicales et totalement modernes.

Les Brechtiens lui ont fait le procès d'avoir été fasciste. Et de travailler dans les coordonnées d'un art bourgeois, ou baroque : variations vertigineuses sur les frontières entre réalité et fiction, pour aboutir à un art mélancolique, non révolutionnaire. Je crois que tout cela a besoin d'être repris et requalifié.

Pirandello a été fasciste quelques mois. Très tôt, il a approché Mussolini pour obtenir de lui un théâtre. Il s'agissait de construire, dans une Italie très régionalisée, un théâtre national qui fit état des productions théâtrales qui, en langues vernaculaires et en Italien classique, se faisaient sur le sol italien. Il s'agissait d'organiser le théâtre italien, de lui donner ses murs, sa politique, sa reconnaissance. Cette recherche d'organes nationaux dialectiques, qui donneraient voix institutionnelle à la diversité linguistique et culturelle de la « nation », est une grande question italienne. Pasolini jeune, qui écrivait en frioulan, la portera sur le champ de la poésie. Mais Pirandello, très vite, au bout de quelques mois, s'est détaché de ce projet sans horizon. Et il a marqué sa séparation avec le régime.

Plus fondamentalement, **Pirandello était fasciné, comme les grands esprits de son temps, par l'idée de l'homme nouveau et de la transformation du réel.** Faire le procès à Pirandello d'avoir été fasciste, comme on le fait aujourd'hui à Le Corbusier ou à d'autres, c'est une chose à laquelle je ne me risquerais pas. Je ne suis pas sûre que je n'aurais pas commis la même faute, provisoire certes, mais réelle et grave. Il y avait une passion du siècle, et elle était révolutionnaire. Pirandello était issu d'une famille garibaldienne. Il a écrit un roman *Jeunes et Vieux*, qui traite en profondeur de la déception des garibaldiens face à la jeune monarchie constitutionnelle : elle est corrompue, inerte, et trahit tous les idéaux de la révolution garibaldienne. L'Italie nouvelle est une impasse et une terre gangrénée par la prévarication d'une nouvelle bourgeoisie d'État. Nous connaissons cela. Mais dans le même temps, ce que nous ne connaissons plus, naissent des théories dynamiques, radicales, des projections puissantes sur la reconquête d'une possibilité d'action sur la réalité. Chacun sait que le fascisme européen se présentait comme une révolution populaire. On rêve d'une nouvelle humanité. Et Pirandello la cherche. C'est un homme de théâtre. Il croit à la transformation du réel, à la construction d'une nouvelle subjectivité, nouvelle manière de sentir et de vivre, dont l'art est un des vecteurs puissants. Il a donc été tenté. Puis il s'est rétracté sans ambiguïté. **Mais je crois, moi, qu'il est resté révolutionnaire. Non marxiste, mais révolutionnaire dans son désir**

et sa mise en hypothèse d'un autre monde. Et c'est pour quoi, je le monte.

J'ai toujours cherché à montrer que ce répertoire-là, celui de la modernité, celui de Ibsen, de Pirandello, etc. n'était pas du côté du relativisme, de l'ambiguïté fondamentale de la nature humaine, mais du côté d'une positivité, d'une audace proprement avant-gardistes et politiquement affirmatives. En cela, je crois me distinguer des représentations actuelles de ces auteurs.

Je le monte donc. Je le monte à Aubervilliers.

Il y a peu, un ami s'est ému auprès de moi de cette contradiction : **comment peut-on monter Pirandello dans une terre d'héritage communiste ?** C'est pourquoi j'en parle ici. Je suis devenue, c'est vrai, la directrice du Théâtre de la Commune. Et j'ai une certaine idée de la fidélité et de l'Histoire.

Depuis que je travaille dans le théâtre, je suis fidèle à quelques idées, principes ou émotions :

1°) je crois au théâtre, comme medium, comme lieu de ma recherche et de ma discipline. Je tente de comprendre sa nouveauté, son adéquation à ce temps, à ses besoins, sans déclarer qu'il est obsolète, sans immédiatement embrasser les catégories nouvelles de l'art pluridisciplinaire, ou infra-disciplinaire : performances etc. Je crois que le théâtre est une grande matrice, qui s'examine, se dispose passionnément et qu'il est essentiel à la vision de l'avenir que nous devons construire. À notre arrivée à Aubervilliers, nous avons demandé - on le trouve dans les brochures de nos saisons - aux artistes programmés : est-ce que tu fais du théâtre ? Et Maguy Marin, Jérôme Bel, m'ont répondu « oui ». Sans ambiguïté. Oui. Je sais que le théâtre hante et configure les arts majeurs de la scène. Je lui suis fidèle comme à une structure fondamentale, que je veux mettre à nu, rendre présente, rendre aux vivants.

Je cherche pour cela les auteurs. Et dans les auteurs du répertoire, les textes qui sont une proposition de théâtralité inaperçue, fulgurante, nouvelle. Par ce retour dans ce temps de textes distingués, j'espère que le théâtre, neuf, étonnant, fera retour.

Pirandello, parce qu'il est en partie mal connu, est une balise essentielle pour moi.

Il a confié au théâtre, comme Brecht, son contemporain, comme Ibsen, une mission totale, folle, absolue pour la vie intime et pour la vie collective. Il a eu une totale confiance dans les pouvoirs du théâtre. Et cette confiance s'est traduite en invention de forme théâtrale nouvelle.

Il faut aller voir. Il faut comprendre cette nouveauté et la ramener à nous, comme geste intempestif, surgissant. Qui fera quelque chose, une modification.

2°) je cherche les textes porteurs de possible.

