

Cahier pédagogique

LE GEANT DE KAILLASS

Peter Turrini /// Axel de Booséré

ARSENIC



Théâtre de la Place

27 Avril > 5 Mai 2011

THEATRE DE LA
PLACE

Introduction	page 3
Quatre pistes de réflexion	
1. L'histoire : un voyage vers soi-même	page 4
2. Les personnages : le diktat des apparences	page 6
3. La forme : une esthétique de l'imaginaire	page 8
4. Le thème : le bouc émissaire	page 12
Fiche de questions	page 14
Infos pratiques	page 15
Annexe	
Peter Turrini, l'auteur	
Biographie	page 16
Éléments bibliographiques	page 17
Le géant de Kaillass, l'histoire	page 18
Résumé	page 18
A propos du « géant » et de son auteur	page 19
Contacts	page 19

Arsenic : un chapiteau, des publics, la fête !

Forts d'une expérience de plus de dix ans dans la production et la création de spectacles en salle, les acteurs et metteurs en scène liégeois Axel de Booseré et Claude Fafchamps initient en 1998 un projet de théâtre itinérant sous chapiteau. La question instigatrice est celle du public : « Qui sont les gens dans la salle ? Et combien sont-ils ? ». De toute évidence, les théâtres ne sont fréquentés que par des habitués, issus pour la plupart des classes socio-culturellement favorisées. Ceci forme une population très restreinte, loin d'être représentative par rapport à l'ensemble de la société. La rencontre avec Maggy Jacot, scénographe et dramaturge, est alors déterminante. Ensemble, ils mènent leur réflexion jusqu'à un choix, celui d'un théâtre qui se déplace, qui va vers les gens, qui part à la rencontre des publics. Ils achètent un chapiteau grâce auquel Arsenic se donne les moyens d'aller jouer partout, notamment dans des lieux peu couverts par la décentralisation, et ce sans devoir jamais revoir à la baisse ses exigences artistiques. Mais aussi, grâce à cet espace qui rompt avec l'image traditionnelle et intimidante de la salle de théâtre, Arsenic peut mettre à la portée de tous un spectacle de qualité, invitant à une réflexion critique autant qu'il initie à des formes artistiques novatrices.

Car la réflexion s'attache également aux valeurs symboliques et politiques de la représentation théâtrale. Pour redonner aux gens le goût du théâtre et recréer un lien social par le plaisir, Arsenic imagine des spectacles qui sont comme une fête. Et ce n'est en fin de compte rien d'autre que renouer avec les fondements de cet art populaire et artisanal qu'est le théâtre.

Dans un monde impersonnel et dur, nous avons soif de relations humaines, d'énergies collectives, de proximité réelle, d'échanges sans clivage. Voilà ce qu'Arsenic propose : la conscience d'appartenir à une communauté vivant ensemble une expérience artistique inédite et jubilatoire.

Un dossier pédagogique ?

Dès lors, ce fascicule à usage des enseignants est moins un dossier pédagogique au sens strict qu'une invitation à la fête.

Souvent, des groupes scolaires ont assisté à nos spectacles. Et toujours, nous avons constaté à quel point le succès de la rencontre dépendait de la qualité des prémices. Parmi lesquelles, la plus basique sans doute mais non la moins cruciale : l'envie d'être là et la possibilité d'y prendre plaisir !

C'est pourquoi il nous importe de faire en direction des élèves la moitié du chemin, de leur souhaiter en quelque sorte la bienvenue, tout en aidant au travail des enseignants qui, nous le savons, sont requis à toujours plus de charges, au sein de leur très polyvalente mission de transmettre et d'éduquer.

Nous invitons bien sûr chaque enseignant à utiliser ces pages le plus librement et de la manière la plus personnelle possible. Il nous semble cependant qu'il serait une erreur d'en livrer *a priori* tout le contenu aux élèves ; ils le trouveraient à n'en pas douter rébarbatif et notre démarche serait du même coup compromise. En revanche, la plupart de leurs questionnements de spectateurs y trouveront *a posteriori* réponse. Des pistes que nous avons dégagées, certains points pourront donc être abordés en amont, afin de préparer les classes à la représentation : soit en balisant le chemin si l'enseignant craint que ses élèves ne s'égarerent, soit en attirant préalablement leur attention sur les aspects du spectacle qu'il aura envie de mettre en évidence; tandis que d'autres seront plus avantageusement discutées en aval, après que les élèves aient vu le spectacle.

Par ailleurs, nous proposons en fin de dossier une fiche de questions qui pointent, en les interrogeant de manière très concrète, les principaux aspects du spectacle.

Nous avons choisi d'aborder *Le Géant de Kaillass* selon quatre axes différents, mais complémentaires, qui résonneront avec un écho particulier, nous semble-t-il, auprès des adolescents. 1. L'histoire : un voyage vers soi-même, 2. Les personnages : le diktat des apparences, 3. La forme : une esthétique de l'imaginaire, 4. Le thème : le bouc émissaire.

Quatre pistes de réflexion

1 - L'histoire : Un voyage vers soi-même



Dans le village de Kaillass, vivait un géant. Souffre-douleur des villageois, il rêvait d'une vie à sa mesure. Et si le monde était vaste, là-bas, derrière la ligne en pointillé des dernières maisons ? Et si le monde avait, au-delà des petites contrées et des esprits étroits, quelque chose de grand à offrir ? Ailleurs, dans un autre pays, au-delà des mers peut-être, un horizon s'ouvrirait-il, large comme deux bras ouverts ?

Si le géant aspire à pouvoir exister tel qu'il est, il est en même temps écrasé par l'impératif de ressembler aux autres. Ainsi son désir vain de réintégrer la chorale des petits chanteurs de Kaillass dont il a été exclu, va-t-il donner lieu à l'envie d'acheter un pré si grand qu'assis dans l'herbe, il y paraîtrait petit. Tel est le but chimérique qu'il se fixe en quittant le village — chassé par les habitants qui l'accusent d'être responsable des malheurs qui les frappent — pour un périple qui le mènera de ville en ville à travers l'Europe, de champ de foire en cabaret, jusqu'aux prestigieuses cours d'Angleterre et de Prusse.

Son voyage sera, comme dans tout **conte initiatique**, aussi intérieur. Il s'agit de quitter l'enfance, il faut rompre avec la mère, il faut cesser de croire à la légende par laquelle elle le berce d'une origine mythique et fabuleuse. Il faut commettre le meurtre symbolique qui rend possible l'amour adulte. Il faut, et c'est le comble pour un géant, se décider à grandir !

Le géant : - *Dedans moi, il fait noir. J'ai un tel désir. Laissez-moi de nouveau être avec vous. Est-ce que je peux de nouveau chanter avec les petits chanteurs ?*

--*Combien de temps vas-tu encore grandir ?* » lui demande en réponse le jeune paysan.

