

CHATELET!



SAISON 24/25

châ-
te-
let

THÉÂTRE MUSICAL
DE PARIS


VILLE DE
PARIS

PEER

**DU 7 AU 16
MARS 2025**

GYNT

Le Monde

philosophie
magazine

Society

TRANSFUGE

france
musique

Peer GyntPièce d'**Henrik Ibsen**Adaptation en français d'**Olivier Py**Musique d'**Edvard Grieg**

Du 7 au 16 mars 2025

9 représentations

Nouvelle production du Théâtre du Châtelet.

Mise en scène

Olivier Py

Direction musicale

Anu Tali

Décors et costumes

Pierre-André Weitz

Lumières

Bertrand Killy

Création sonore

Stéphane Ozkeritzian

Chorégraphie

Ivo Bauchiero

Assistant à la mise en scène

Ivo Bauchiero

Assistant à la direction musicale

Quentin Hindley

Assistant décors

Clément Debras

Assistant costumes

Mathieu Crescence

Stagiaire à la mise en scène

Hugo Thery

Pianistes répétiteurs et chefs de chant

Benjamin Laurent et **Vincent Leterme**

Réalisation de la partition

Alice Rose

Création des surtitres

Richard NeelDurée totale **environ 3 h 40**

dont un entracte de 25 min

Langue **français**Surtitres **parties chantées, français**et **anglais, parties parlées anglais**

Anitra, une invitée, une vachère,

la Femme en vert

Clémentine Bourgoïn

Un invité, le Roi des trolls, le Courbe,

Begriffenfeld

Damien Bigourdan

Aslak le forgeron, un troll, le Courbe dansé,

un huissier, un singe, une fille du prophète,

un fou

Pierre-Antoine Brunet

Solveig, une fille du prophète

Raquel Camarinha

Aase, un troll, un singe, une fille du prophète,

un passager

Céline Chéenne

Mads, un troll, un huissier, un singe, un fou

poète, le Fondateur

Émilien Diard-Detœuf

La mère de Mads, le père de Solveig, un troll,

un voleur, Huhu, le Capitaine

Marc Labonnette

Helga, une vachère, un troll, un huissier,

un singe, une fille du prophète

Justine Lebas

Un invité, un troll, la Femme en vert vieille,

un singe, une fille du prophète, Plume,

le Cuisinier, le Maigre

Pierre Lebon

Ingrid, une vachère, un troll, une fille

du prophète

Lucie Peyramaure

Le père de Mads, la mère de Solveig, un troll,

un huissier

Olivier Py

Peer Gynt

Bertrand de Roffignac

Le père d'Ingrid, un troll, l'Enfant troll, Fellah,

un matelot, le Prêtre

Sévag Tachdjian

Un invité, un troll, un huissier, une fille

du prophète, un fou

Hugo Thery

Coproducteur d'exploitation :

Orchestre de chambre de Paris

Edvard Grieg, *Peer Gynt*, musique pour

le poème dramatique d'Henrik Ibsen, op. 23,

Francfort-sur-le-Main, Leipzig, Londres,

New York, C. F. Peters, 1908.

Orchestre de chambre de Paris

Violon

Julien Szulman solo super soliste invité**Franck Della Valle** violon solo**Olivia Hughes** violon solo**Suzanne Durand-Rivière** co-solo**Émeline Concé****Nathalie Crambes****Jeroen Dupont****Kana Egashira****Sophie Guille des Buttes****Tania Passendji****Yuriko Shimizu****Mirana Tutuianu****David Bahon****Matilda Daiu****Juliette Leroux**

Alto

Jossalyn Jensen solo**Claire Parrutte** co-solo**Sabine Bouthinon****Arabella Bozic****Stephie Souppaya****Pierre Courriol**

Violoncelle

Benoît Grenet solo**Robin de Talhouët** co-solo**Étienne Cardoze****Livia Stanese****Sarah Veilhan**

Contrebasse

Eckhard Rudolph solo**Jean-Édouard Carlier****Vincent Lamiot**

Flûte

Liselotte Schricke**Alexina Cheval****Chloé Gaucher**

Hautbois

Ilyes Boufadden-Adloff solo**Guillaume Pierlot**

Clarinette

Florent Pujaila solo**Claire Voisin**

Basson

Fany Maselli solo**Maxime Briday**

Cor

Romain Albert solo invité**Gilles Bertocchi****Louis Vathonne****Pauline Chacon**

Trompette

Florian Begarie solo invité**Siméon Vinour**

Trombone

Benjamin Gallon**Lili Soletti****Nathan Banz**

Tuba

Jonas Réal

Timbales

Nathalie Gantiez solo

Percussion

Colin Boulanger**Jérôme Guicherd****Tristan Pereira**

Harpe

Alexandra Bidi

Claviers

Jean SugitaniRetrouvez
les clefs de
l'affiche
en flashant
le QR code.

L'homme dans la lumière de la voûte étoilée dit :

– Sois toi-même !

– Sois toi-même quoi qu'il en coûte.

Le troll sous la terre dit :

– Ne pense qu'à toi !

