

MINETTI

Grand Théâtre

du 9 janvier au 6 février 2009

du mercredi au samedi 20h30, mardi 19h30, dimanche 15h30 – relâche lundi

texte **Thomas Bernhard**

mise en scène **André Engel**

texte français **Claude Porcell**

version scénique **André Engel, Dominique Müller**

dramaturgie **Dominique Müller**

scénographie **Nicky Rieti**

lumière **André Diot**

costumes **Chantal de la Coste-Messelière**

son **Pipo Gomes**

maquillages et coiffures **Marie Luiset**

assistant mise en scène **Arnaud Lechien**

production Théâtre Vidy-Lausanne, Le Vengeur Masqué, Théâtre National de la Colline

Spectacle créé au Théâtre Vidy-Lausanne – du 9 au 21 décembre 2008

L'Arche est éditeur et agent du texte représenté

Presse **Nathalie Godard** tél. 01 44 62 52 25 fax 01 44 62 52 91 presse@colline.fr

avec

Évelyne Didi Une dame

Gilles Kneusé Le portier

Arnaud Lechien L'extra

Julie-Marie Parmentier Une jeune fille

Michel Piccoli Minetti

Écrit en 1977 par Thomas Bernhard pour l'immense acteur allemand Bernhard Minetti, ce texte montre un vieil acteur qui attend dans le hall d'un grand hôtel d'Ostende. C'est le soir de la Saint-Sylvestre, l'ambiance est aux cotillons et au champagne. Dans la valise du comédien se trouve un masque réalisé par James Ensor pour le Roi Lear. Car l'acteur a rendez-vous, un rendez-vous improbable avec un directeur de théâtre, dans l'espoir d'interpréter encore une fois le monarque grandiose de Shakespeare.

King Lear ! Voici deux ans, Michel Piccoli a interprété ce rôle sous la direction d'André Engel. Ce fut un événement. Aujourd'hui l'histoire se prolonge : les deux hommes se retrouvent pour donner souffle à *Minetti*, où rôde le fantôme de Lear, comme il rôde sans doute dans leur mémoire. Le choix de cette œuvre donc est tout sauf innocent ! La parole est au metteur en scène.

... /...

... /...

C'est comme une espèce de blague. Avec Michel Piccoli, nous avons eu d'excellentes relations et avons tous les deux envie de continuer à travailler ensemble. Mon problème est que je ne sais jamais quelle pièce monter. Nous avons parlé de Shakespeare, dans un premier temps, mais il me paraissait difficile, avec les moyens économiques qui sont les miens aujourd'hui, d'enchaîner deux productions d'aussi grande ampleur. À ce moment, en pensant à tout ceci, à l'idée de dire Shakespeare, de vouloir jouer Shakespeare, je me suis souvenu de *Minetti* de Thomas Bernhard et il m'a semblé amusant de faire à Piccoli cette contre-proposition qui est une réduction totale du projet. Nous sommes alors convenus que ce serait une formidable blague.

Qu'est-ce qui vous lie à Michel Piccoli, qu'est-ce qui vous intéresse chez lui ?

C'est un très grand acteur de théâtre. Peut-être que le public ne le sait pas vraiment, parce qu'il est connu surtout pour son extraordinaire carrière au cinéma. Il y a entre nous une très belle complicité. Quatorze ans se sont écoulés entre le moment où je lui ai proposé de jouer le *Roi Lear* et la première répétition ! Ce laps de temps a permis qu'un rapport un peu étrange mais très fraternel s'établisse entre nous. En plus, je crois que nous nous aimons bien. Dans nos métiers, ça compte aussi ! C'est donc d'abord un bon acteur, ensuite un homme remarquable, quelqu'un qui ne joue pas du tout de son prestige et de sa carrière. J'aime l'idée qu'il se fait d'être un artiste interprète : quelqu'un qui écoute très attentivement ce que dit un metteur en scène. Vous pouvez aussi tomber sur des acteurs qui estiment tout savoir ! Michel Piccoli

connaît, au contraire, cette relation qui existe entre l'acteur et le metteur en scène. Il essaie toujours de comprendre dans quelle direction nous allons ensemble. Et quand je dis ensemble, c'est tous ensemble !