D'emblée, on voit l'ambivalence de ce personnage, et tout ce qu'elle peut raconter de l'adolescence.

Mal être, aspiration vers un idéal indéfini, nostalgie candide de l'enfance, nécessité d'appartenir au groupe. Autant de pistes possibles à explorer avec les élèves qui, en traçant les contours de ce géant, en viendront peut-être à reconnaître ce qui se joue en eux.

Comme un adolescent, en effet, il est coincé entre les volontés difficilement conciliables de la reconnaissance collective et de l'affirmation d'une identité personnelle. Pris entre le besoin de conformité — impératif de s'inscrire dans une norme sous peine d'exclusion — et la volonté de se construire et d'exister en tant qu'individu singulier et original.

« Presque tous (les contes de la tradition orale) tournent autour d'un jeune protagoniste qui doit traverser un certain nombre d'épreuves ; réussit-il à se tirer de toutes les difficultés, il est du même coup initié ; il devient Héros. Le même schéma a survécu dans les créations littéraires populaires. (...) Rares sont les chants épiques qui ne comportent pas des aventures initiatiques du Héros, qui n'impliquent pas soit la lutte avec le Dragon, soit la descente aux Enfers, soit une mort suivie d'une résurrection miraculeuse. »

Mircea Eliade, Littérature orale, in Histoire des littératures.

Si l'histoire du *Géant de Kaillass* se déroule selon la structure du récit initiatique, elle en détourne cependant le code et le sens avec une sorte de cynisme désabusé, d'humour grinçant ou de franche dérision parfois. Ainsi, on verra peut-être une revisitation singulière de « la lutte avec le Dragon » dans cette scène à la Cour d'Angleterre, où la Reine Victoria, haute de trois mètres, énorme dans sa robe qui tient à la fois de la plume et de l'écaille, se gonfle de colère ou d'orgueil, se rengorge de sa propre puissance, et finit par croquer un puceau en pleine confusion oedipienne... De même, on trouvera quelque chose des Enfers contemporains à la Cour de Guillaume II : dominant une armée de souris, il fait des rêves d'eugénisme et phantasme sur la création « d'une race de géants (...) des gars canon qui mitraillent tout. Taratata (...) de gigantesques bains de sang. » Et quant à la « résurrection miraculeuse » du héros, il y aura matière à analyse dans la scène finale, lors de la récupération post-mortem du géant par Kaillass ; le voici devenu « *saint patron du tourisme* » symbole en carton pâte d'une hypocrite et très rentable relecture de l'histoire.

Mais les épreuves jamais ne le font avancer et en fin de compte, le géant tourne en rond, de station en station, il piétine à l'intérieur de lui-même. C'est comme s'il était trop fragile, ou trop contemplatif, ou trop attaché à l'enfance (« *Je ne veux pas aller en Grande-Bretagne, je veux rapetisser.* ») pour tracer son destin et s'imposer dans un monde qui le bouscule sans qu'il sache quoi faire ni comment réagir.

À peine est-il parti du village, « *C'est encore loin l'Amérique ?* » qu'il veut déjà rentrer. Incapable d'assumer le regard des foules, il fond en larmes sur le champ de foire. Et même devenu la coqueluche des puissants, c'est sa mère qu'il réclame : « *Je veux retourner chez Hannia, dit-il à son compagnon de route. Et celui-ci de s'étonner : « Tu es maboule ? Toutes les célébrités de Berlin rivalisent pour te rencontrer (...) Un empereur est assis sur tes genoux et, toi, tu veux rentrer dans ce trou perdu ? ».* Et le géant alors : « *Le trou dans ma poitrine est de nouveau là.* »

C'est peut-être faute de s'accepter soi-même que jamais le géant ne trouvera sa place ; propulsé dans le monde, bousculé par le monde, il ne sait quoi y faire de ne savoir qui être ; Il rentre au village sans avoir changé ni le regard des gens, ni son regard à lui, et meurt comme un petit enfant, bercé dans les bras de sa mère.

2 - Les personnages : Le diktat des apparences



Le texte de Peter Turrini ne compte pas moins de 90 personnages, et la mise en scène d'*Arsenic* repose sur un choix de principe qui est celui du **spectacle choral**. La voix narrative est en effet collective. Clairement : il y a tout le temps beaucoup de monde sur le plateau et c'est, prenant en charge le récit, cet ensemble qui raconte l'histoire.

Ceci entraîne, bien sûr, des implications pratiques, qui peuvent tenir de la quadrature du cercle, sachant qu'il faut résoudre le problème suivant : comment permettre à 17 comédiens et musiciens d'endosser au fil de la pièce tous ces rôles ? La réponse est dans les masques, les costumes, les marionnettes, le théâtre d'ombres, avec des conséquences esthétiques qui influent directement sur le sens du spectacle. Car, mis au service d'une histoire sur la différence, ce parti pris confère aux personnages un statut particulièrement signifiant : qu'il soit fondu dans le collectif qui l'englobe, ou bien au contraire, qu'il se pose singulièrement face au groupe, chacun de ces personnages dit quelque chose sur l'être et le paraître, sur l'identité et son travestissement.

« Chère Madame, ne confondez pas mon aspect extérieur avec l'intérieur, l'apparence et l'être, mon allure et ma valeur. » dit, au début de la pièce, le musimagicien — ivrogne sentimental dont la musique est un silence sur lequel un ours est seul à danser.

Et cette réplique, reprise en résonance plus tard par le meneur du cabaret, à elle seule introduit, illustre et résume notre propos.

Une reine sur le déclin s'autoproclame, à grands coups d'effets de robe, *« la plus grande dame du monde »*. Une femme se présente en homme afin d'évoluer dans la société phallocrate où elle espère réussir. Un fou sanguinaire et terrifiant n'est plus, déshabillé, qu'un petit bonhomme chétif et maigrelet. Un amant de passage est cristallisé prince ici et raillé poivrot là-bas. Nous pourrions citer à l'envi les personnages de cette histoire dont l'apparence, trompeuse, fuyante ou équivoque, leurre, se dédouble ou se dément. La scène du cabaret parisien — *qui suis-je ?* — y fait un clair écho : *« qui suis-je ? »* renvoyant explicitement, sur les thèmes du regard, du reflet et de l'illusion, aux paradoxes de l'air et de la chanson, de l'habit et du moine, de ce qui semble ou prétend être et de ce qui est vraiment : *« qui suis-je ? »*.

Quel que soit l'oripeau ou le discours dont on l'affuble, le géant est d'un bout à l'autre toujours semblable à lui-même et cependant prisonnier, jusqu'à l'absurde, d'une image mentale tronquée.