Henrik Ibsen, *Peer Gynt*; traduit de l'anglais par Olivier Py

Peer Gynt est un *Lesedrama*, un texte pensé pour être lu. Il s'agit d'une pièce singulière, empruntant à Shakespeare, au romantisme et aux légendes nordiques autant qu'au conte philosophique « à la Voltaire », et qui a profondément marqué l'histoire de la Norvège en participant à l'indépendance du pays. L'ambition de cette œuvre dépasse largement celle du théâtre européen de son époque, dominé par les pièces historiques d'Eugène Scribe: Ibsen invente un théâtre moderne tout en posant les fondations d'une nation, la Norvège.

Quand Ibsen décide de porter *Peer Gynt* à la scène, en 1874, il sollicite Edvard Grieg, jeune compositeur prometteur. Très inspiré par le chef-d'œuvre d'Ibsen, Grieg double le chef-d'œuvre d'un autre chef-d'œuvre, cette fois musical. La musique de Grieg pour *Peer Gynt*, elle aussi, part à la conquête du monde et devient un « tube classique ». Et puis les deux chefs-d'œuvre se séparent plus ou moins... Les orchestres symphoniques mettent Grieg à leur répertoire, sans la pièce d'Ibsen, qui elle, est traduite et montée, sans l'œuvre de Grieg. Pourtant, ils avaient imaginé ensemble une sorte de poème symphonique parlé, de féerie musicale, de spectacle total rivalisant avec le grand opéra français.

L'adaptation suit les recommandations d'Ibsen, dans sa lettre à Grieg: suppression du début de l'acte IV, allègement de certaines scènes, etc. Il est vrai aussi que ma traduction est faite à partir de l'anglais (celle, admirablement profonde, de Geoffrey Hill), qui accélère la langue. Plus précisément, c'est le français qui ralentit

le norvégien, plus proche de l'anglais et de l'allemand (la partition, elle, est éditée en allemand et norvégien). Fidèle à certains principes de traduction qui m'ont servi pour Shakespeare, je m'efforce de faire de la concision un argument de clarté, mais aussi de poésie. C'est une langue moins psychologique et plus métaphysique. Cette « tradaption » coupe donc moins de 5 % du texte, mais se concentre sur le noyau de la poésie gyntienne.

Car *Peer Gynt*, au-delà de sa singularité formelle, interroge une question universelle: « Qu'est-ce qu'être soi-même ? » La première partie de *Peer Gynt* peut se lire comme biographique. Par exemple, l'anecdote de l'enfant bâtard avec la femme troll trouve son origine dans une mésaventure d'Ibsen, qui n'a pas assumé une première paternité accidentelle et illégitime. Mais la deuxième partie de l'œuvre est une projection de son avenir, tournée vers le Sud, avec l'espérance qu'un jour tous les conflits de sa jeunesse trouveront leur résolution harmonique. Bien que parfois très sombre, cette pièce est peut-être la plus joyeuse et la moins pessimiste de l'auteur du *Canard sauvage*.

L'essence et l'existence n'en finissent pas de s'opposer dans une vie qui est vue comme un gigantesque détour avant qu'elle atteigne la sagesse dans ses derniers instants.

Sans aucun idéalisme facile, Ibsen nous demande ce que c'est que d'être pleinement humain et fait de son héros un aventurier spirituel à rebours, mais aussi un personnage d'une humanité totale.

Il faudra donc dans cette œuvre foisonnante préserver le plus grand mélange des genres, car c'est le texte avec lequel Ibsen s'est le plus autorisé de comédie, mais aussi de digressions lyriques. Il n'y a d'équivalent que *Le Soulier de satin* de Claudel pour mélanger à ce point tous les théâtres. Mais la dimension fantastique et allégorique est sans commune mesure et sans équivalent dans l'œuvre du maître norvégien. Ibsen fait une machine de théâtre total – on danse, on chante; on change de style à toutes les scènes, on change de théâtre à tous les actes.

Olivier Py

ARGUMENT

ACTE I

Peer Gynt, jeune homme à la fois rêveur et menteur, raconte à sa mère, la veuve Aase, une histoire invraisemblable de chasse au bouc. Aase le réprimande. Plus tard, lors d'un mariage, Peer tente en vain de séduire Solveig, une jeune fille pure et réservée. À la fois ivre et frustré, Peer enlève Ingrid, la mariée, et déclenche l'ire des villageois.

ACTE II

Après avoir passé la nuit avec Ingrid, Peer l'abandonne et erre dans la forêt. Il croise trois femmes et rencontre la mystérieuse Femme en vert, la fille du roi des trolls. Emmené au palais des trolls, Peer peut devenir l'un d'eux s'il adopte leur devise: « Ne pense qu'à toi-même. » Il hésite, et refuse. Alors qu'il s'enfuit, Peer croise Le Courbe, qui l'instruit en lui expliquant que la vie n'est qu'une série de détours. Plus tard, il retrouve Solveig, qui est tombée amoureuse de lui.

ACTE III

Peer mène une vie de solitude et d'errance tandis que sa mère, Aase, est ruinée. Elle meurt dans ses bras à son retour à la ferme. Désespéré, Peer reprend la route et parcourt le monde, en quête de richesse et de grandeur.