Qu'est-ce au juste, selon vous, qu'un bon acteur de théâtre ?

C'est par exemple quelqu'un qui doit comprendre ce que je dis quand je lui demande de venir aux répétitions texte su, plutôt que de profiter des répétitions pour apprendre son texte. J'ai du mal à répéter avec un acteur qui a le nez dans sa brochure. Je ne sais pas trop quoi lui dire en dehors de : va apprendre ton texte ! La conséquence de tout ça est que j'attends d'un acteur qu'il soit capable de faire rapidement des propositions de jeu, quitte à s'égarer. En répétitions, on cherche. J'ai besoin d'une matière sur laquelle rebondir. Donc voici deux éléments qui comptent à mes yeux : que l'acteur vienne aux répétitions en sachant son texte et qu'il soit capable de faire spontanément des propositions de jeu. Cela permet d'utiliser le temps de répétition avec le maximum d'intensité.

Parlez-vous beaucoup aux acteurs ?

Pas pendant qu'ils jouent. Je ne les interromps pas. Le travail s'organise de la manière suivante. Nous commençons par faire un travail à la table, avec Dominique Müller, le dramaturge, les comédiens et les autres camarades qui participent au projet. C'est un travail conséquent, dans la mesure où nous passons une bonne semaine à discuter. C'est là que nous informons les comédiens de nos intentions. Là que nous disons pourquoi nous montons tel texte, comment nous envisageons de le monter et le résultat que

nous escomptons. C'est un moment d'échange très important. Après cette étape, tout le monde doit en savoir autant que nous sur les raisons que nous avons de monter la pièce. Nous disons aussi ce que nous pensons des personnages, des situations. Durant toute cette période, la parole est centrale. Ensuite, lorsque nous sommes sur le plateau, il m'arrive de jouer, même si je joue mal : j'essaie de montrer la direction, d'indiquer même grossièrement les intentions.

L'acteur peut-il vous surprendre ?

Il doit le faire. Jamais un acteur n'est aussi bien que lorsque les choses viennent profondément de lui. L'acteur n'est pas toujours conscient de l'effet qu'il produit. Dans le travail, il doit tout à la fois proposer, s'approprier les choses et être discipliné ! Parce qu'il arrive que les propositions n'aillent pas dans la direction souhaitée. Alors d'où me vient l'autorité de le dire ? Peut-être simplement du fait que le metteur en scène a la responsabilité de l'ensemble. Un peu à l'image d'un chef d'orchestre qui, en principe, ne joue pas mieux que les musiciens, mais qui a la responsabilité du tout.

La direction d'acteurs est-elle une part importante de la mise en scène ?

Pour moi, oui. Il y a des acteurs qu'il ne faut pas laisser trop libres, parce qu'ils retombent alors dans une idée qu'ils se font d'eux-mêmes. Certains, si on ne les tient pas, se mettent à crier, à gesticuler, à vociférer. C'est peut-être très bien. Sauf que moi, ça ne me convient pas. Je ne suis pas friand de ce style. Tout cela est quand même très mystérieux, cette alchimie. Il y a aussi, parfois,

la rencontre entre un acteur et un personnage qui a pour conséquence que le metteur en scène n'a presque rien à dire, tellement on se trouve dans l'évidence. Il m'arrive alors d'être simplement béat d'admiration.

Entre le projet de spectacle que vous rêvez et le résultat qui est visible au cours de la représentation, existe-t-il de grands écarts ?