Dorian Bosomworth — *Puisque nous en sommes aux aveux, en voilà un autre. Je ne suis pas celui pour lequel vous me prenez.*

Le géant — *Moi aussi je suis un autre.*

Dorian Bosomworth — *Je ne suis pas un homme. Je suis une femme.*

Le géant — *Je ne suis pas un géant. Je suis membre des Petits chanteurs de Kaillass.*

Il n'est évidemment pas anodin que, dans ce contexte, les « phénomènes » qui forment la troupe de cirque — homme lion, manchote, musimagicien et autre femme à barbe — ne soient jamais ni monstrueux ni grotesques, mais au contraire toujours envisagés sous l'angle de leur humanité : tels qu'ils nous semblent, de tous les personnages, les plus proches de ce que nous sommes, et finalement les moins réductibles à leur seule apparence. À côté d'eux, nous voyons à l'inverse les paysans de Kaillass indistincts sous leurs faciès porcins lorsqu'ils vilipendent le géant. Au service — autant qu'à la merci — de Guillaume II, les soldats s'affairent sous des masques de souris. Ou bien encore les fameux *Guards*, membres de la garde royale de Victoria, sont uniformes - et c'est le cas de le dire, étouffant sous leur toque plutôt que de contrarier le caprice d'un abus de pouvoir.

Tel est le procédé qui permet de représenter sur scène, en quelques silhouettes archétypales, un collectif. Et l'on comprend qu'il est aussi question dans *Le Géant de Kaillass* de l'ambiguïté des relations entre le groupe et l'individu. Soit que le premier absorbe le second jusqu'à le dissoudre complètement dans une conformité anonyme (à l'exemple de ces paysans cochons, de ces soldats *souris* ou de ces gardes toqués). Soit que l'individu se pose en dehors de l'ensemble et cet ostracisme, consenti ou subi, le fait apparaître et le définit, ontologiquement, dans sa différence. Revient à lui, ensuite, d'accepter cette définition ou de la dénier. D'en jouer comme d'un pouvoir ou d'en souffrir comme d'un handicap. Et en fin de compte, **d'assumer sa double identité d'idole et d'exclu.**

Car tel est l'étrange rapport des foules face aux êtres d'exception ; une fascination qui brûle ce qu'elle adore, et vénère ce qu'elle détruit. Et les exemples ne manquent pas, dans notre société d'images et de star system, de ces « monstres » dont on se repaît, qu'on adule et critique tout autant, auxquels on aimerait pouvoir ressembler et dont on pressent pourtant la chute, avec un effroi où se mêlent empathie et cruauté.

Le directeur de cirque (criant) : « *Chers spectateurs et très voyeurs, cher public ! Nous vous montrons ce que la nature a produit de plus pervers, de plus dégénéré, nous vous montrons l'accouplement de l'homme le plus grand du monde avec la femme la plus petite du monde. Les temps nouveaux ne connaissent pas de tabou, plus rien ne doit rester caché. Nous avons l'obligation de la vérité, de la vérité nue et entière, si effroyable soit-elle. Tout doit éclater aux yeux du monde, aux yeux du spectateur, sans ménagement.* »



La représentation théâtrale (par rapport au roman, au cinéma ou à la BD pour ne citer que les trois formes narratives les plus pratiquées sans doute par les jeunes) est un genre spécifique. Elle relève d'enjeux qui lui sont propres, avec une construction, un développement du récit, une esthétique, une façon d'indiquer ou de signifier les choses, qu'il s'agisse de pouvoir décoder ou reconnaître, pour en saisir tout le sel, et le sens. Pour le dire clairement, une histoire ne se raconte pas sur un plateau de théâtre de la même façon que dans un film ou dans un livre. Et le plaisir que l'on peut y prendre dépend en partie de la possibilité que l'on a d'en saisir les codes.

Nous avons donc laissé parler Maggy Jacot, scénographe d'Arsec, sur les choix qui ont prévalu à l'élaboration de l'univers visuel du *Géant de Kaillass*.

Comme nous l'avons dit, *Le Géant de Kaillass* est un conte initiatique. Nous proposons donc aux enseignants de travailler d'abord avec les élèves sur la définition du conte ; puis de lire l'interview en essayant de comprendre en quoi les choix scénographiques qui ont prévalu sont liés à cette forme particulière de récit. Par ailleurs, la pièce de Turrini est, sous plusieurs aspects, une forme détournée du conte. On pourra donc éventuellement inscrire l'analyse suivante dans une séquence plus pointue sur les genres littéraires, leurs fonctions, et l'impact de leur éventuel détournement.

Définition du conte

« Le conte est un récit de fiction généralement assez bref qui relate au passé les actions, les épreuves, les péripéties vécues par un personnage. Ce qui distingue d'emblée le conte des autres formes de récit, c'est sa "fictivité avouée". En clair : il n'y a pas d'effet de réel. L'histoire racontée se déroule dans un temps et dans un lieu la plupart du temps indéterminés, et en tout cas différents de ceux où prennent place le conteur et le destinataire. La célèbre formule ("Il était une fois") suggère d'entrée de jeu la distance qui sépare l'univers du conte et notre monde réel ; Par ailleurs, l'actualisation reste vague, de sorte que le conte donne l'impression de se situer en dehors du monde.

Le conte s'affirme également comme fiction, par les invraisemblances de toutes sortes qui l'émaillent. Dans le conte, tout est possible : un personnage peut dormir cent ans, les objets être dotés de pouvoirs, les êtres faibles triompher du Mal, etc. Les lois qui régissent l'univers des contes ne sont pas celles qui régissent le nôtre. C'est pourquoi l'on parle d'une "forme close" : elle fonctionne selon une logique interne, avec des règles qui lui sont propres. Par ailleurs, le conte est un récit « objectif », dans le sens où le narrateur ne cherche pas à y inscrire sa subjectivité.

Le conte est associé aux loisirs d'une société : c'est un divertissement dont le rôle social est de cimenter la communauté. Même s'il contient toujours une part d'enseignement, les fonctions didactiques ne prennent jamais le pas sur la fonction ludique : on écrit et/ou on dit un conte pour divertir, pour amuser. Les personnages pittoresques ou grotesques, les lieux imaginaires ou idéalisés, les épreuves du héros, tout dans le conte vise à permettre au lecteur ou à l'auditeur de s'évader de la banalité du quotidien.

Par ailleurs, l'univers du conte est manichéen, formé d'oppositions simples. La construction des contes est en général d'une grande lisibilité, accessible à tous. En outre, les personnages sont monolithiques, ils n'ont aucune profondeur ou densité, ne sont pas vraisemblables dans la mesure où ils n'ont pas la complexité du réel.