ACTE IV

Peer vit en Afrique du Nord, où il prospère en faisant du trafic. Il s'autoproclame « empereur du monde » et croit pouvoir tout acheter. Trahi par ses associés, il est naufragé, échoué sur une plage. Humilié, il survit en se faisant passer pour un prophète. Et, petit à petit, Peer sombre dans la folie.

ACTE V

Au soir de sa vie, Peer retourne en Norvège. À cet instant, il réalise qu'il a erré, toute sa vie, sans jamais être lui-même. Il retrouve Solveig, qui l'a attendu avec fidélité et c'est dans ses bras qu'il comprend enfin qu'elle seule l'a toujours aimé pour ce qu'il est. bercé par son chant, il s'endort.

PEER GYNT: RÊVER SA VIE, INVENTER UN PAYS

IBSEN AVANT IBSEN

Lorsque paraît *Peer Gynt*, en 1867, Ibsen n'est pas encore le dramaturge à la notoriété éclatante dont les metteurs en scène de toute l'avant-garde européenne se disputeront les œuvres. Il s'apprête à fêter ses quarante ans en Italie, il a subi déconvenues sur déconvenues en Norvège, se montrant piètre directeur de théâtre à Christiania (Oslo), sujet à des épisodes de dépression et d'alcoolisme, peinant à se faire reconnaître comme le poète qu'il espère être. Il veut le croire: la poésie est l'art majeur, sérieux, quand le théâtre ne lui a apporté jusque-là que soucis d'intendance et démêlés avec le public et la critique.



C'est pourtant en rompant, avec la poésie d'une part, avec la Norvège d'autre part, qu'il atteindra la renommée qu'on lui connaît aujourd'hui. En rompant avec cette partie de lui-même attachée à la poésie et à la représentation de soi en poète aussi: ses œuvres seront, à raison d'une parution tous les deux ans à partir de 1877, des pièces de théâtre bien construites, abordant des sujets de société comme l'hérédité, la lutte des classes, la condition féminine. Elles seront portées principalement par des personnages féminins, joués par les plus grandes actrices de son temps: Nora dans *Maison de poupée*, Mme Alving dans *Les Revenants*, Rebecca dans *Rosmersholm*, la dame de la mer, Hedda Gabler forment une galerie féminine désormais attachée à son nom. Les personnages féminins rythment la traversée des mondes de Peer Gynt, et c'est auprès de Solveig qu'il trouve apaisement.

IBSEN ET GRIEG

Peer Gynt n'a pas été envisagée par son auteur pour être jouée mais comme un *Lesedrama*. Ibsen n'en pense possible la mise en scène, dix ans après la publication, en 1876, qu'avec l'intervention d'un jeune compatriote compositeur et harmoniste de talent. Edvard Grieg, dont la partition accompagnera les étapes marquantes de l'intrigue, aura l'intuition fructueuse de ramener la pièce en Norvège avec des airs populaires: la « Chanson de Solveig » notamment ravit le public. Avec *Peer Gynt*, Ibsen ré-invente un personnage de fanfaron philosophe, tandis que Grieg invente un patrimoine culturel: la Norvège trouve là sa partition. La musique symphonique dit la nostalgie paradoxale d'un pays qui n'existe pas encore sur la scène géopolitique internationale et n'obtiendra son indépendance qu'en 1905. Néanmoins, la Norvège existe sur scène, elle est ce lieu originel douloureux et encombrant que Peer fuit pour y revenir, raille et critique, sans cesser de l'aimer.

Si *Peer Gynt* rompt avec la veine historique patriotique qui avait valu à Ibsen un rare petit succès avec *Les Prétendants à la couronne*, elle reste ancrée dans un folklore norvégien: l'auteur connaît bien les contes populaires très en vogue, collectés et publiés dès les années 1830. Il voit le poème dramatique comme la mise en dialogue de situations et de personnages issus des contes. Grieg, à l'initiative de la fondation de l'Académie norvégienne de musique en 1867, puis directeur de l'orchestre philharmonique d'Oslo, patriote passionné par la culture populaire, s'impose comme une évidence pour la musique de scène de *Peer Gynt*. Leur succès commun sera unique. Les suites orchestrales de *Peer Gynt* jouées en concert sous la direction de Grieg lui assureront des applaudissements inégalés dans sa carrière. Il n'y aura en revanche plus de trolls dans les pièces ultérieures d'Ibsen et plus guère que des allusions amères, dans des titres comme *Le Canard sauvage* et *Le Petit Eynolf*, à l'univers du merveilleux. Pour l'heure, il rêve grand, poétique et désordonné.

JULIEN L'APOSTAT, BRAND, PEER GYNT... ET HENRIK

Ibsen lorsqu'il écrit *Peer Gynt* se voit comme un homme blessé dans son orgueil, qui n'a ni la faveur de la critique ni l'adhésion du public que connaît son ami et rival Bjørnson. Il cherche encore son écriture, vit à l'étranger (il ne reviendra en Norvège qu'en 1891, après vingt-cinq ans passés en Italie et en Allemagne), très isolé de tout cercle artistique. Sans doute y a-t-il un peu de complaisance dans cet autoportrait en incompris, de la part d'un homme qui n'exerce aucun métier et voyage aux frais de ses amis et de la Couronne. Comme Peer Gynt, l'homme qui ment, le fanfaron désengagé, l'irresponsable assumé, Ibsen est marqué par le sentiment d'imposture: son personnage suit des lignes courbes, veut être admiré des trolls sans être éborgné et laisse se noyer un homme pour sauver sa propre vie.