Je lutte intimement, formellement, contre la seule position critique. Je ne veux plus passer mon temps, celui des plateaux, celui de la réflexion et du sentiment, à seulement jouir de ma capacité critique. Et de ma seule colère ou pitié. Le monde va mal. Il faut être précis sur le mal. Certes. Il faut déployer l'examen clair, cruel, nouveau, totalement libéré et donc d'un courage inhumain, des raisons du mal. Mais Hamlet nous montre que l'examen profond du mal, s'il n'est pas appuyé sur une intuition, un désir, une hypothèse, ne conduit pas à l'action. Seulement à l'intervalle noble, d'une autre forme de courage et de sobriété, qui prépare la fraternité à venir. Je crois que nous sommes dans l'intervalle. Nous ne pourrions pas agir, sans recommencer les erreurs passées. Mais nous devons préparer les hypothèses. Je cherche les textes porteurs d'hypothèse. Je cherche les théorèmes : comment une hypothèse devient forme de théâtre, pour attester qu'elle pourrait être forme de vie.

Je vois dans le travail de Jérôme Bel exactement cette invention. L'hypothèse est celle d'une égalité de tous devant le désir de beauté, d'infini. C'est une hypothèse stricte. Elle renonce à faire un art qui dispense la leçon ou la virtuosité. Et ré-étalonne la danse, la position du chorégraphe, des danseurs et des spectateurs, et la vie. Elle part du désir de chacun, non comme ode à la différence, mais comme plan politique : chacun participe de l'exception, chacun porte en lui le désir de danser la vie, désir individuel qui reconnaît et s'appuie sur la même aspiration d'infini harmonieuse

de l'autre. Et cela doit être le sol de la politique, donc du plateau. Cette invention est de ce temps, car elle est sans violence, pacifique, et a renoncé à séparer le monde en deux : celui qu'il faut détruire et celui des destructeurs inspirés par une idée. Fraternité comme plan de conséquences très exact, qui exige beaucoup de travail et de modifications des réflexes, impatiences, pensées, données des plateaux existants et de sa propre maîtrise.

Je mets Pirandello de ce côté. Je lui confie la tâche de m'apprendre un autre sol. Parce que je suis sûre qu'il l'a cherché et trouvé.

J'en suis tellement sûre, que je mets en scène deux pièces, pour défendre, déclarer la nouveauté de Pirandello, la porter. Deux pièces, peu jouées, mais qui sont, à mon avis, supérieures, et qu'il faut réentendre. Comme d'autres textes de lui : *Les Deux Visages de Madame Morli*, *Comme tu me veux* etc.

Leur opération est gigantesque. On part du théâtre bourgeois, et on le tord pour en faire un théâtre purement théorique, philosophique, politique. À l'époque de Pirandello, on jugeait sa langue inhumaine, trop philosophique, « imparlable » disaient les acteurs, dont Ruggero Ruggeri, le créateur de la pièce. Comme pour Marivaux, les contemporains de ce théâtre sentaient son arithmétique et sa tension philosophique. Elle était inédite et non comestible. Nous en avons fait de la psychologie ou de la mauvaise poésie.

Peut-être y a-t-il plus d'audace ici que dans les grandes pièces sur le théâtre. Et pour le présent, plus d'urgence à les faire entendre, il me semble. Car l'espérance dans le théâtre y apparaît plus fortement. Et donc plus fortement aussi la joie qu'elles nous procurent, si elles aboutissent. Le théâtre qui éclaire ou donne au monde une chose nouvelle, fait quelque chose de bon, que lui seul peut faire.

Ici, le théâtre n'est pas une illustration du monde réel. Il n'en est pas la critique, pas non plus la mise à jour des zones profondes, obscures ou invisibles. Pas seulement. Il est un moyen pour fabriquer une autre manière de vivre. Il est une nouveauté, pour l'entièreté de la vie, et une nouveauté qui sans le théâtre, ne pourrait pas avoir

lieu.

3°) je cherche dans le théâtre ce que je crois que lui seul peut donner. La construction de nouveaux sujets, d'une nouvelle subjectivité, dont le plan d'épreuve est qu'elle doit être vivable en société, faire société. Le théâtre, ce sont des sujets nouveaux qui cherchent à imposer leur radicale intuition au monde tel qu'il est, aux autres. Intuition radicale sur l'amour (Phèdre), sur l'État (Bérénice), sur la parole (Le Misanthrope), sur l'événement (Kleist), sur l'inhumain (les Grecs), sur la politique (Brecht). Chez Pirandello, cette intuition radicale tient à la Réalité et au Sujet.

C'est pourquoi, parce que je crois que le théâtre doit construire le sujet nouveau, il est art de l'acteur. L'acteur doit inventer une autre manière d'être sujet. C'est la direction de l'acteur. Qui le tourne vers un autre soleil, et le fait sentir, se mouvoir, parler, penser, autrement. Sous une idée nouvelle. Je suis à cet égard, non dans la forme, mais dans l'affirmation, héritière totale de Meyerhold, de Vitez. Le théâtre doit se voir, il est convention, jeu nouveau, il propose une nouvelle idée de l'homme.

Et Pirandello, toute sa correspondance l'atteste, cherchait le jeu nouveau. Cela n'aurait pas pu ne pas être. Il cherchait une autre manière de se conduire, de se construire homme. Et cette production de l'homme nouveau, cette arrachée à ce qui est mort et à ce qui retient encore, c'est tout le travail de la représentation, où l'acteur travaille devant nous à sentir et à défendre les chemins d'une nouvelle vie, et entraîne avec lui, construit dans le temps même de la représentation, un public. Le public est le fruit de la représentation. Il est ce qu'on aura produit.

Quelle est l'intuition fondamentale de Pirandello ? C'est qu'il n'y a pas d'identité de l'homme.

Anticipant Lacan, la thèse fondamentale est que le Sujet humain est un sujet barré, qu'à la place de l'identité, il y a un trou.

Rien ne garantit la cohérence, la définition du moi. Dieu ? Il est mort et ne garantit rien en termes de raison à être, d'orientation pratique et morale.