Enfin, le conte est un genre optimiste : la plupart du temps, « tout est bien qui finit bien ». Il présente une vision rassurante du monde, d'où l'impression qu'il s'adresse aux enfants. Mais il est pourtant souvent cru et violent : il y a des meurtres, des combats, des souffrances physiques et morales décrites sans détour, etc. Il arrive même que le conte se termine mal. C'est seulement depuis le XVII^e siècle en France que les contes sont destinés aux enfants. Dans les sociétés traditionnelles, ils s'adressent aux adultes.»

Cette définition est le résultat d'une compilation personnelle de sources, essentiellement : l'Encyclopedia Universalis, article « le conte ».

Interview de Maggy Jacot, scénographe

— Décors, masques, costumes, mise en espace, habillage du chapiteau,... tout concourt à créer une esthétique très riche, à la fois ludique et signifiante.

— Le théâtre d'Arsenic est un théâtre très visuel ; pour nous, les images, mais aussi les sons, les lumières, racontent l'histoire autant que les mots. Et nous aimons, à l'intérieur du spectacle, offrir des moments de surprise qui aiguisent l'imaginaire. C'est ça qui est formidable sur un plateau de théâtre : le sens n'est pas donné une fois pour toutes mais au contraire, il est mobile et multiple. Ainsi, un même élément du décor peut revêtir une multiplicité de fonctions et de significations. Le plateau de théâtre permet de prendre toutes les formes pour peu que l'esthétique ne soit pas trop réaliste. C'est pourquoi nous avons gardé une part d'abstrait, pour qu'on puisse y projeter ce que l'on veut.

— Qu'est-ce que vous entendez par « garder une part d'abstrait » ?

— Concernant les lieux, par exemple : des signes sont donnés mais il n'y a pas de représentation concrète des différents lieux de l'action. Ainsi, un même élément du décor peut être successivement une colline rocheuse, un escalier de cabaret ou un trône impérial. Il suffit d'ajouter un petit élément, de changer l'éclairage, le point de vue, et voilà ! on installe l'illusion tout en montrant la fabrication de l'image. C'est le magnifique principe du « on disait que... »

— Pouvez-vous donner un exemple concret de la polysémie dont vous parlez ?

Pour moi, le géant est un personnage qui n'arrive pas à quitter l'enfance, il veut se maintenir dans une sorte d'état originel, il a peur de l'inconnu. Ainsi, retrouver sa mère, être dans la chorale des Petits Chanteurs ou acheter un immense pré, c'est la même envie de ne pas être grand. La mère et le pré représentent à mes yeux le même lieu d'ancrage : c'est l'enfance, c'est la chose connue. Pour cette raison, j'ai dessiné le personnage de la mère en vert et gris, elle est entre l'herbe et le rocher, entre le pré et le village (au nom rocailleux de Kaillass). Le tissu de la robe couvre ses pieds, ça donne l'impression qu'elle glisse sur le sol, c'est comme si elle faisait partie de la nature. A un moment, explicitement, elle « apparaît en village », c'est-à-dire que le costume prend sur son dos la forme d'un village sur une colline. Ainsi, nous pouvons induire l'idée que, pour le géant, quitter la mère et quitter le village sont une seule et même chose, mais il y a aussi derrière cette image l'expression « avoir le village sur le dos ». Par ailleurs, l'espace du plateau qui est dévolu à la mère, c'est précisément le rocher, représentation symbolique de Kaillass. Quand le géant quitte le village, c'est de là qu'il part, et c'est là qu'il reviendra mourir.

— J’imagine que les choix scénographiques sont aussi liés à cet incroyable chapiteau ?

— Effectivement ! Nous avons voulu créer pour le Géant un décor organique, c’est-à-dire un décor qui semble avoir été généré par le chapiteau lui-même. Quand j’ai lu la pièce, j’ai d’abord pensé qu’il faudrait en faire non pas un spectacle narratif, mais créer quelque chose de suggestif qui permette à l’histoire de se raconter toute seule. Et j’avais envie qu’il y ait de l’air, de l’espace, de la hauteur. De travailler sur ces notions-là. Je voulais que ce décor ne repose pas seulement sur une base au sol, mais qu’il s’élève, qu’il y ait du ciel. Du coup, j’ai imaginé un bout de colline avec un arbre qui monterait très haut vers le faite et pourrait, en se déplaçant, donner l’idée du mouvement autant qu’amener des changements de perspective.

— Mais cette idée de l’arbre a finalement été abandonnée ?

— Nous avons seulement gardé l’idée du mouvement, qui est liée au voyage que fait le géant; Finalement, le plateau représente un chemin en spirale, qui suit la courbe ovale du chapiteau. Ce chemin part du sol, juste devant les spectateurs, sur le même niveau qu’eux, puis il tourne en montant jusqu’à cette colline. Parfois il disparaît en coulisse avant de ressortir à vue, ce qui est une façon de l’inscrire dans la structure du chapiteau. Par ailleurs, le nom de Kaillass évoquait un chemin aride, difficile, donc on lui a donné un aspect inégal, une couleur grise, la colline du départ est devenu un rocher.

— Si je comprends bien, le chapiteau définit et raconte lui-même l’espace ?

— C’est ça... Il y a un morceau du monde pris dans le chapiteau. Et le décor, c’est ce morceau du monde. Ainsi, je ne situe pas l’histoire ailleurs que dans l’imaginaire, un no man’s land où tout est possible, où nous sommes libres de raconter notre propre histoire du géant. C’est comme si le chapiteau contenait un bout d’univers qui serait mis en focale. Avec ces planètes lumineuses, suspendues un peu partout, y compris au-dessus du public, nous voulons que les gens sentent qu’ils entrent, en pénétrant dans le chapiteau comme sous une voûte céleste, dans un monde et pas seulement dans un spectacle. Nous voulons qu’ils soient inclus dans le décor, parties prenantes de l’univers, afin qu’ils prennent part au voyage du géant.

— Comment s’est définie la place du public dans ce gigantesque chapiteau ?

Le défi était de garder, malgré la grandeur du chapiteau, une proximité entre les spectateurs et les comédiens afin de rendre possible une relation humaine entre eux, je veux dire : que les gens puissent appréhender les acteurs comme des êtres humains, proches d’eux.

— Je suis personnellement assez intriguée par le début de la pièce ; la petite femme répète un boniment ; elle a en ôtant son chapeau cette phrase très belle : «Tout me rend plus petite, même le salut» puis elle pose son chapeau sur le sol en disant «J’ai un tel désir de grandeur. Je ne la connaîtrai pourtant jamais.» Et là quelque chose se produit qui ouvre comme par magie l’histoire du géant : ce «tactotoc» à l’intérieur du chapeau melon, c’est quoi pour vous ? Les trois coups du bâtonnier ? Comment expliquez-vous cette mise en abyme ? Est-ce que ça veut dire que c’est la petite femme qui invente toute l’histoire ?