Anti-héros tourmenté, « crasseux, minable », selon sa mère, clown aussi, acteur né et fieffé menteur, *Peer Gynt* en 1867 est précédé de *Brand* en 1866, autre *Lesedrama* qui ne sera mis en scène qu'en 1885 : dans *Brand*, un pasteur intransigeant refuse de rendre visite à sa mère mourante tant qu'elle n'aura pas donné tout son argent aux pauvres. La mère meurt, l'épouse aussi, et leur enfant, sans que Brand n'ait

céédé. Là où Brand ne plie jamais, Peer Gynt plie tout le temps, mais ne cède pas non plus : personnage du compromis, de l'arrangement, il se sort de toutes les situations. Tour à tour criminel en fuite après avoir enlevé une jeune fille le jour de son mariage en Norvège, philosophe autoproclamé en Égypte, marchand d'esclaves, empereur des fous dans un asile, tenant tête au roi des trolls, Peer Gynt le vantard bagarreur qui n'a pas la maîtrise de lui-même prétend maîtriser le monde et les hommes, en être la mesure aussi. Homme pressé, voyageur qui ne s'arrête jamais, il va jusqu'à prétendre mener lui-même sa mère au paradis. L'illusion est sa réalité : comme Brand, incapable de comprendre autrui, comme Julien l'Apostat, l'empereur auquel Ibsen consacre une pièce-fleuve, les personnages masculins ibsénien abandonnent leurs compagnes, laissent mourir leurs fidèles, par désir de liberté et d'indépendance, plus fort que toutes les promesses à autrui. « Suffis-toi à toi-même » ou « sois toi-même », emplis de toi le monde, n'aie jamais besoin d'autrui, telle est la maxime de Peer et de son auteur, lecteur de Kierkegaard. Mais entre « Ceci ou cela » (traduit aujourd'hui par *Ou bien, ou bien*), faire le choix de soi-même c'est risquer de n'être qu'un troll, ce dont convient un Peer Gynt vieillissant, revenu aux pays en fin de pièce.

MENTIR ET RÊVER

Si le personnage de Peer Gynt est un rêveur, la pièce *Peer Gynt* est un rêve de théâtre : elle est à juste titre réputée compliquée avec sa foule de personnages et de décors, ses registres entrechoqués, du philosophique au farcesque, la fébrilité verbale et physique de son personnage principal qui ne tient pas en place. Peer embarque son public dans un grotesque voyage initiatique pour finalement s'aviser qu'il n'y a pas d'explication univoque à un individu, de même qu'il n'y a pas de cœur dans un oignon, une fois qu'on en a pelé toutes les couches. La vie rêvée du beau parleur est un spectacle, magnifié par la musique de scène.

Florence Fix est professeure de littérature comparée à l'université de Rouen Normandie.

ENTRETIEN AVEC...

OLIVIER PY

METTEUR EN SCÈNE

Comment *Peer Gynt* est-il arrivé au Châtelet ? Quelle est la genèse d'un tel projet artistique, qui s'inscrit manifestement au croisement du théâtre et de la musique ?

Olivier Py : Cela fait plus d'une dizaine d'années que je m'interroge sur la raison pour laquelle personne, ou presque, ne mêle plus ces deux chefs-d'œuvre que sont le texte d'Henrik Ibsen d'une part, et la musique d'Edvard Grieg d'autre part. Depuis la création de *Peer Gynt* à Christiania, en Norvège, il y a près de cent cinquante ans, je constate que les deux œuvres ne se recroisent presque plus, sauf exception. D'ailleurs, j'en viens à croire que c'est un peu le destin de toutes les musiques de scène, une fois qu'elles sont célèbres. Qui, par exemple, fait encore entendre le texte de William Shakespeare quand la partition d'*Hamlet*, de Dmitri Chostakovitch, est à l'affiche ? Or ces musiques et ces textes sont consubstantiels, qu'il s'agisse d'Ibsen et de Grieg, de Shakespeare et de Chostakovitch, ou encore de Daudet et de Bizet. Et quand on a la chance d'avoir un outil tel que le Théâtre du Châtelet – Théâtre musical de Paris – on aurait tort de ne pas réintégrer, relier ou réenlacer ces œuvres. Autrement dit, il était temps !

Lorsque vous décidez de mettre le texte d'Henrik Ibsen à la scène, vous effectuez deux opérations d'une rare complexité : la traduction et l'adaptation simultanées de *Peer Gynt*. Comment avez-vous procédé ?

Olivier Py : Je n'en suis plus à mon coup d'essai. J'avais déjà réalisé une opération similaire avec Shakespeare et j'en ai tiré au moins une conclusion : il existe une économie théâtrale de la langue, au sens d'un système performatif, et c'est cette économie qui doit guider la « tradaptation ». Cela oblige à réécrire, non pas pour être lu, mais pour être vu, car il faut à la fois performer le texte et passer la rampe.