La morale humaniste explose encore une fois en 1914 et l'humanité n'est sous protection de rien. La violence, la destruction, le néant peuvent être totaux. La sphère intime de la conscience n'existe pas : l'Inconscient freudien a fissuré ses murs ; et les autres, la société entrent en nous à notre insu. Nous sommes poreux, troués. La physique du début du XXème siècle montre que ce nous croyons être stable à l'extérieur, la réalité, ne consiste pas. Elle aussi est trouée.

Il faut prendre les poètes au pied de la lettre. Lorsque dans *Les Géants de la Montagne*, Cotrone dira que les Autres, les esprits, les morts, les miracles, les rêves, existent avec la même densité et à horizontalité exacte avec ce que nous nommons la réalité, c'est par esprit de conséquence. Il faut être prêt à toutes les hospitalités dans cette réalité trouée.

C'est un moment de pure angoisse. C'est le nôtre. Rien ne garantit la voie juste, rien ne garantit que nous soyons ce que nous sommes. Dans cette passe de pure incertitude, il y a des tentations. La première est celle du nihilisme. C'est le grand Adversaire de Pirandello. Si rien n'est garanti par rien, alors pourquoi encore s'efforcer ? Il n'y a qu'à se laisser aller à ses pulsions ou aux trous affreux de la réalité. C'est là qu'est son débat avec le fascisme, sa séparation et son renversement. Ce sera le grand sujet de la deuxième pièce que je monterai : *On ne sait comment*.

L'autre tentation, c'est de revenir en arrière, renier la modernité, retourner nostalgiquement et avec un peu de fièvre aussi, vers quelque vérité stable. Vérité révélée et religieuse, morale républicaine, identité nationale garantie par l'homme de la situation, identité culturelle garantie par l'Histoire, retour au moi authentique garanti par la Nature...

Tout cela, c'est le jeu de la peur. L'homme ainsi reconstruit des garanties. Des autorités au-dessus de lui qui lui permettent de se comprendre, de se sentir. Mais en même temps, il redevient inhospitalier. Il défendra ses frontières.

Pirandello est l'auteur du sujet sans garantie. Il est littéral et d'un courage sans égal. Nous ne

regarderons pas en arrière. Si la modernité est ainsi la découverte de la totale et terrible liberté de l'homme (pas la liberté de dire non, mais la liberté nue, orpheline, de qui n'est voulu, autorisé et protégé par rien), alors soit. Il faut trouver une issue et une humanité plus vraie et plus belle encore avec ça.

Ici entrent les grands textes. Ceux où ce qui est vrai côtoie ce qui est faux, le néant, la mort, la destruction, la folie côtoient la positivité avérée de la vie et de la rationalité, les rêves, les actes, la raison, la croyance.

Car la vie, la vie « vraie » si je puis dire, la vie qui seule peut être encore notre vie fabricatrice de vie, c'est la vie construite. Non celle qui est donnée. Mais celle qui est assumée comme construction, manipulation, artifice, désir appliqué, croyance mise en oeuvre.

Seule la vie construite, assumée comme telle, peut permettre à l'homme moderne de vivre encore, de construire de l'humanité, de s'orienter, avec cette lucidité belle qu'il y a un trou. Vivre, vivre pleinement, sans combler le trou, c'est croire à la dimension rêveuse, artificielle, de la vie. Croire, non en aveugle, mais croire comme on croit à une hypothèse, en sachant qu'elle est livrée à son courage et à sa dimension d'invention. Et au plan serré, digne, responsable, de ses conséquences. Croire dans la fiction toujours pensée comme telle, non comme quelque chose qui à la fin deviendrait réalité sans trou. Croire aux pouvoirs de la fiction comme construction du réel. C'est le paradoxe génial de ce théâtre et de cette politique. Théâtre que Pirandello a nommé « Masques nus ». C'est dire si l'homme avait l'esprit de conséquence dans ses audaces et dans ses propositions nouvelles pour nous tous.

Pirandello a besoin du théâtre pour penser la vie. Parce que le théâtre est le seul lieu où ces hypothèses qui pourront nous sauver du péril peuvent être mises à l'étude.

C'est que au théâtre, justement, le sujet tel que nous l'entendons (authentique) n'existe pas et la réalité (praticable) non plus. Il y a l'acteur qui joue un rôle et la réalité reconstruite artificiellement. Et

plutôt que de considérer ça comme une métaphore, Pirandello en fait le lieu d'une nouvelle littéralité. Notre existence doit être comme au théâtre.

Nous devons accepter que nous sommes «masques sur masques». Chez Pirandello, le masque ne débouche pas sur le visage, mais sur d'autres masques. Nous devons accepter que la réalité est une construction et notre identité, fiction. Fiction que l'on subit si on ne veut pas accepter le trou. Ou et c'est l'audace : fiction que l'on choisit pour habiter en homme le trou. C'est la proposition.

Le théâtre est le lieu de la nouvelle éthique. Ne cherchons pas à naturaliser, car c'est la voie fanatique et destructrice, cherchons à inventer les fictions dans lesquelles nous voulons jouer. Choisissons nos masques, croyons en eux, et vivons sous leur discipline haute et bonne.

L'hypothèse est géniale.

Dans *La Volupté*, elle prend le corps de Baldovino. Un homme assez lucide pour savoir que la probité, la possibilité de dire et d'agir la vérité et la justice, n'est pas donnée dans le monde. Et qui ne la trouvant pas, décide de la jouer. Pour la vivre et en faire don à la vie même, la vie de tous.

En ce temps, il est très important de regarder cela.
1°) que nous sommes autorisés à vouloir de nouvelles fictions, de nouveaux plans désirants de la vie

2°) que nous pouvons nous construire non par régression mais par pensée conséquente sous l'émotion de notre désir de justice et du bonheur de tous

3°) que cela implique une fois de plus que nous regardions bien en face les périls. Construire la vie, ne pas la laisser aller à sa pente paresseuse ou animale, cela peut conduire au totalitarisme. Si la vie est manipulation, comment empêcherons-nous l'arrivée d'une nouvelle main de fer qui capturera la fiction ou la rendra irrespirable pour tous ? Il y a du Robespierre dans Baldovino. Je le dis très exactement, parce que j'aime Robespierre.