— On n’a pas voulu induire que la petite femme inventait l’histoire du géant, mais plutôt que c’était elle qui la rendait possible, en ouvrant la porte de l’imaginaire. Ces trois coups dans le chapeau boule, c’est comme de dire « il était une fois », c’est la formule qui ouvre vers l’histoire en disant : «La magie des choses, je peux t’aider à la voir, mais je ne peux pas l’inventer à ta place ».

— C'est ce qu'Arsenic fait avec son public, n'est-ce pas ?

— Oui. Mettre en avant l'imaginaire. L'idée qu'on construit sa vie par l'imaginaire, qu'il faut inventer les choses, et qu'on a les moyens de cette invention, c'est un des leitmotivs d'Arsenic. C'est pourquoi la profusion est notre esthétique de prédilection : il s'agit d'explorer toutes les voies possibles afin de favoriser l'imaginaire des gens. Pour chaque scène, on s'est demandé quel était le code le plus adéquat et en fin de compte, chaque scène a son propre code par lequel est dit ce qu'on veut faire comprendre. Ainsi par exemple, le ghetto juif de Prague se construit à vue, par élévation de panneaux qui montent du sol, et les enfants du ghetto sont des marionnettes, mais pas des marionnettes décharnées et tristes, au contraire, des marionnettes souriantes qui grimpent sur les épaules du géant pour voir, au loin par dessus les murs, leur avenir...



Ce chapitre pourra nourrir une double réflexion. Soit on choisira d'étudier le bouc émissaire d'un point de vue théorique en analysant les mécanismes et les fonctions sociologiques du phénomène, soit on préférera susciter un débat plus pragmatique, axé sur les comportements concrets des jeunes entre eux. L'un n'exclut pas l'autre, voire l'un peut contribuer à dépassionner l'autre, dans la mesure où une approche scientifique permet d'observer d'abord le phénomène comme objet d'étude extérieur à soi - ce qui est toujours plus facile que de plonger d'emblée dans le périlleux (et souvent culpabilisant) exercice de l'introspection collective ! Elle permet par ailleurs d'expliquer en profondeur des comportements que l'on trouve inscrits depuis toujours dans les sociétés humaines, ce qui nous semble être la meilleure façon d'amener les élèves à les reconnaître en eux, à les comprendre et par là même à les combattre.

En effet, et nous paraphrasons ici René Girard, le processus par lequel une société en crise désigne et sacrifie un bouc émissaire n'est efficace que si ses membres en ignorent les mécanismes.

Relecture politique de la pièce

Au-delà de l'histoire racontée comme un conte, telle que nous l'avons abordée au premier point de ce dossier, *Le Géant de Kaillass* peut également être considéré comme une pièce politique, au sens le plus général et le plus noble du terme. En effet, nous pouvons la voir et l'analyser en tant que fable sur le bouc émissaire.

Ainsi, tout de suite après le préambule de la « petite femme au chapeau qui toctoctoque », la pièce s'ouvre sur une scène d'accusation, qui menace bientôt de se transformer en lynchage et au terme de laquelle le géant quittera la communauté; clairement le géant est ici désigné par les villageois comme un bouc émissaire. On notera d'ailleurs qu'il n'est jamais, de toute la pièce, appelé par un nom ; il est juste « le géant », c'est son identité. En fin de compte, on le verra : c'est son rôle social. Remarquons aussi que ses accusateurs, nommés premier, deuxième et troisième paysans, forment une communauté indistincte, anonyme dans leur ressemblance.

Premier paysan – *Depuis qu'il n'arrête plus de grandir, tout lui tombe des mains.*

Deuxième paysan – *Depuis qu'il n'arrête plus de grandir, il n'a plus toute sa tête.*

Troisième paysan – *Depuis qu'il n'arrête plus de grandir, le malheur est sur le bourg.*

Premier paysan – *Mon herbe se dessèche dans les prés bien avant le fauchage.*

Deuxième paysan – *Le lait sort caillé des pis de mes vaches.*

Troisième paysan – *Ma bourgeoise ne tombe plus enceinte bien que je la laboure.*

Lors de la scène suivante, le géant, blessé par les villageois qui l'ont battu (« *Ils vont le frapper jusqu'à ce qu'il soit étalé mort par terre. Sa grande taille les rend fous et méchants, ils ne supportent pas leur propre mesure* » dit à la mère le Crochetailleur qui met le doigt sur la valeur cathartique de cette violence), annonce à sa mère qu'il va quitter Kaillass.

La mère — *Qu'est-ce que tu leur as fait ?*

Le géant — *Ils disent que le malheur est sur le bourg à cause de moi. C'est vrai Hania ?*

Le fait qu'il demande si c'est vrai montre qu'il n'est pas certain de son innocence. Ce sentiment de culpabilité de la victime est nécessaire au processus : Pour que le bouc émissaire remplisse sa fonction cathartique, il faut que tous, les bourreaux ET la victime, soient convaincus de sa responsabilité dans le malheur collectif.

Ceci peut alors éclairer d'un jour inattendu le sens de la scène, beaucoup plus tard, presque à la fin de la pièce où le géant proclame : « *Je suis un monstre, le plus grand monstre du monde. Je bois de la bière par tonneaux, je mange des bassines de haricots. Je dévore les femmes. J'éleve une race de géants qui dévastent le monde. Je suis un monstre, le plus grand monstre du monde.* » Cette scène est la dernière du voyage, elle précède — et donne lieu à — son retour au village. On peut dire qu'ayant explicitement et sans ambiguïté, sinon sans colère, enfin accepté son statut, il est maintenant prêt pour le sacrifice. Il mourra lors de la scène suivante.

Et sur cette mort sacrificielle, inconsciemment consentie, Kaillass bâtit sa nouvelle prospérité.

Définitions du bouc émissaire :

Dans le langage courant, on appelle bouc émissaire « une personne sur laquelle on fait retomber le tort des autres ». Traditionnellement, le bouc émissaire est « *Un bouc que le prêtre, dans la religion hébraïque, le jour de la fête des Expiations, chargeait des péchés d'Israël.* » (in le Grand Robert de la Langue française).

Ainsi le peuple se décharge sur le dos de l'animal qui est ensuite chassé dans le désert comme victime expiatoire. À côté de cette pratique sacrée à valeur symbolique, le principe est aussi appliqué de manière tout à fait concrète et pragmatique ; en Amérique du Sud, par exemple, où les rivières sont souvent infestées de piranhas, les bergers envoient un mouton se faire dévorer par les poissons carnivores pendant qu'ils font traverser le reste du troupeau, sain et sauf, par un autre gué.