L'idée m'est venue tout d'abord de traduire les parties chantées de *Peer Gynt* en français. Je suis donc arrivé au texte d'Ibsen par la musique de Grieg, ce qui n'est pas anodin, puisque j'ai ainsi pensé cette œuvre comme un opéra chanté-parlé. Dès lors, c'est un projet qui, non seulement colle à l'identité du Châtelet, mais qui, aussi et surtout, force l'auteur et le metteur en scène à faire un pas de côté que j'ai désigné par un néologisme : « tradaptation ».

Comment définiriez-vous, justement, ce qu'est la « tradaptation » ?

Olivier Py : C'est un geste de traduction qui tient autant compte de la valeur intellectuelle du texte que de son environnement matériel. En l'occurrence, la musique et les choix dramaturgiques de l'auteur et du compositeur. J'ai dès lors effectué ma « tradaptation » selon les règles de la prosodie, ce qu'aucun traducteur n'aurait fait. Par exemple, en français, le « e » muet doit tomber sur le temps faible, et non pas sur le temps fort : c'est donc seul, au piano et avec la partition, que j'ai d'abord appris par cœur la musique. Ce travail d'incorporation est un préalable à la traduction, qui n'est donc pas une traduction littéraire, mais une traduction musicale et théâtrale.

Dans cette double perspective, j'ai aussi choisi d'adopter des registres de langue qui vont du plus symboliste au plus trivial. J'ai opté pour un français plus « serré », avec moins de littérarité et plus de concision, l'idée étant d'aller au-devant des fulgurances et de la poésie désirées tant par Ibsen que par Grieg. Enfin, j'ai universalisé le récit en déplaçant – et parfois en omettant – les références norvégeo-norvégiennes à l'arrière-plan.

Avec *Peer Gynt* en particulier, mais cela vaut aussi pour votre travail de metteur en scène en général, vous devez transposer, à l'intérieur de la boîte à illusion qu'est le théâtre, des récits qui se déploient dans des espaces et des temporalités parfois hors-norme. Comment raconter, en moins de quatre heures, l'histoire de toute une vie ?

Je ne me pose pas tout à fait la question dans ces termes. J'ai plutôt tendance à penser que la scène, de manière générale, ne représente que deux choses : soit ce qu'il se passe dans l'univers étrié d'une chambre, soit ce qui questionne le monde dans sa globalité. Dans le premier cas, c'est du théâtre bourgeois, et cela ne m'intéresse pas. Dans le second cas, c'est une forme de dramaturgie shakespearienne, qui nécessite aussitôt de franchir et de détruire le quatrième mur en interpellant la psyché. Or c'est à cet instant que tout se simplifie, puisque l'on sort du réel et que l'on fait appel à l'imaginaire. Dès lors, je m'inscris dans un théâtre du « réalisme » plutôt que dans une vaine tentative de réalisme. J'entends, par « réalisme », tout simplement ce que dit Shakespeare dans sa formule : « Le théâtre représente le monde. » C'est-à-dire que nous pouvons tout représenter : tous les lieux, toutes les époques, dans une même représentation. Alors, la représentation prend appui sur des imaginaires partagés entre le public et les artistes. Donc, ce n'est pas un problème de n'avoir que quatre heures devant soi pour raconter *Peer Gynt* – et j'avais même la solution pour des coupes : la lettre adressée par Henrik Ibsen à Edvard Grieg...

Propos recueillis par **Aurélien Poidevin**

ENTRETIEN AVEC...

BERTRAND DE ROFFIGNAC

ACTEUR

Lorsqu'il découvre *Peer Gynt*, le lecteur se dit parfois, au sujet du rôle-titre : « Ce personnage est monstrueux, mais, malgré tout, je m'attache à lui. » Qu'en est-il, pour l'acteur ?

Bertrand de Roffignac : Je crois qu'il existe une forme de gémellité entre le rôle de Peer et mon métier qui rend l'exercice extrêmement stimulant ; car un artiste est confronté, tôt ou tard, aux mêmes dilemmes que Peer. J'ai donc eu une empathie très forte pour ce personnage, dans lequel j'ai retrouvé une part de mon enfance : particulièrement l'idée qu'un supplément d'imagination soit la condition nécessaire pour supporter le monde qui nous entoure. Et comme adulte, je suis toujours fasciné par cette mécanique dramaturgique qui conduit un personnage, au départ soucieux de ré-enchanter le monde, à sombrer tout d'abord dans la mythomanie, puis dans la schizophrénie, jusqu'à finir à l'asile, comme dans la scène 6 de l'acte IV, au Caire.

Par ailleurs, le rapport qu'entretient Peer avec la figure féminine, qu'il s'agisse de la mère ou de l'épouse, me fascine. Les femmes qu'il côtoie agissent sur lui comme un carburant, mais Peer est toujours trop radical : il ne conçoit l'amour que comme quelque chose d'absolu. À ce titre, son rapport avec Ingrid est très éclairant quand il lui dit : « Peux-tu donner sens à ma vie par ta seule présence ? » Peer est quelqu'un qui passe son temps à fantasmer pour rendre son monde vivable et l'amour n'échappe pas à sa nécessité de fictionnaliser le monde. Mais quand il réalise que Solveig est susceptible de lui apporter un amour absolu qui dépasse de très loin toutes ses constructions imaginaires, il est à la fois bouleversé et incapable d'assumer cet amour au regard de ses actions passées. Il ne parvient pas à trouver un arrangement avec lui-même face à la force de cet amour qui le dépasse, qui le soumet. Ce déséquilibre entre le pur acte d'amour de Solveig et les pensées noires de Peer lui impose d'entreprendre un voyage, voyage durant lequel il sera confronté à tous ses excès.