Il y a une phrase de Nietzsche qui pour moi exprime admirablement ceci : « La réalisation est le masque de mort de l'idée. » Je crois qu'il n'existe pas plus belle définition de la mise en scène. L'histoire d'un spectacle est là. C'est la raison pour laquelle il faut être très exigeant avec ses idées au départ. Il faut vouloir beaucoup. Parce que l'on sait qu'il va rester peu. Mais il faut que ce qui reste soit suffisant. Je ne voudrais toutefois pas être mal compris. Je parle ici du processus de travail. Les choses bougent en cours de travail. Elles bougent parce que les acteurs apportent, et souvent énormément. Elles bougent parce que ce que vous avez souhaité se révèle ne pas être si pertinent qu'espéré. Elles bougent parce que vous êtes surpris par mille et une choses. Je ne suis pas un metteur en scène à l'aise dans l'improvisation. Si je n'ai pas un spectacle prêt dans la tête, quitte à en réaliser un autre parce que justement tout bouge dans le travail, je ne commence pas. Je ne sais pas improviser. J'ai besoin de beaucoup travailler, sans doute pour me rassurer. Je suis un grand anxieux et l'anxiété naît de l'inconnu, du vide. Le savoir me rassure.

Quelle est votre relation à l'image, à la scénographie ?

Tout cela a beaucoup évolué. Lorsque nous étions au Théâtre National de Strasbourg avec Jean-Pierre Vincent, dans les années

soixante-dix, nous allions faire du théâtre hors des murs. Nous avions alors une réflexion qui touchait l'espace non théâtral, afin de modifier les règles du jeu. Il s'agissait de casser la relation unilatérale de la représentation, où le vivant se trouve d'un côté et que l'on attend de l'autre une absence de corps, une absence de bruit et ainsi de suite. On voulait que tout cela soit chahuté. Et on l'a chahuté pendant au moins dix ans. À ce moment, on ne cherchait pas l'image, mais le lieu juste et un rapport particulier que j'aurais qualifié, il y a encore vingt ans, de dialectique : un rapport dialectique juste entre un texte et un lieu ! C'était la mise en relation entre un texte et une matérialité du réel qui nous excitait avec Nicky Rieti, le scénographe. Il y a donc eu, dans cette perspective, quelques expériences assez hallucinées. Mais aujourd'hui, cette période a laissé place à une autre période. Pourquoi ? Parce que ces spectacles n'étaient pas reproductibles. Ils étaient organiquement liés à un lieu et ne pouvaient donc pas tourner. Lorsque vous avez épuisé le public sur place, c'est terminé. Le changement a donc été provoqué à la fois par des raisons économiques (le temps de l'ultra générosité était derrière nous) et par des raisons artistiques puisque, dans le fond, nous avions un peu fait le tour de la question. Riches de toutes ces expériences, nous sommes donc retournés sur les plateaux de théâtre.

Aujourd'hui, vous passez d'ailleurs de l'opéra au théâtre, du théâtre à l'opéra...

Nous nous sommes rendu compte avec Rieti que l'opéra nous était un peu tombé dessus, que ce n'était pas vraiment volontaire. Bien sûr que les deux pratiques se nourrissent. J'essaie, si vous voulez,

de poursuivre mon travail à l'opéra tout en cherchant à réunir les moyens pour faire du théâtre tel que je le souhaite. Parce que l'époque n'est plus très favorable pour faire du théâtre tel que je le souhaite. Il y a là un grand danger.

Qu'est-ce qui a changé ?

Je crois qu'au départ, c'est une question d'argent. Il y a peut-être quatre ou cinq grandes institutions en France où les directeurs peuvent faire le théâtre qu'ils veulent. Autrement, il faut réunir des forces, alors que j'ai connu une époque de grande facilité, y compris financière, pour monter des choses compliquées, exigeantes. C'est terminé. Ces raisons budgétaires entraînent une censure de la forme, parce que cette réalité pousse à faire des spectacles qui se ressemblent tous, tellement ils sont formatés sur le même modèle. Aujourd'hui, il faut cinq comédiens, pas plus, un décor unique, si possible que l'on peut monter et démonter en deux heures... C'est l'objet même qui est remis en question. Peut-être que cela s'explique aussi par le fait que le théâtre n'a plus l'importance politique qui a été la sienne.