Par extension didactique, les termes de « bouc émissaire » désignent en sociologie, l'individu, ou le groupe social minoritaire, sur lequel se fixent de manière spontanée ou provoquée les attaques des autres membres de la société.

« Aaron lui posera les deux mains sur la tête et confessera à sa charge toutes les fautes des Israélites, toutes leurs transgressions et tous leurs péchés. Après en avoir ainsi chargé la tête du bouc, il l'enverra sous la conduite d'un homme qui se tiendra prêt, et le bouc emportera sur lui toutes leurs fautes en un lieu aride »

La Bible, Lévitique XVI, 21-22

« Dans la Grèce ancienne, l'une de ces cérémonies consistait en un sacrifice humain. Le choix, la désignation, les soins particuliers et, finalement la destruction rituelle du bouc émissaire (en grec pharmakos) restait l'intervention « thérapeutique » la plus importante et la plus significative que connaissait l'homme primitif.

Albert Jacquard, la Folie

« En général, il s'agit d'un être qu'un certain sentiment d'infériorité rend timide et peu sociable, ne participant pas à l'esprit de la collectivité. »

Henri Baruk

Explication sociologique du bouc émissaire :

La théorie de René Girard nous paraît intéressante car elle explique le phénomène du bouc émissaire comme la conséquence de ce qu'il nomme le « triangle mimétique » : processus par lequel se confondent le désir d'être et le désir d'avoir. On pourra appliquer cette analyse de manière très éclairante sur les mécanismes de la société de

consommation (ainsi le triangle mimétique donne une compréhension limpide du fonctionnement de la publicité), de leur incidence identitaire et de leur potentiel de violence.

Pour René Girard, l'être humain ne désire que ce qui est déjà désiré par un autre. Bien que nous soyons persuadés de fixer notre désir de manière autonome sur un objet que nous choisissons nous-mêmes, notre désir procède en réalité d'une imitation par rapport à un modèle à qui l'on veut ressembler. *Tu* disposes d'un bien qui semble te combler et que moi, qui ne me sens pas comblé, *je* n'ai pas. *Je* veux avoir, au sens littéral, ce que *tu* as de plus que moi. Le désir conscient que j'ai pour *l'objet* (bien matériel ou non) n'est en réalité que le désir inconscient du prestige que je te prête, à toi qui le possèdes.

Puisque je ne peux être directement ce que tu es, je veux avoir ce que tu as, comme si ce qui te distinguait de moi était de l'ordre, non de l'être, mais de l'avoir. Ainsi se noue une co-dépendance identitaire des individus liés par un désir mimétique. En effet, l'objet que tu possèdes sans y attacher d'attention particulière est transfiguré par mon désir qui lui confère tout à coup une importance inattendue. Tu es conforté dans la valeur de ton bien du fait que je le convoite, et que ton désir est juste du fait que je l'imité. Et plus il sera convoité, plus il sera disputé, plus cet avoir te donnera un avantage en terme d'être et plus il t'importera d'être le seul à l'avoir. C'est pourquoi tu tendras, en exhibant des biens dont la valeur à tes propres yeux dépend du regard des autres, à susciter des jalousies, de la concurrence, et donc du conflit ; pour être, tu as besoin de moi comme d'un rival qu'il te faut supplanter.

Ainsi le cercle du désir mimétique est bouclé, qui donne lieu à un état d'indifférenciation : plus les rivaux mimétiques sont proches et tentent de se différencier, plus ils finissent par se ressembler, et plus leur rivalité crée une tension qui est source de conflits et créatrice de violence.

Or, tous les aspects de toutes les cultures humaines sont fondés sur la distinction : pour comprendre et organiser le monde, l'homme procède par création permanente de différences entre les choses qui permettent de les situer les unes par rapport aux autres. Ainsi, toute société s'organise à partir de différenciations établies comme pertinentes pour son fonctionnement (différence de sexes, d'âges, de fonctions, d'origines, de classes, de statuts, de rôles,...) : tel que chacun sait la place qui est la sienne. Aussi, cet état d'indifférenciation menace-t-il l'ordre social.

Pour René Girard, la question fondamentale qui se pose à toute société est : comment canaliser le désir mimétique et préserver l'ordre social de la violence qu'il entraîne. Réponse : en faisant dévier la violence sur un innocent que l'on dit coupable. Le bouc émissaire est choisi pour une différence, mais doit être suffisamment semblable au groupe pour que cette différence suffise à le stigmatiser, il fait l'objet d'une accusation qui le rend responsable de la crise et, dans une certaine mesure, accepte cette accusation.

La désignation et le sacrifice d'un bouc émissaire est donc la solution inconsciente du groupe à la crise qui naît de l'indifférenciation. Solution inconsciente car elle n'est efficace que si le groupe en ignore le mécanisme. C'est le phénomène collectif par lequel une communauté se protège de la violence endémique que ses membres ont eux-mêmes générée par leur rivalité mimétique. Il a pour fonction de sortir cette violence à l'extérieur de la communauté de sorte qu'elle cesse d'en menacer l'existence.

Fiche de questions : Pour chaque question, décrivez l'élément dont il s'agit puis analysez l'effet produit.

- 1) Commentez le LIEU de ce spectacle théâtral
- 2) Commentez le DECOR en donnant l'un ou l'autre exemple qui illustre votre propos
- 3) Commentez L'APPARENCE DES COMEDIENS (costume, maquillage, voix, démarche...). Choisissez-en un en particulier et analysez-le.
- 4) Isolez un moment du spectacle au cours duquel L'ECLAIRAGE ET LE SON concourent à créer une atmosphère particulière : analysez ce moment.
- 5) Que pensez-vous du début du spectacle ? De la fin ?
- 6) Quelles idées, quels thèmes, vous semblent importants dans cette histoire

Distribution :

Conception Maggy Jacot et Axel De Booseré. **Traduction** Henri Christophe. **Direction du projet** Claude Fafchamps. **Mise en scène** Axel De Booseré. **Scénographie, costumes et dramaturgie** Maggy Jacot. **Création de l'univers sonore** François Joinville. **Création des éclairages** Gérard Maraitte. **Composition musicale** Benoît Louette. **Création des marionnettes** Natacha Belova. **Collaboration artistique (marionnettes)** Petr Forman. **Assistanat à la mise en scène** Mireille Bailly, Daren Ross. **Assistanat à la scénographie** Rüdiger Flörke, Valérie Perin