N'est-ce pas, justement, l'objet de ce récit initiatique ? Partir à la quête de soi en se confrontant à ses excès ?

Bertrand de Roffignac : Oui. À ce titre, la scène 2 de l'acte V, lorsque Peer et le cuisinier ont à se partager un canot de sauvetage, est tout à fait emblématique. J'y lis à la fois l'excédent de vie et l'amoncellement d'énergie d'un personnage qui

osera toujours le tout pour le tout, car Peer vit en sublimant autant qu'en détruisant. À tout instant, il crée une tension dont la résolution ne peut reposer que sur un choix existentiel. Peer fait toujours le choix du non-choix, et sa vie est donc faite de détours, de retours, de contradictions, comme le lui dit d'ailleurs le personnage du Courbe. La vie, au fond, ce n'est pas un idéal, mais un détour. En ce sens, nous aimons et détestons Peer pour les mêmes raisons : il nous déçoit et nous ressemble. Chaque scène est paroxystique. On a toujours l'impression d'un combat perpétuel avec les éléments, la fatalité, les remords, la peur... – le personnage pousse l'acteur qui doit l'incarner au bord de la folie.

On pourrait discerner une allégorie du capitalisme dans les excès de Peer, mais je crois qu'il est, au contraire, en lutte contre le système par la force de son imagination. Et c'est cette lutte qui provoque basculement, chaos, bouleversements autour de lui... Pour autant, il n'adopte jamais une attitude moralisatrice, et c'est ici que l'initiation revêt toute sa force et sa beauté : « Sois toi-même ! Sois toi-même quoi qu'il en coûte. »

Bien que vous soyez déjà rompu à des régimes performatifs hors du commun à la scène – vous créez, en 2022, *Ma jeunesse exaltée*, une pièce d'Olivier Py d'une durée de onze heures au Festival d'Avignon –, Peer Gynt n'est pas une sinécure. Comment avez-vous préparé ce rôle et qu'appréhendiez-vous ?

Bertrand de Roffignac : Peer est constamment présent sur scène avec une intensité qui n'est pas pour me déplaire. De surcroît, le théâtre musical exige une grande maîtrise du chant et de la pantomime. Par-delà le travail de préparation physique auquel je suis maintenant habitué, j'ai dû envisager une mise en condition musicale, car j'ai souhaité être le plus rigoureux possible dans mon travail avec Anu Tali et l'Orchestre de chambre de Paris. J'identifie deux difficultés majeures que j'ai plaisir à tenter de maîtriser car elles constituent, pour l'acteur, un véritable défi. La première, spécifique à *Peer Gynt*, oblige l'acteur à incarner le vieillissement du personnage, sans pouvoir se faufiler en coulisses pour se remaquiller, puisque l'on se trouve sous les feux de la rampe durant tout le spectacle ! Il faut donc parvenir à imaginer et incarner la façon dont le passage du temps modifie, tord, brise, déstructure l'identité et le corps du personnage. Par extension, et c'est la seconde difficulté, il faut trouver comment l'énergie de Peer, énergie qui elle n'a pas d'âge, peut continuer d'habiter ce corps, et ce, malgré les bouleversements psychologiques qui s'accomplissent dans le dernier acte pour lui. Peer y traverse sa vie à rebours en renouant avec tous les personnages qu'il a croisés durant le spectacle. Je me questionne sur la manière de conjuguer toutes ces interactions alors que de nouvelles variables ont fait leur apparition : l'espace et le temps, le voyage et la vieillesse.



Pouvez-vous choisir, s'il vous plaît, un des dessins réalisés par Olivier Py pour évoquer le rôle de Peer ?

Bertrand de Roffignac : La scène 1 de l'acte I, quand Peer rentre de la chasse après un mois d'absence, et parle à sa mère, Aase. Tout est là. Il y a la mère. Il y a la mort, incarnée par la figure paternelle que l'on découvre à l'arrière-plan. Il y a la complexité du rapport œdipien... On comprend aussitôt que Peer cherche à entraîner sa propre mère dans le mensonge afin de fuir son quotidien, devenu misérable et moribond depuis la mort de son père. Désormais, la famille est déclassée et Peer doit incarner une place laissée vacante en partant à la conquête du monde par la seule force de son imagination, ce que symbolise la chevauchée du bouc, dont le récit ouvre la pièce. En le chassant, Peer s'est pris dans ses cornes et a perdu son fusil. Plutôt que d'avouer cet échec, Peer ment à sa mère : la scène du bouc, c'est le mensonge primitif, celui qui entraînera tous les autres.

Propos recueillis par **Aurélien Poidevin**

ENTRETIEN AVEC...