4°) c'est ici qu'arrive la splendeur de l'hypothèse. Si le sujet est troué, alors le maître doit être celui qui atteste que la place est vide, que la maîtrise est

abandonnée, et que la fiction sera celle de sujets qui construisent leur dépossession, obstinément, jour par jour, être hospitalier. Un monde tel, sans clergé, sans Etat, c'est la modernité. Veiller à ce que personne ni rien ne vienne boucher le trou. Sujets nouveaux, je disais. Ceux qui aiment la pauvreté. Baldovino a compris la leçon de Robespierre. Nous sommes sans propriétés.

C'est pourquoi, j'ai dit après *Hypérion*, et je redis ici, que **je cherche de tout mon cœur et de tout ce qui formé en art chez moi, les coordonnées d'un art communiste.**

En cela, donc, je suis à Aubervilliers. Je cherche ce qui libère. Je cherche les conditions d'une nouvelle fraternité vivable. Et je cherche les auteurs fous et qui affrontent le péril que doit traverser ce temps, non pour prononcer la catastrophe inévitable, mais qui le cherchent avec pour seule condition celle qu'ils se donnent à eux-mêmes : il faut trouver une issue. Et le théâtre peut faire que se configure une issue. Avec des hommes, devant des hommes, dans l'exacte matérialité d'une représentation à un moment donné de l'Histoire, tenter, risquer, éprouver en temps et actes, l'idée qu'il y a autre chose, une chose si belle et si pacifique, une chose qui demande tout le courage dont le théâtre est le lieu. Le courage non de détruire mais de croire en notre capacité pas encore réalisée. Temps d'intervalle, qui peut paraître monstrueux, puisqu'il annonce le non encore éprouvé, mais qui, s'il travaille bien, est peut-être celui d'une époque véritable, avec sa noblesse, sa joie, sa sobriété, son enthousiasme propre, grave et radieux.

Marie-José Malis

Résumé

Pirandello a écrit *La Volupté de l'Honneur* dans la foulée de *Chacun sa vérité*, et selon toute vraisemblance avant l'ouverture de la saison 1917-1918. La pièce fut créée à Turin, au Teatro Carignano, par la troupe de Ruggero Ruggeri. En France, ce fut la première pièce de Pirandello portée à la scène, par Charles Dullin, en 1922.

Agata Renni est enceinte d'un homme marié. Son amant Fabio et sa mère Maddalena, incapables d'affronter le déshonneur de la situation, décident de faire appel à un inconnu qui sauverait les apparences en l'épousant. Angelo Baldovino accepte de jouer la comédie, et endosse les rôles de mari et de père. Mais, il prévient son monde, la comédie n'est pas une plaisanterie. S'il s'agit de sauver les apparences de l'honnêteté, l'honnêteté a sa logique, qu'il incarnera donc et fera régner jusque dans ses plus extrêmes conséquences. Pour l'amant et la mère, cela se transforme très vite en système de vexations. Il faut donc se débarrasser du gêneur... *La Volupté de l'Honneur* est l'histoire d'un homme qui cherche à se modifier et à transformer le monde en jouant la vertu. Une mascarade qui se révèle libératrice, pour tous, de gré ou de force.

Entretien avec Marie-José Malis

C'est un texte d'Alain Badiou qui vous a mené à Pirandello ?

En effet, un texte qui figure dans l'essai intitulé *Le Siècle*. Et je trouve significative cette circonstance où la philosophie a mené au théâtre. Car pour moi, un des enjeux contemporains du théâtre est de rappeler qu'il est lié à la pensée. Si le théâtre fabrique du sensible, c'est en passant par la mise en jeu d'un problème. Un problème dont l'enjeu est qu'on puisse le penser, pas seulement en subir les mauvaises formulations.

Dans «*La volupté de l'honneur*», les personnages organisent une comédie des apparences. Comment expliquez-vous cette fascination de Pirandello pour les jeux de la réalité et de la fiction ?

J'en inverse l'interprétation traditionnelle. D'habitude, on dit que le masque empêche d'accéder à l'être vrai. Aujourd'hui, cela nourrit quelques-unes des pensées dominantes. D'un côté l'appel à une authenticité première. D'un autre, le nihilisme qui dit que nous n'aurons jamais accès à cette authenticité car l'homme est fondamentalement méchant. Je redoute cela chez autrui et en moi : c'est le langage de la peur ou des intérêts. Je pense que la modernité a fait une découverte bien plus courageuse : l'Homme est un projet, et il n'y a pas de civilisation qui ne soit pas une construction. Chez Pirandello, il n'y a pas autre chose que le masque et la fiction. Rien derrière.

C'est une idée qui peut faire peur...

L'angoisse chez Pirandello est toujours la chose à traverser. Prenons la pièce. Comment penser qu'on peut rejoindre l'honnêteté en jouant un rôle ? Comment ne pas y voir un artifice suspect ? Un artifice qui aurait pour but la jouissance à tyranniser les autres au nom d'un principe. Et donc la pièce ressasserait la catastrophe des entreprises politiques liées la vertu. Les sociétés bâties sur un principe seraient totalitaires, les révolutionnaires, pervers etc. Or Pirandello nous dit :

1/ qu'on ne peut pas échapper à cette difficulté. Réussir une humanité véritable est une tâche difficile !

2/ qu'on ne peut accéder au vrai qu'en s'arrachant au monde. Que cela est violent, «inhumain», car l'homme est toujours travaillé par l'excès ou par le vide.

3/ qu'on peut réussir.

De cette réussite, la fiction est un des outils. On doit se donner des buts imaginaires, rêver les organisations humaines. En organiser la discipline comme l'acteur obéit au masque. C'est une pensée très importante pour la jeunesse, car avec des auteurs comme Pirandello, elle n'est pas vouée à l'impuissance. Elle comprend qu'elle doit renouer avec la construction et la discipline.