Comédiens Mireille Bailly, Cédric Célorio Lopez, Philippe Constant, Karen De Paduwa, Johan Dils, Patrick Donnay, Janie Follet, Christophe Grundmann, John John Mossoux, François Sauveur, Jasmine Tamaz, Patrick Waleffe

Musiciens *Accordéon* Maurice Blanchy, *Trompette et piano* Johan Dupont, *Trompette et batterie* Rolf Langsjoen, *Trombone* Marianne Otte, *Tuba* Denis Meurée

Réalisation du dossier pédagogique Christine Aventin

Une production Arsenic, Centre itinérant de création artistique et d'action culturelle (Liège)

En co-production avec ; Le Théâtre National de la Communauté française Wallonie-Bruxelles, Le Théâtre de la Place /Liège. Le manege.mons /Centre Dramatique. Le Théâtre de Namur. L'Ancre & PBA/Eden – Charleroi. L'Atelier Théâtre Jean Vilar – Louvain la Neuve

Représentation à l'Espace Tivoli / Liège

Mercredi 27 avril > Jeudi 5 mai 20 :15

Sauf mercredi 04 mai 19 :00

Durée du spectacle

2 h entracte compris

Pour la réalisation de la version néerlandophone, ce projet a bénéficié du soutien de : Dommelhof Theater – Neerpelt . IN SITU, Réseau Européen pour la création artistique en espace public, financé par la Commission européenne (programme Culture 2000)

Arsenic est soutenu par le Ministère de la Communauté française Wallonie-Bruxelles (Service du Théâtre – Tournées Arts et Vie), Wallonie-Bruxelles International, la Wallonie (Emploi – Direction des Relations Internationales) et la Loterie Nationale.



ARSENIC ASBL

80, rue de Porto – BE 4020 Liège

Tel : +32 4 344 01 77

Fax : +32 4 344 54 62

Email : info@arsenic.eu

Website : www.arsenic.eu

Production et diffusion Pascale Mahieu, Jean-Michel Flagothier

Communication et relations publiques Emmanuelle Wégria

Secrétariat Graça Pilar

Recherche et développement Françoise Hansoul

Direction technique Stéphane Kaufeler

*« Fondamentalement je suis dramaturge. C'est comme une tare de naissance.
Même mes poèmes sont des tentatives dramatiques camouflées. »*

Peter Turrini



Biographie

Fils d'un ébéniste italien de Sankt Margarethen (Autriche), Peter Turrini naît en 1944, grandit en Carinthie puis s'essaie à divers métiers et entre autres, bûcheron, ouvrier métallurgiste, publicitaire.

En 1965, après six mois de formation de publicitaire à Francfort, Peter Turrini compose des slogans dans une agence américaine de Vienne. Deux ans plus tard, il se retire à Lindos (Grèce) où il vit parmi des marginaux. Il écrit en quelques semaines *La chasse aux rats*. La création de la pièce à Vienne en 1971 provoque un scandale qui se répètera à Munich, en 1972, à la création de *La Fête du cochon*.

Au début des années 1970, il commence une collaboration conflictuelle avec la télévision, qui durera plus de seize ans. La série *Saga des Alpes* est diffusée en Autriche à partir de 1976 (et dans plus de vingt pays par la suite, y compris les Etats-Unis et l'Union soviétique). Avant même la première émission, les campagnes démagogiques de certaines associations et d'une partie de la presse mettent en péril et retardent d'autres projets. En 1977, *Nymphe d'argent* reçoit le prix du meilleur scénario de télévision à Monaco.

Entre 1978 et 1980, il participe de plus en plus activement à la vie sociale et culturelle en Autriche et publie un premier recueil de pièces, pamphlets et entretiens. Simultanément, les dépressions s'aggravent. Il trouve refuge hors de Vienne et effectue plusieurs séjours en clinique. Il publie un recueil de poèmes, *Quelques pas en arrière* et ensuite, crée *Tango viennois*.

En 1981, il reçoit le Prix Gerhart Hauptmann, à Berlin et entame une tournée de lectures publiques, notamment aux Etats-Unis, en Union soviétique et en Israël. En 1982, un nouveau scandale naît dès l'annonce de la création de *Les bons bourgeois à Vienne*. En 1985/86, il entre en conflit avec l'ORF (radio/télévision autrichienne) pour le tournage de *La Saga des Travailleurs*, qui sera repoussé à plusieurs reprises. Il se réfugie alors à Retz, en Basse Autriche, dans une cellule de monastère où il écrira par la suite la quasi totalité de son oeuvre. En 1988, la création de *Éléments moins performants* à l'Akademietheater de Vienne confirme Turrini en tant que l'un des dramaturges les plus importants de langue allemande. On lui remet le Prix du Maubeuge International Théâtre Festival, 1990. Cette même année, sera créé *Enfers et damnation*.

En 1993, *L'Embrasement des Alpes* est créé au Burgtheater de Vienne. La même année, il publie un recueil de poèmes, *Au nom de l'amour. Grillparzer au sex-shop* est monté au Berliner Ensemble.

En 1995 est créée *La Bataille de Vienne* au Burgtheater de Vienne. En 1997/98, c'est *Enfin la fin* et *L'Amour à Madagascar* à l'Akademietheater de Vienne. Est également publiée sa nouvelle *L'Arrestation de Johann Nepomuk Nestroy*, dont sera tiré un film.

En 1999, paraît une oeuvre complète éditée par Silke Hassler et Klaus Siblewski. En 2000, il achève *L'Ouverture*, pièce écrite pour l'inauguration du Théâtre de Bochum. Il écrit un livret d'opéra *Le Géant de Kaillass*, créé le 15 juin 2002 à l'Opéra de Vienne et *J'aime ce pays*, créée en décembre 2001 au Berliner Ensemble.

En 2001, il écrit *Da Ponte à Santa Fé*, créée le 29 juillet 2002 au Festival de Salzbourg. En 2002/2003, il écrit la version théâtre de *Le Géant de Kaillass*, créée pour la première fois en français par la Compagnie Charlie Brozzoni à Annecy, en janvier 2005.

En 2004, on célèbre au niveau national les 60 ans de l'auteur. Il écrit *A la tombée de la nuit*, pièce qui sera créée début 2006 à Klagenfurt.