PIERRE-ANDRÉ WEITZ

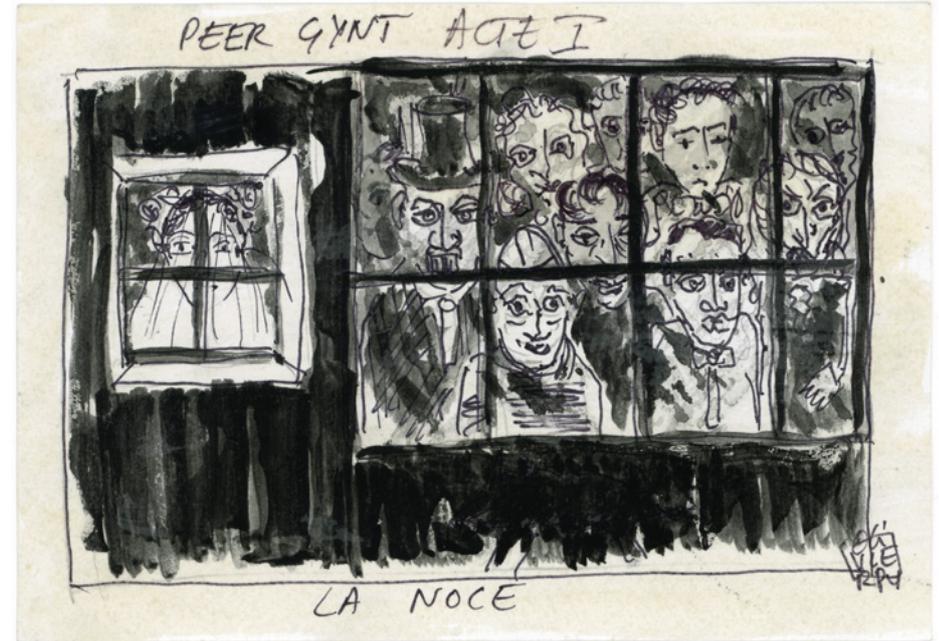
SCÉNOGRAPHE

Vous avez réalisé de nombreuses mises en scène, tant à l'opéra qu'au théâtre avec Olivier Py. Comment travaillez-vous ensemble ?

Pierre-André Weitz : Depuis trente-cinq ans, nous avons développé quelques habitudes de travail... Au départ, je réalise toujours une maquette de décor au 1/100, afin de régler les grands principes scénographiques. Cette échelle permet de créer, à l'intérieur d'une boîte d'allumettes, un imaginaire de papier. Ce matériau est assez facile à travailler. Ensuite, je passe au 1/50, qui correspond à la taille du soldat de plomb, pour déterminer les proportions du décor, ainsi que son esthétique. Enfin, nous réalisons très vite un story-board, car nous avons besoin de travailler sur des supports très concrets, de façon à tester et à noter des indications de mouvement, par exemple. Au cours de ces différentes étapes, une dialectique du rêve et de l'imaginaire se développe, et c'est ainsi que se met en place l'écriture scénographique.

Et quels sont les caractères de cette écriture scénographique ?

Je propose une convention théâtrale, où l'accent est mis sur la dynamique du changement de décor, plus que sur l'espace scénique. Si je devais me définir, je dirais que je suis un « scénographe lyrique ». En effet, je tiens à ce que les changements de décor soient dramaturgiques, c'est-à-dire qu'ils soient porteurs de sens. Je suis donc en quête de musicalité et je travaille sans cesse sur le rythme de l'action dramatique. C'est une forme de partition augmentée qui s'écrit petit à petit, où la scénographie a vocation à transcender le livret. Je m'explique : dans la vie d'un homme, autant que dans celle de Peer d'ailleurs, le rêve est aussi important que la réalité. Mon travail a pour objet de questionner et/ou de jouer avec notre rapport à la véracité, à la réalité ou à l'illusion. Je crois que c'est parce que tout est faux au théâtre, que tout est vrai. Et mon écriture scénographique s'inscrit dans une forme d'art vivant, en ce qu'elle offre au spectateur un viatique, une proposition poétique dont chacune et chacun peut se saisir pour se délecter de l'œuvre.



Vous avez imaginé les décors, mais vous réalisez aussi les costumes ! Est-ce que leur confection répond aux mêmes préoccupations que la scénographie ?

Je suis toujours à la recherche d'une esthétique de l'emploi, car c'est dans la façon dont on articule ensemble les décors et les costumes que naît la théâtralité. Je propose donc au spectateur une règle du jeu, qu'en aucun cas je n'impose. C'est une règle symbolique et/ou poétique qui a recours à une économie du signe. Au théâtre, quelques signes priment, tels que l'emploi des chapeaux, par exemple, en usage dans différentes sociétés et à différentes époques. Tout le monde comprend la signification du haut-de-forme. J'utilise donc ces signes de façon assez empirique, comme autant de suggestions pour le spectateur. Ici encore, c'est un art de la convention qu'il faut déployer, au service de l'œuvre.

Qu'il s'agisse de la réalisation des costumes ou des décors, j'ai toujours une même attention à la musicalité du geste. La partition de Grieg, c'est un peu comme la quatrième dimension de l'architecture : elle introduit la temporalité dans la matérialité de l'objet, qu'il s'agisse d'un châssis de décor, d'un accessoire, ou d'une étoffe. En étant attentif à cette musicalité, à cette dynamique scénique, mon objectif est d'abattre le quatrième mur afin de mieux capter l'attention du spectateur en lui rappelant que c'est ici et maintenant, et que ce temps de communion est unique.

