

La Volupté de l'Honneur

mise en scène **Marie-José Malis**
adaptation **Marie-José Malis** d'après
la traduction de **Ginette Herry**
intitulée *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
Frode Bjørnstad *Marchetto Fongi*
et en alternance
Ophélie Clavié et **Ysé**
Louise Roch et **Nil**
une femme de chambre et son enfant
et **Moustapha Cissé**

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

régie lumière **Jessy Ducatillon**
régie son **Patrick Jammes**
régie plateau **Adrien Marès**
régie générale **Richard Ageorges**
chef électricien **Siegfried July**
habilleuse **Marie-Cécile Viault**

presse **Claire Amchin**

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

en complément

SÉMINAIRE ALAIN BADIOU

LUNDI 9 NOVEMBRE - 20H

L'Immanence des vérités (3) : les vérités comme modes
d'accès fini à l'infini.

COLLOQUE L'ANTHROPOLOGIE POUR TOUS #2

SAMEDI 14 NOVEMBRE - 10H

L'universel du respect

en partenariat avec le projet Thélème du Lycée Le Corbusier
d'Aubervilliers

avec **Hayri Gökşin Özkoray**, historien de l'Empire ottoman ;
Florence Dupont, latiniste et helléniste ; **Fabien Truong**,
Bernard Lahire, **Christian Baudelot**, sociologues et **Jean-**
Loïc Le Quellec, anthropologue

CINÉ-GOÛTER

DIMANCHE 15 NOVEMBRE - 16H

Pendant que les parents assistent à *La Volupté de l'Honneur*,
nous proposons aux enfants deux séances de cinéma
entrecoupées d'un délicieux goûter au bar du théâtre.

Goshu le violoncelliste (63') - à partir de 4 ans

Un film d'animation de Takahata Isao (Japon, 1982)

puis **La Petite Casserole** un programme de 6 courts-
métrages d'animation

en partenariat avec le cinéma Le Studio

en pratique

parking du théâtre

en face de La Commune, Parking Vinci.

restaurant

une carte à des prix abordables,
ouvert avant et après le spectacle
et aussi les midis du lundi au vendredi

navettes retour gratuites

du mardi au vendredi

arrêts Porte de la Villette, Stalingrad, Gare de l'Est, Châtelet

le mercredi

Aubervilliers et alentours

La Commune
centre dramatique national
Aubervilliers

2 rue Édouard Poisson
93 300 Aubervilliers
+33 (0)1 48 33 16 16

lacommune-aubervilliers.fr
M° Aubervilliers-Pantin
Quatre Chemins



centre dramatique
national

La Commune

La Volupté de l'Honneur

Il piacere dell'onestà

de Luigi Pirandello mis en
scène par Marie-José
Malis

avec Pascal Batigne, Frode Bjørnstad,
Moustapha Cissé, 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

DURÉE 3H30

MARDI ET MERCREDI 19H30

JEUDI ET VENDREDI 20H30

SAMEDI 18H

DIMANCHE 16H

Aubervilliers

Résumé

Pirandello a écrit *Il piacere dell'onestà* dans la foulée de *Chacun sa vérité*, et selon toute vraisem-blance 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, sous le titre *La Volupté de l’Honneur*.

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 appa-rences en l’épousant. Angelo Baldovino accepte de

Agata Renni, dans le rôle de la femme mariée, en 1922, au Teatro Carignano, à Turin.

Angelo Baldovino, dans le rôle de l'homme marié, en 1922, au Teatro Carignano, à Turin.

Extraits

Acte I, scène 8

Angelo Baldovino, dans le rôle de l'homme marié, en 1922, au Teatro Carignano, à Turin.

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 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 !

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 appa-rences 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.

Angelo Baldovino, dans le rôle de l'homme marié, en 1922, au Teatro Carignano, à Turin.

Non celle qui est donnée. Mais celle qui est assumée comme construction, mani-pulation, artifice, désir appliqué, croyance mise en oeuvre.

Angelo Baldovino, dans le rôle de l'homme marié, en 1922, au Teatro Carignano, à Turin.

Seule la vie construite, assumée comme telle, peut permettre à l’homme moderne de vivre encore, de construire de l’hu-manité, de s’orienter, avec cette lucidité belle qu’il y a un trou. Vivre, vivre plei-nement, 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 consé-quences. 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 para-doxe génial de ce théâtre et de cette poli-tique. 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, fic-tion. 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 les-quelles 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 consé-quente 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 irres-pirable 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 abandon-née, et que la fiction sera celle de sujets qui construisent leur dépossession, obs-tinément, 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 forme 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 catas-trophe 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 confi-gure 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, dans le rôle de la femme mariée, en 1922, au Teatro Carignano, à Turin.

Marie-José Malis

Entretien avec Marie-José Malis



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 reste. 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 produisent. 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

C’est un texte d’Alain Badiou qui vous a menée 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 à 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.

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 etc.

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 fabricante de vie, c’est la vie construite.

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.

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 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

Pourquoi je mets en scène deux pièces de Pirandello ?

Le théâtre

J’ai choisi de recréer cette année deux pièces de Pirandello parce qu’il fait partie des auteurs immenses qui ont confié au théâtre une chose unique : une chose que lui seul peut faire. Une hypothèse sur l’homme dont le théâtre est le lieu d’épreuve et de vérification. Par les acteurs.

Pirandello, 1911.

Je l’ai choisi aussi parce qu’il me permet de faire une chose que j’aime beaucoup : travailler la théâtralité dans ses coordonnées historiques, de répertoire disons, et la pousser vers un absolu moderne, tendu, fait de crises. Une temporalité existentielle réelle, le temps pour une expérience, où il faut dépasser quelque chose.