Éléments bibliographiques

Quelques pas en arrière – poésies Ed. Le Bel Aujourd'hui
Tango viennois
Éléments moins performants Ed. Actes Sud-Papiers, 1990
L'Infanticide
L'embrasement des Alpes Ed. Actes Sud-Papiers, 1993
La Bataille de Vienne
Enfers et damnation Ed. Actes Sud-Papiers, 1997
Enfin la fin
La chasse aux rats Ed. Actes Sud-Papiers, 1998
L'Amour à Madagascar
J'aime ce pays Ed. Actes Sud-Papiers, 2002
Le Géant de Kaillass Ed. Actes Sud-Papiers, 2004
La Fête du cochon Ed. Actes Sud-Papiers, 2004

Résumé

C'est l'histoire d'un jeune géant haut de 2,58 mètres. Il vit dans le petit village de Kaillass (Steinfeld) en Haute-Autriche, au début de la révolution industrielle du XIX^e siècle. Ce géant aimerait faire partie du groupe des petits Chanteurs de Kaillass. Ne supportant que leur propre taille, ils se moquent de lui et le rendent responsable de tous les malheurs du village.

Pendant que se prépare l'avènement du train, apportant modernité et savoir dans les grandes villes et préfigurant la conquête de nouveaux espaces, le géant fait ses adieux à sa mère. Crochetailleur veut le présenter en attraction de par le monde. Il promet à sa mère de lui envoyer de l'argent, pour l'achat d'un grand pré dans lequel il pourra enfin se sentir petit.

Tout au long du voyage, il rencontrera d'autres exclus.

À Ried, le tailleur présente le géant comme un monstre dévorant les jeunes filles ; pourtant invité à hurler de façon menaçante, le géant ne peut qu'éclater en sanglots. Irmeline, la petite femme qui l'aime, le console.

Dans le ghetto de Prague, le géant hisse les enfants sur ses épaules, de sorte qu'une vision de l'avenir se révèle à eux. Lorsque le rabbin, lui aussi, se hasarde à regarder l'avenir, il voit les villes de Vienne, Berlin et Prague désertées par les Juifs.

À Berlin, le géant est présenté à l'empereur Guillaume II qui veut l'utiliser pour procréer des soldats gigantesques.

À Londres, il est présenté à la reine Victoria qui affirme qu'elle est « la plus grande femme du monde ». Pourtant, pour le géant, c'est sa mère qui est la plus grande femme du monde. La reine le force à se coucher sur elle, le géant se débat, tente de l'étrangler, mais, satisfaite de « l'expérience », elle lui offre une montre en or. Le géant se produit dans un spectacle de variétés à Paris. Il désire ardemment une femme.

En Haute-Bavière, Crochetailleur vend le géant à un directeur de cirque. Dans le cirque, le géant retrouve Irmeline. Lorsque le directeur veut présenter leur amour comme un spectacle de la perversion, le géant se défend violemment et s'enfuit.

Tuberculeux, il revient chez sa mère. Elle lui laisse croire que le pré lui appartient. (Crochetailleur n'a jamais envoyé d'argent). Il meurt dans les bras de sa mère. Parce qu'il est trop grand pour le cercueil, les croque-morts lui scient les jambes. La petite femme porte le deuil de son bien-aimé.

Sa renommée, ses aventures, les musées désireux d'acheter son cadavre, font de lui un personnage célèbre, et donnent au conseil municipal l'idée d'inventer le tourisme. Dans le village pittoresque de Kaillass, entourée de brasseries et d'hôtels, on inaugure une statue du géant grandeur nature. Elle trône maintenant au centre de la place, entretenue par de braves villageois, d'honnêtes et gentils hôtes, qui plus tard accueilleront tout aussi innocemment et honnêtement, « sans le savoir »... les armées barbares de l'Allemagne voisine.

<http://www.cie-brozzoni.com/spectacle.php?id=11>

A propos du « géant » et de son auteur

Pour écrire *Le Géant de Kaillass*, Peter Turrini –qui répond en 2004 à une commande de l'Opéra de Vienne, puis adapte pour le théâtre son propre livret- s'inspire de la vie d'un jeune Autrichien du XIX^{ème} Siècle. Il s'approprie avec brio la tradition allemande du drame à stations et donne, au regard de sa production habituelle, une oeuvre originale et atypique qu'il nomme lui-même « théâtre populaire avec musique ». Conte initiatique, fable sur l'illusion des apparences, *Le Géant de Kaillass* mêle à la peinture d'un destin tragique de vrais moments de comédie ; s'articulant sur une vingtaine de tableaux qui jouent, comme autant de bascules, sur le mélange des genres et l'alternance des registres.

Avec *Le géant de Kaillass*, Turrini a laissé au bord de la route, un peu comme le Petit Poucet et ses cailloux, toute la virulence et la provocation qui caractérisent habituellement ses textes, pour atteindre la forêt profonde où l'ogre est tapi en chacun de nous. C'est à travers une écriture plus douce, plus légère, plus rapide qu'il fait virevolter son récit. Il définit sa pièce comme un conte de fée. [...] La douceur de ce texte n'émousse en rien le regard critique de Turrini sur le comportement du cœur des hommes et de leurs actes. Même si son géant ne meurt pas en poussant un cri, mais en chantant au soleil, dans une caresse de sa mère, il meurt tout de même loin de ceux parmi lesquels il aurait voulu vivre.

<http://www.cie-brozzoni.com/spectacle.php?id=ll>

« Je ne crois plus qu'au jeu, à la fiction. Dans les informations diffusées par les médias, on nous demande de tout prendre pour argent comptant, bien que l'on sache que certains cadavres ont été commandés tout exprès par CNN. Au théâtre, c'est exactement l'inverse ; le théâtre n'est que faux-semblant. En avouant ce faux-semblant, des sensations vraies redeviennent possibles. J'ai la nostalgie d'un théâtre qui n'ait rien à faire avec la réalité... Et qui pourtant ouvrirait le regard sur elle. »

Peter Turrini, Extrait d'un entretien avec Franz Wille, Theater heute, avril 1995.

« Et tandis que dans les années soixante, la société allemande s'auto-déchirait à cause d'un sentiment de culpabilité, qu'en Allemagne des collègues de mon âge parlaient de la faute des parents et de leur sentiment de honte d'être allemand, en Autriche, c'est l'exact contraire qui s'est produit [...].

Dans les auberges de campagne, les Maires et les paysans entonnaient les chants nazis. Nous haïssions leurs hypocrites professions de foi démocratiques alors qu'ils avaient seulement troqué le casque d'acier contre le chapeau tyrolien, et nous les avons attaqués plus tard, grâce à la littérature. »

Peter Turrini – in préface à La Bataille de Vienne – traduction Henri Christophe

<http://www.theatre-contemporain.net/biographies/peter-turrini/presentation>

<http://theatresateliers-lyon.phx-data.com/presse/dpturrinia.pdf>

Recherches pour l'annexe : Bernadette Riga Responsable des activités pédagogiques

Contacts pour le service pédagogique du Théâtre de la Place / Liège.

Bernadette Riga

04/ 344 71 79

b.riga@theatredelaplace.be

François Bertrand

04/344 71 64

f.bertrand@theatredelaplace.be