Propos recueillis par **Aurélien Poidevin**

HENRIK IBSEN, LETTRE A EDVARD GRIEG

Traduction de Gilles Minot

À Edvard Grieg
Dresde, le 23 janvier 1874

Cher M. Grieg,

Mon objet en vous écrivant est de vous demander si vous voudriez bien accepter de coopérer avec moi dans une certaine entreprise.

J'ai l'intention d'arranger *Peer Gynt* – dont la troisième édition va bientôt paraître – pour une représentation sur scène. Composeriez-vous la musique que cela requerra? Je vais ici vous indiquer brièvement comment je pense arranger la pièce.

Le premier acte doit être conservé en entier, avec juste quelques réductions des dialogues. Le monologue de Peer Gynt, aux pages 23, 24 et 25, je souhaiterais qu'il fût traité soit mélodramatiquement, soit pour partie comme un récitatif. La scène du mariage dans la maison (page 28) doit, au moyen d'un ballet, avoir plus d'importance que dans le livre. À cette fin, il faudra composer la mélodie d'une danse, qui devra doucement continuer jusqu'à la fin de l'acte.

Dans le deuxième acte, le traitement musical de la scène avec les trois sœurs gardiennes de troupeau, pages 57 à 60, sera laissé à la discrétion du compositeur – mais il faut qu'il y ait de la diablerie là-dedans! Le monologue des pages 60-62 devrait, à mon avis, être accompagné d'accords, dans un style mélodramatique, ainsi que la scène entre Peer et la Première femme en vert, pages 63-66. Il faudrait aussi une sorte d'accompagnement aux épisodes dans le hall du Vieil Homme de Dovre; ici, toutefois, il faudra considérablement raccourcir les dialogues.

La scène avec le Courbe, qui doit être donnée en entier, devra elle aussi s'accompagner de musique; les cris d'oiseaux devront être chantés, et, dans le lointain, on entendra le son de cloches et des psaumes que l'on chante.

Dans le troisième acte, j'ai besoin d'accords, mais pas en trop grand nombre, pour la scène entre Peer, la Femme et le Vilain Garçon, aux pages 96-100; et j'imagine qu'un accompagnement léger serait approprié du début de la page 109 au pied de la page 112.

On omettra presque tout le quatrième acte pour la représentation. À la place, je pense qu'il devrait y avoir un vaste tableau symphonique évoquant l'errance de Peer à travers le monde. On pourrait entendre ici des airs américains, anglais, français, tels des motifs qui viennent, se chevauchent, et disparaissent. Le chœur d'Anitra et des filles, pages 144 et 145, doit être entendu derrière le

rideau, accompagné par l'orchestre. Pendant que joue cette musique, le rideau se lève, et alors on voit, comme une lointaine image de rêve, la scène décrite au pied de la page 164, dans laquelle Solveig, maintenant une femme d'âge mûr, est assise au soleil à l'extérieur de sa maison. Après la chanson, le rideau va lentement descendre, tandis que la musique continue, mais devient la suggestion de l'orage sur la mer par lequel s'ouvre le cinquième acte.

Ce cinquième acte, qui portera le nom de quatrième acte ou d'épilogue pour la représentation, doit être considérablement raccourci. Il faut un accompagnement musical de la page 195 à la page 199. On omettra la scène du naufrage du navire et celle du cimetière. À la page 221, Solveig chante, et la musique continue, accompagnant les paroles de Peer, puis change et devient celle requise pour les chœurs des pages 222 à 225. Les scènes avec le Fondateur de boutons et le Vieil Homme de Dovre doivent être raccourcies. À la page 254, les gens en route pour l'église chantent sur le sentier forestier; puis la musique va suggérer des sons de cloches et de lointains chants de psaumes. Alors, la chanson de Solveig clôt la pièce, et, pendant que tombe le rideau, les chants de psaumes se font entendre à nouveau, plus près, plus fort.

Voilà quelles sont mes idées. Voulez-vous bien me dire si vous êtes disposé à vous charger de ce travail? Si je reçois de vous une réponse favorable, j'écrirai sur le champ à l'administration du théâtre de Christiania, accompagnant ma lettre de la version révisée et abrégée du texte, afin que nous soyons assurés, avant d'aller plus loin, que notre pièce sera jouée. J'ai l'intention d'en demander 400 *speciedalers*, qui seront équitablement divisés entre nous deux¹. Je suis certain que nous pouvons également compter sur des productions à Copenhague et Stockholm. Mais je vous serais reconnaissant de garder la chose secrète pour le moment. Répondez s'il vous plaît aussi vite que possible.

Le plus sincèrement vôtre,

Henrik Ibsen

P.-S. Mon adresse à Dresde est: 22, Wettiner-Strasse, 2^e étage.

Henrik IBSEN, *Letters of Henrik Ibsen*, trad. John Nilsen Laurvik et Mary Morison, New York, Fox, Duffield & Co, 1905, lettre 111, p. 269-271.

¹ Monnaie officielle de la Norvège jusqu'en 1875, date de l'adhésion du pays à l'Union monétaire scandinave.