Comment envisagez-vous l'exercice de la mise en scène aujourd'hui ?

Comme l'exercice d'un choix. J'ai pour adversaire l'idée que le metteur en scène doit organiser le maintien de toutes les opinions contradictoires sur un texte. Je crois que le théâtre doit nous donner l'intuition du possible. Bien des choses dans le monde sont dites impossibles. La tâche humaine est de prouver qu'elles sont pourtant possibles. Je choisis donc les textes qui sont du côté de l'affirmation. Je choisis de les lire ainsi. Je choisis de dire que Pirandello n'est pas le maître de l'ambiguïté mais qu'il est celui qui en organise le dépassement et prouve un accès au vrai. Cela n'est pas facile. Il ne s'agit pas d'un théâtre à messages. Cela passe par le long chemin incarné d'un problème. Le théâtre est le lieu où, par les acteurs, ce problème se formule, réorganise le monde et la position des sujets face à lui... Le théâtre est autant menacé que la pensée et la politique. Mettre en scène, c'est aussi pour moi rappeler que le théâtre est un lieu pour la pensée, un lieu très particulier pour elle, car la pensée s'examine pour la vie qu'elle fabrique, le bonheur qu'elle libère ou empêche. D'où la sensualité, le dramatisme profond du théâtre de la pensée. Et rappeler qu'il est un laboratoire pour la politique. Je voudrais que le public lève les yeux vers les lustres de son théâtre et qu'il se dise que ce lieu est un des rares espaces publics constituant qui lui restent. Lieu public fondamental, formateur non de contenus mais d'éthos, de manière de conduire sa vie et celle du groupe humain. Lieu où l'imagination, le rêve, la haute parole, ne sont pas à côté de la vie, mais sont la chose même de la vie, qui la produit. Qu'il lève les yeux vers son lustre et comprenne qu'il n'y a rien de plus concret et de plus hautement vécu que la fiction, le logos, examinés à la lumière commune et splendide d'une salle, car c'est avec les mots, les pensées, les rêves, que nous agissons ensuite.

propos recueillis par Hinde Kaddour

Extraits

BALDOVINO. Alors, je commence, moi, si vous permettez, à parler ouvertement. J'éprouve depuis un certain temps, monsieur le marquis – au dedans de moi – un indicible dégoût des abjectes constructions de moi-même que je dois exposer dans les relations que je me vois contraint de nouer avec mes... disons mes semblables, si cela ne vous offense pas.

FABIO. Non, je vous en prie... dites, dites toujours...

BALDOVINO. Je me vois, je me vois

continuellement, monsieur le marquis ; et je me dis :

– Mais que c'est vil, que c'est indigne ce que tu es en train de faire !

FABIO, déconcerté, embarrassé. Oh mon Dieu... mais non... pourquoi ?

BALDOVINO. Parce que c'est vrai, pardi. Vous, vous pourriez tout au plus me demander pourquoi je le fais, dans ce cas ? Mais parce que... beaucoup par ma faute, beaucoup aussi par la faute d'autres gens et aujourd'hui par la force des choses, je ne peux pas faire autrement. Se vouloir ceci ou cela, monsieur le marquis, c'est vite dit : mais reste à savoir si nous pouvons être ce que nous voulons. Nous ne sommes pas seuls ! – Il y a nous et il y a la bête, la bête qui nous porte. – Vous aurez beau la rouer de coups : elle n'entendra jamais raison. – Allez donc persuader à un âne de ne pas raser les précipices : – il supportera les coups de fouet, les coups d'étrivière, les tractions du licol ; mais il ira là, parce qu'il ne peut pas faire autrement. Et après que vous l'avez rossée et rouée tant et plus, la bête, regardez un peu ses yeux pleins de souffrance : dites-moi, elle ne vous fait pas pitié ? – Je dis avoir pitié ; pas l'excuser ! – L'intelligence qui excuse la bête, s'abêtit elle-même. Mais avoir pitié d'elle, c'est autre chose ! Vous ne trouvez pas ?

FABIO. Ah, oui... sûrement... – Si nous en venions à nous ?

BALDOVINO. Nous y sommes, monsieur le marquis. Je vous ai dit cela pour vous faire comprendre qu'ayant le sentiment de ce que je fais, j'ai aussi une certaine dignité qu'il m'importe de sauver. Il n'y a pas d'autre moyen de la sauver que de parler ouvertement. –

Feindre serait horrible, outre que laid, très vulgaire. – La vérité !

(...)

BALDOVINO. Eh, je vois que vous... – sans doute parce que vous souffrez, là, devant moi, et que vous vous faites une grande violence pour résister à cette situation pénible – afin d'en sortir, vous traitez la chose avec beaucoup de légèreté.

FABIO. Non, non : au contraire ! Comment ça, avec légèreté ?

BALDOVINO. Vous permettez ? – Mon honnêteté, monsieur le marquis, elle doit être ou ne pas être ?

FABIO. Bien sûr qu'elle doit être ! C'est la seule condition que je vous impose !

BALDOVINO. Très bien. Dans mes sentiments, dans ma volonté, dans tous mes actes. –

Elle y est. – Je la sens. – Je la veux. – Je la montrerai. – Et donc ?

FABIO. Quoi, et donc ? Je vous ai dit que cela me suffit !

BALDOVINO. Mais les conséquences, monsieur le marquis, excusez-moi ! – Écoutez : l'honnêteté, telle que vous l'attendez de moi – qu'est-ce que c'est ? – Pensez-y un peu.

Rien. – Une abstraction. – Une forme pure. – Disons : absolue. Maintenant, excusez-moi, si je dois, moi, être si honnête, il faudra bien que je la vive – pour ainsi dire – cette abstraction ; que je lui donne corps à cette forme pure ; que je l'éprouve cette honnêteté abstraite et absolue. – Et quelles seront alors les conséquences ? Mais d'abord celle-ci, voyons : – que je devrai être un tyran.