Pirandello, 1911.

Je l’ai choisi enfin parce qu’il y a chez Pirandello ce mélange de stricte arithmétique et de sentimentalité.

Pirandello, 1911.

La question c’est de sauver la vie même, celle donc de l’amour, de la vie bonne, par un travail de structure et de logique. De les faire fusionner. C’est de la mathématique au sens vrai : trouver la formule qui relance la vie entière. Mes mises en scène ont un côté mélodramatique, il y a du cinéma là-dedans, du Douglas Sirk (j’aimerais !) et un côté absolument intellectuel, travail sans ombre de la pensée même.

Pirandello, 1911.

Cela, c’est l’art de l’acteur. J’ai choisi donc Pirandello pour la raison la plus belle : c’est un théâtre de l’acteur. Je les regarde, mes acteurs, et je les admire absolument. Athlètes éthiques : ils pensent aux choses qu’ils disent en termes de responsabilité totale, comprennent et organisent en pensée les conséquences du texte pour leur vie et pour la vie de tous ; ils ne lâchent rien. Et leurs sentiments viennent de ces éclaircies. Ils vivent, s’émeuvent, en vérité. Ils produisent les affects mêmes du vrai : être enfin en train de parler pour elle. Ce soir, vous les verrez.

Le texte

Sur la traduction et l’adaptation du texte
Ginette Herry avait travaillé à une nouvelle traduction du texte qui était jusqu’à elle connu en France sous le titre de *La Volupté de l’Honneur* ; cette retraduction elle l’a faite à la demande d’Hervé Loichemol directeur de la Comédie de Genève pour qui j’ai créé la pièce la première fois.

La rigueur, la probité de Ginette Herry, son goût de la beauté aussi, lui ont fait donner à la pièce dont le titre italien est *Il piacere dell’onestà*, un titre français proche de la littéralité : *Le Plaisir d’être honnête*. C’est sous ce titre que j’ai créé la pièce à Genève en 2012, et que Ginette Herry a publié sa traduction à l’Avant-Scène.

Je me sers encore de cette traduction. Mais j’ai voulu faire un pas en arrière : redonner à la pièce le titre sous lequel elle était connue en France : *La Volupté de l’Honneur*. Ma logique est celle d’une piété un peu enfantine : je voulais m’inscrire dans une chaîne historique. C’est ainsi que je travaille : je m’émeus de redonner un visage présent à des choses qui appartiennent à l’histoire du théâtre. Dullin a monté cette pièce, Jean Mercure aussi etc. Je crois que le théâtre est hanté et je veux rendre hommage à cette hantise.

Je crois aussi que mon medium, le théâtre, a cette particularité de faire sentir le présent dans ce qu’il arrache, relève, ou justifie du passé.

Ici se justifie par exemple, l’immensité d’une pièce un peu oubliée, et pourtant cruciale. Et en revenant vers elle, affirmer quelque chose de ce qu’a toujours fait le théâtre : proposer une direction absolument inédite à la vie. Je voulais affirmer que c’est par des pièces comme celle-ci que ça a eu lieu. Que Pirandello a confié au théâtre une mission incroyable : faire pour la vie, politique, sentimentale, philosophique, l’expérimentation d’une nouvelle théorie du sujet.

Le théâtre, dans le passé, a été un lieu de confiance totale et d’audace la plus haute.

Le théâtre

Ginette Herry a accepté, et je la remercie, que je fasse cette chose peu rigoureuse et peu amicale pour elle : retirer le mérite d’un titre clair à sa traduction.

Pirandello, 1911.

La pièce parle d’honnêteté. C’est son axiome : peut-on devenir honnête par ce qui semble son opposé, une feinte ? Et finit par conclure - d’où son plaisir, celui de la conclusion philosophique, celui du salut existentiel, et celui du théâtre - que pour l’homme il n’y a la possibilité d’être qu’en étant au service de fictions.

Pirandello, 1911.

J’ai aussi, à partir de cette traduction, fait quelques modifications. Je vais faire rire ou grincer des dents, étant donné la longueur de mes spectacles : j’ai coupé dans le texte. Je ne sais pas faire du théâtre rapide, voire simplement rythmé : j’ai besoin de tout le temps de la pensée et du sentiment pour les acteurs. Et je crois à l’épreuve du temps, comme fabrication d’un autre état, fabrication d’une nouvelle subjectivité pour nous tous : acteurs et spectateurs. La représentation doit ainsi pour moi aboutir à ce sentiment, passé son harcèlement premier ou durable, que cela pourrait durer toujours.

Pirandello, 1911.

J’ai suivi quelques fils dans cette légère adaptation. Dont voici le principal : j’ai cru en Pirandello et en Baldovino, je les mets ensemble. Il faut une hypothèse qui sauve. Elle est risquée. Mais elle est absolue.

Là-dessus, comme dirait Baldovino : je ne transige pas. Baldovino tente une chose qui demande qu’on y croie. Contre les non-dupes

Pirandello

Le théâtre

Le texte

Pirandello, 1911.

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 : *Six Personnages en quête d’auteur*, *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.

Pirandello, 1911.

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

Le théâtre

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.

Le théâtre

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 pourquoi, je le monte.

Pirandello, 1911.

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 coté d’une positivité, d’une audace proprement avant-gardistes et politiquement affirmatives. En cela, je crois me distinguer des représentations actuelles de ces auteurs.

Pirandello, 1911.

Je le monte donc. Je le monte à Aubervilliers.

Pirandello, 1911.

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 ?**

Pirandello, 1911.

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.

Pirandello, 1911.

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

Pirandello, 1911.

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