Alors il y a chez certains cette attitude qui consiste à dire : je fais du théâtre, je suis en résistance...

J'ai surtout l'impression d'être parmi les derniers dinosaures ! Je suis un des derniers qui maintient encore, contre vents et marées, un désir ludique de partager généreusement un bon gâteau bien crémeux avec des spectateurs. Mais cela devient de plus en plus difficile et des gens comme moi sont financièrement de plus en plus fragilisés.

Qu'est-ce qui fait de vous l'un des derniers Mohicans ? Le rapport au texte ?

La jeune génération a aussi un vrai rapport au texte, sans doute simplement à d'autres textes. Il y a une autre génération, avec d'autres auteurs et d'autres points d'intérêt que les miens. Moi aussi, à l'époque, je faisais du théâtre contre ce qui existait. Donc, le fait que le théâtre soit un lieu de résistance, où l'on tient à montrer une opposition à un courant qui ne serait pas simplement esthétique, mais qui exprimerait aussi un point de vue sur le monde, je trouve ça très bien. Il faut maintenant trouver des formes appropriées à cela. Dans ce que je propose, l'intérêt réside sans doute dans l'acharnement de maintenir haut un certain nombre de principes. Mais je ne saurais même pas les énumérer. Dans le théâtre que je fais, il y a toujours de grands auteurs, il y a une matière à réfléchir et pourtant j'aime bien que l'ensemble soit populaire.

Voyez-vous des images en lisant *Minetti* ?

Très clairement, la pièce se passe à Ostende, dans le hall d'un hôtel, pendant la nuit de la Saint-Sylvestre alors qu'il y a une tempête de neige. Je me dis : qu'arriverait-il si nous étions en Bolivie dans un univers de paumés, un peu comme dans *Le Salaire de la peur* de Clouzot par exemple ? Ou que se passerait-il si cet homme était tout seul sur une banquise à discuter avec des phoques ? Ma première tentation est là : de partir à l'opposé. C'est une manière d'éprouver la proposition initiale, mais aussi une manière d'exister. Quand j'étais plus jeune, j'avais même le culot de prétendre que si je n'avais pas autant de choses à dire sur le sujet que l'auteur, je ne montais pas la pièce. C'était gonflé ! Mais j'avais la naïveté d'y croire.

Après *Le Réformateur du monde* et *La Force de l'habitude*, c'est la troisième fois que vous revenez à Thomas Bernhard. Pourquoi ?

Quand j'ai lu Bernhard pour la première fois, je me suis dit : tiens, voilà quelqu'un qui sait comment on peut écrire du théâtre après Samuel Beckett. Il a fait une vraie proposition, une proposition très originale. Il emprunte à la musique. Et l'écriture rend compte d'une maladie psychologique. Tous les personnages sont des logorrhées perpétuelles. Ici la parole est vitale. On a le sentiment que si ces gens-là ne parlaient pas, s'ils ne parlaient pas autant, de cette façon et sur ce ton, ils mourraient. Quoi de plus étonnant pour le théâtre ? Ça, je ne l'avais lu nulle part. Beckett avait dynamité le théâtre par la raréfaction. C'est d'ailleurs très beau, très efficace, mais après il fallait retrouver un souffle. Et ce souffle, Bernhard l'avait. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard si *Le Souffle* est le titre d'un de ses récits ! Tout ça m'a paru évident dès la première lecture. Ensuite, au-delà du style, je me suis senti en fraternité avec l'auteur sur un certain nombre de points, notamment le refus des bassesses, des saletés, du mensonge d'État. C'est quelqu'un qui a condamné son époque et son pays avec une âpreté incroyable. Ce genre d'attitude ne me déplaît pas. Bernhard a en plus une ironie, une autodérision qui l'empêchent d'être un vrai donneur de leçons. C'est plutôt un imprécateur.

Dans Thomas Bernhard, beaucoup de personnages ont affaire avec l'art. Ainsi *Minetti* est comédien. Est-ce pour vous une dimension importante ?