FABIO. Un tyran ?

BALDOVINO. Forcément ! – Sans le vouloir ! – En ce qui concerne la forme pure, entendons-nous bien ! (Le reste ne m'appartient pas). – Mais pour la forme pure – honnête comme vous me voulez et comme je me veux – par nécessité, je devrai être un tyran, je vous préviens. – Je voudrai que soient respectées, scrupuleusement, toutes les apparences, ce qui, par nécessité, comportera de lourds sacrifices pour vous, pour la demoiselle, pour la maman ; une limitation très stricte de la liberté de chacun, le respect de toutes les formes abstraites de la vie sociale. Et... soyons clairs, monsieur le marquis, ne serait-ce que pour vous faire voir que je suis animé de la volonté la plus ferme – vous savez ce qui résultera, aussitôt, de tout cela ? ce qui s'imposera entre nous et sautera aux yeux de tous ? Que du fait que vous traitez avec moi – ne vous faites pas d'illusions – honnête comme je serai – la mauvaise action, c'est vous trois qui la commettez, pas moi !

– Moi, dans toute cette affaire pas très belle, je ne vois qu'une chose : la possibilité que vous m'offrez – et que j'accepte – d'être honnête.

Acte I, scène 8

Luigi Pirandello

Poète, nouvelliste, essayiste et romancier, Luigi Pirandello n'est venu au théâtre qu'une fois passé la cinquantaine, et toujours sur le mode de la parenthèse : « Je ne suis pas un dramaturge, mais un narrateur. » Une parenthèse qui fut l'occasion d'une quarantaine de pièces, et d'un prix Nobel de littérature en décembre 1934, « pour son renouvellement hardi et ingénieux de l'art du drame et de la scène. »

Luigi Pirandello est né le 28 juin 1867 à Agrigente en Sicile, pendant une épidémie de choléra. Il adore sa mère mais entretient des relations tumultueuses avec son père. Placé au collège technique, il lui fait croire qu'il a échoué aux examens, suit des cours de latin, et entreprend des études en littérature classique. Il publie sa première nouvelle, *Cahute*, à l'âge de dix-sept ans. Il écrira des nouvelles tout au long de sa vie.

En 1889, il part pour l'université de Bonn, où il obtiendra le titre de docteur en philosophie et lettres.

Puis il rentre en Italie et épouse Maria Antonietta Portulano. Le couple s'installe à Rome où Pirandello enseigne la stylistique à l'Instituto Superiore di Magistero, une école normale pour jeunes filles, desquelles la jeune épouse est maladivement jalouse. La jalousie infondée se transforme progressivement en vraie folie. Mais Pirandello refuse de la faire interner et elle restera au foyer familial pendant 17 ans.

En 1903, un éboulement provoque la destruction de l'entreprise de son père, une mine de soufre. Pirandello est ruiné. Il travaille alors sans relâche, et ses écrits lui assurent une certaine sécurité matérielle. Il publie un essai sur *L'humour* en 1908. Deux ans plus tard, *L'Étau* et *Cédrats de Sicile*, sont pour la première fois portées à la scène au Teatro Metastasio de Rome.

En 1915, l'Italie entre en guerre. Les fils de l'écrivain partent au front ; l'un d'eux est fait prisonnier. La même année, Maria Antonietta accuse son mari d'inceste : leur fille Lietta, qui a fait une tentative de suicide, est confiée à la sœur de Pirandello. Maria Antonietta est internée en 1919.

Après un échec à Rome en 1920, *Six personnages en quête d'auteur* triomphe en septembre 1921 à Milan et à New York. En 1922 *Henri IV* est un succès. À Paris, cette année-là, Charles Dullin met en scène *La Volupté de l'Honneur* et Georges Pitoëff, en 1923, *Six Personnages en quête d'auteur*.

En 1924, Pirandello adhère au fascisme et rencontre Mussolini. Avec son appui, il fonde en 1925, le Teatro d'arte di Roma. Il devient directeur de théâtre et metteur en scène. Il engage Marta Abba, une jeune comédienne pour laquelle il éprouve un amour impossible. Il publie la même année son dernier roman *Un, personne et cent mille*. L'expérience du Teatro d'arte di Roma prend fin au bout de trois ans. L'écrivain quitte l'Italie pour Berlin puis Paris.

Pirandello meurt d'une pneumonie en 1936, à Rome, deux ans après avoir reçu son prix Nobel, et alors qu'il préparait l'adaptation cinématographique de *Feu Mattias Pascal*.

Œuvres pour le théâtre

L'Étau, *Cédrats de Sicile* (1910), *Le Devoir du médecin* (1913), *La Raison des autres* (1915), *Méfie-toi, Giacomini*, *Liola* (1916), *Chacun sa vérité*, *Les Grelots du fou*, *La Jarre*, *Le Plaisir d'être honnête* (1917), *Mais c'était pour rire*, *Le Jeu des rôles* (1918), *La Greffe*, *Le Brevet*, *L'Homme*, *La Bête et la vertu* (1919), *Tout pour le mieux*, *Comme avant, mieux qu'avant*, *Cécé*, *Ève et Line* (1920), *Six Personnages en quête d'auteur* (1921), *Henri IV*, *À la sortie*, *L'Imbécile*, *Vêtir ceux qui sont nus* (1922), *La Fleur à la bouche*, *La Vie que je t'ai donnée*, *L'Autre Fils* (1923), *Comme ci ou comme ça* (1924), *L'Offrande au seigneur du navire* (1925), *Diane et Tuda*, *L'Amie des femmes*, *Bellavita* (1927), *La Nouvelle colonie* (1928), *Ou d'un seul ou d'aucun*, *Lazare* (1929), *Comme tu me veux*, *Ce soir, on improvise* (1930), *Je rêvais peut-être* (1931), *Se trouver* (1932), *Quand on est quelqu'un* (1933), *La Fable de l'enfant échangé* (1934), *On ne sait comment* (1935), *Les Géants de la montagne* (1937)

Marie-José Malis

Marie-José Malis, native de Perpignan, est ancienne élève de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm à Paris et agrégée de lettres modernes. Son parcours est jalonné de rencontres et d'expériences qui ont forgé son travail et son approche du théâtre : tout d'abord la lecture des textes et la rencontre avec des œuvres telles que celles de T. Kantor, K. M. Grüber, A. Vitez, puis son activité de formatrice dans diverses universités où elle enseigne le jeu et la dramaturgie. Elle crée et dirige une licence professionnelle-théâtre à Perpignan, elle intervient au Théâtre de la Vignette - Université Paul Valéry à Montpellier et au Conservatoire de Genève. Elle dirige La Commune, Centre Dramatique National d'Aubervilliers depuis le 1er janvier 2014.

En 1994, elle fonde la Compagnie La Llevantina, qui a fait l'objet de 1998 à 2002 d'une convention de résidence signée entre la DRAC Languedoc-Roussillon et le département des Pyrénées-Orientales. En 2002, La Llevantina devient compagnie conventionnée. De 2007 à 2010, La Llevantina est en résidence au Forum de Blanc-Mesnil puis en 2010 au Centquatre. En 2010, Marie-José Malis est accueillie en résidence Villa Medici hors les murs à New York et à l'École CalArts de Los Angeles.

Des partenaires fidèles suivent et accompagnent le travail de Marie-José Malis depuis plusieurs années : le Théâtre Garonne de Toulouse, l'Échangeur à Bagnolet, le Forum du Blanc-Mesnil, le Théâtre des Bernardines à Marseille, le Théâtre universitaire la Vignette à Montpellier, l'Espace Scène conventionnée du Mans, L'Archipel scène nationale de Perpignan.

Le théâtre de Marie-José Malis est un théâtre du texte et de la présence. Les acteurs y développent une vérité d'expression particulière et l'espace aussi y est remarqué pour sa densité poétique et son invention. La question qui travaille continûment ses mises en scène est au fond la question du devenir du théâtre : comment l'expérience théâtrale, ses qualités propres et uniques, ses conditions matérielles, spirituelles, peuvent être maintenues aujourd'hui pour les spectateurs actuels ? Le choix des textes va avec

cette préoccupation : le répertoire de la compagnie varie entre de grands textes du répertoire et des textes mineurs, poétiques ou théoriques, plus actuels, qui permettent de montrer que le théâtre est un lieu qui organise la pensée du temps, met en lumière ses déchirures, les conditions de son courage aussi. Sa conviction est que le vrai théâtre est aussi rare que la vraie politique. La représentation doit redonner à sentir comment ce soulèvement a lieu, ici et maintenant, comment les conditions de la vraie politique sont rendues aux hommes, dans la chaleur et le travail du théâtre.

Marie-José Malis a mis en scène :

- *Aléthéia*, des traces des grandes ombres, sur des textes de JL Godard, parcours spectacle conçu en 2001 pour la Forteresse de Salses, en collaboration avec le Théâtre National de Marionnette de Géorgie et en coproduction avec le Centre des Monuments Nationaux et le Conseil Général des Pyrénées-Orientales
- *Ouvriers Paysans*, de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, d'après le roman d'Elio Vittorini
- *Les femmes de Messine* créé dans le cadre du festival Octobre
- *Œdipe le tyran*, de Hölderlin d'après Sophocle,
- *Enter The Ghost*, d'après *Contre la Télévision* de Pier Paolo Pasolini,
- *Un orage serait bien beau ici*, d'après *La Promenade* de Robert Walser
- *Le Prince de Hombourg* de Kleist, en collaboration avec Alain Badiou
- *On ne sait comment* de Luigi Pirandello
- *Le Plaisir d'être Honnête*, de Luigi Pirandello
- *Les Géants de la Montagne*, de Luigi Pirandello
- *Le Rapport Langhoff*, créé à La Comédie de Genève
- *Hypérion*, de Hölderlin créé pour le festival d'Avignon In 2014

Les comédiens et comédiennes

Pascal Batigne suit de 1986 à 1989 les cours de l'Entrée des Artistes (E.D.A., Yves Pignot); de 1989 à 1992 il est comédien au sein du Théâtre du Campagnol dirigé par Jean-Claude Penchenat. Il participe à tous les spectacles de la Compagnie La Llevantina depuis sa création.

Juan Antonio Crespillo a suivi la formation de la Section Professionnelle d'Art Dramatique du Conservatoire de Lausanne, Doyen André Steiger. Au théâtre, il travaille sous la direction de Marie-José Malis (Pirandello *Le plaisir d'être honnête*), Françoise Courvoisier, Nalini Menamkat (*Amphitryon* de Molière), de Joan Mocompart (*On ne paie pas, on ne paie pas* de Dario Fo, *La Reine des Neiges* de Domenico Carli), Omar Porras (*Ay! Quixote, Bakkhantes, Noces de sang*), ainsi qu'avec Valentin Rossier (*Figaro divorce* d'Odön von Horvath, *Rosencrantz et Guildenstern sont morts*), Hervé Loichemol (*Minna von Barnhelm* de Lessing, *Les Juifs* de Lessing, *Candide* d'Yves Laplace, *Lever les yeux au ciel, Cinna, Lettre à un directeur de théâtre, La petite Catherine de Heilbronn, Hamlet Machine, Abraham sacrifiant, Nos Fantômes, Le Seigneur des lieux, Feu Voltaire, Zaire, Maison Commune*), Frédéric Polier (*Cymbeline* de Shakespeare), Guillaume Chenevière (*Mystère Shakespeare* de Guillaume Chenevière), Vincent Coppey (*Plein Soleil* de Vincent Coppey), Domenico Carli (*Boléros* de Domenico Carli), Claude Stratz (*Monsieur Bonhomme et les incendiaires, Ce soir on improvise et Un ennemi du peuple*), François Marin (*Apothéose secrète et La septième vallée*), Martine Paschoud (*Blanche Neige et Cendrillon*), Dominique Pitoiset (*Pouchkine*), Séverine Bujard (*Enchaînés* de O'Neil, *Un chapeau de paille d'Italie*)...

Sylvia Etcheto Comédienne de théâtre formée au CREUFOP, licence professionnelle à l'Université de Perpignan en 2001, elle a travaillé avec plusieurs compagnies dont la compagnie de Thierry Bédard pour la création de *En Enfer* qui est présenté au Festival d'Avignon In en 2004. Elle travaille avec la Compagnie La Llevantina depuis 2002. Elle a également une expérience de comédienne au cinéma sur plusieurs films moyens et longs-métrages de Valérie Gaudissart, dont *Céleste* (Prix de la Presse à Clermont-Ferrand, Prix du Public à Brive, Prix du Scénario à Brest en 2005). Elle crée également en 2002 avec Ode Roméo la Compagnie Vu d'en Bas, qui a choisi la marionnette comme support principal.

Micèle Goddet co-fonde en 1975 le collectif « L'Attroupement » avec lequel elle joue Eschyle, Bodel D'Arras, Shakespeare, Hugo, Ritsos... Puis elle travaille avec les équipes de Bruno Boëglin et Chantal Morel et interprète Vautrin, Dostoïevski, Agueev, Molnar, Valletti. Ensuite, sous la direction de Roger Planchon, Jean-Pierre Vincent, Gildas Milin, Michelle Marquais, Alain Françon, Bérangère Bonvoisin, Sylvain Creuzevault, elle joue Platonov, Molière, Milin, Cixous, Bond, Tchekhov, Courteline, Brecht... Elle met en scène Michel Boujenah, le clown Guy Pannequin (Les Macloma), *L'Étranger* de Camus à Beyrouth et son propre spectacle *Bruegel, Bill et Moi*. Elle joue pour le cinéma et la télévision dans les réalisations de Julie Delpy, Vincent Garenq, Claude Chabrol, Louis Garrel, Bertrand Tavernier, Pierre Jolivet, François Dupeyron, Jacques Doillon, Nicole Garcia, Claire Devers, Benoît Jacquot, Fabrice Cazeneuve, José Giovanni.

Olivier Horeau suit une formation au Conservatoire National de Région à Nantes, dont il reçoit en 1987 le Premier Prix. Il est ensuite élève de l'Entrée des Artistes (EDA, Yves Pignot) et de L'École du Théâtre National de Chaillot. Il a travaillé avec de nombreux metteurs en scène comme Christian Besson, Luc Clémentin, Christine Farré, Jean-Jacques Bricaire, Roland Topor, Jérôme Savary, Jean-Luc Tardieu, Antoine Caubet, Katia Grosse, Frédéric Poinceau... Il joue dans tous les spectacles de la Compagnie La Llevantina depuis 1995.

Victor Ponomarev Formé à l'École d'Anatoli Baskakov en Russie, il participe en France à de nombreux stages. Il travaille au théâtre sous la direction de nombreux metteurs en scène : Cyril Grosse, Anatoli Baskakov, Jeanne Mathis, Alexis Forestier, Georges Perpès et Françoise Trompette, Clyde Chabot, Perrine Griselin, Nicolas Ferrier, Ivan Dmitrieff, Pierre Chabert, François Marthouret et Julie Brochen, Magali Bonat, 3DFamily, Sylvain Maurice, Les Voyageurs de l'Espace, Henri Jules Julien. Depuis 2003, il travaille régulièrement avec Marie-José Malis (Compagnie La Llevantina) et aussi avec Judith Depaule (Compagnie Mabel Octobre), Katia Ponomareva (l'Ensemble A Nouveau).

Louise Roch est comédienne, formée à l'École Nationale Supérieure, l'ERAC.

Elle joue *Soeurs et Frères* d'Olivier Cadiot, mise en scène de Ludovic Lagarde au Festival d'Avignon en 2008, puis fait la rencontre du metteur-en-scène Mario Konstantin Bucciarelli, issu du Théâtre d'Art de Moscou, avec qui elle jouera *La Mouette*, de Tchekhov et *Le Spleen de Paris* de Baudelaire. Elle joue également une pièce de Ferdinand Bruckner *La Maladie de la Jeunesse*, mis en scène de Mathieu Gerin, au théâtre des Célestins à Lyon ; *Antigone* de Sophocle mis en scène de Paulo Correia, au TNN ; *Calderon* de Pasolini par la Compagnie Les Excitants. En 2015, elle joue *L'Otage* de Paul Claudel, dans une mise-en-scène de Jacques Roch. Elle apparaît au cinéma dans *Los Angeles* puis *Alyah* et *Les Anarchistes* d'Elie Wajeman.

Ophélie Clavié Après une Masterclass à Minsk, Ophélie joue le rôle de Nina dans *La Mouette* de Tchekov mis en scène par Serguei Tarasiouk. Puis, elle intègre le Conservatoire du VIIIème arrondissement sous l'égide d'Elisabeth Tamaris et suit des cours au laboratoire du comédien Jocelyn Muller. En 2007, elle parfait sa formation à l'ENSATT où elle travaille entre autres avec Philippe Delaigue, Olivier Maurin, Guillaume Lèveque, Johnny Bert, Claude Buchvald, Jean-Pierre Vincent...

En 2012, Ophélie joue aux côtés de la chanteuse Camille aux Bouffes du Nord et part en tournée avec *La Dame de la mer* d'Ibsen mise en scène par Claude Baqué. Puis elle interprètera le rôle titre *Betty Colls* écrit et mis en scène par Paul Jeanson au Ciné 13 Théâtre.