Oui et non. Il y a un danger dans ce genre de personnage : le nominalisme. C'est-à-dire que les hommes de théâtre parlent de théâtre. Par rapport à ça, j'ai toujours essayé de prendre mes distances.

Là, je n'ai aucune difficulté à le faire, puisque le personnage de Minetti, dans la pièce, reprend à son compte des choses déjà entendues chez d'autres personnages. Il y a des invariants chez Bernhard, des éléments qui reviennent de façon récurrente d'une pièce à l'autre. Minetti s'interroge suffisamment sur l'homme et sur la vie pour que le danger du nombrilisme soit écarté. Il s'interroge bien sûr aussi sur l'art et sur le théâtre, mais pour qu'on voie bien qu'il est impossible de s'y limiter. En plus, dès le départ, ce grand acteur qu'est Minetti est un peu présenté comme un clown : il a une énorme valise, on a l'impression que ses vêtements sont trop grands. Cela me fait penser à Grock. Pourquoi ? Pourquoi un grand tragédien, tout de même interprète du Roi Lear, aurait-il soudain l'allure de Grock ? Il y a donc une mise en question de la figure de l'artiste comme bouffon. C'est d'emblée intéressant.

Propos recueillis par **René Zahnd**,
directeur adjoint du Théâtre Vidy-Lausanne, le 8 septembre 2008

Thomas Bernhard

1931 Naît aux Pays-Bas, grandit en Autriche, dans la famille de sa mère, jeunesse éclairée par l'influence d'un grand-père écrivain qui lui donne le goût de la littérature et de la musique, également marquée par la tuberculose.

1955-1957 Étudie au Mozarteum, conservatoire de musique et d'art dramatique de Salzbourg.

1962-1963 Entreprennent la rédaction du roman *Gel*.

1966-1967 Rédige le roman *Perturbation* ; opération d'une tumeur à l'hôpital pneumologique de Vienne, sa santé demeurera dès lors fragile.

1968 Remise du Petit Prix national de littérature, son discours de remerciement à l'encontre des Autrichiens provoque un scandale.

1970 Parution de *La Plâtrière* (prix Georg Büchner) ; représentation de sa première pièce, *Une fête pour Boris* au Schauspielhaus de Hambourg.

À partir de 1972 Produit une œuvre abondante, imprégnée de ses rapports complexes et violents avec l'Autriche, alternant l'écriture de romans et de récits autobiographiques (5 vol.) et de nombreuses pièces de théâtre, notamment *L'Ignorant et le Fou*, *La Société de chasse*, *La Force de l'habitude*, *Minetti*.

1988 Première au Burgtheater de Vienne, le 4 novembre, de sa dernière pièce, *Place des héros*, apothéose dans le scandale anti-autrichien.

1989 Meurt le 12 février à Gmunden. Dans son testament, il interdit la diffusion et la représentation de ses œuvres en Autriche pendant 50 années.

2003 Les Éditions Suhrkamp entreprennent l'édition complète des œuvres en 22 volumes.

André Engel

Né en France, André Engel a étudié puis enseigné la philosophie jusqu'en 1969. Il fait ses débuts de metteur en scène en 1972 dans le cadre du Théâtre de l'Espérance, associé à Jean-Pierre Vincent, avant de développer ses activités au sein du Théâtre National de Strasbourg. À partir de 1982, il mène une carrière de metteur en scène indépendant. Son répertoire ne se limite pas aux textes théâtraux. Il croise les écrits classiques et contemporains et s'attache à parcourir des sentiers inexplorés. Il déplace le terrain du spectacle hors des théâtres dans des lieux insolites : hangar, haras, hôtel, mine de fer – par exemple *Dell'inferno*, spectacle donné tout d'abord dans une usine désaffectée de la Plaine Saint-Denis en collaboration avec le Théâtre Gérard Philipe en 1982. Il fonde en 1988 le Centre Bilatéral de Création Théâtrale et Cinématographique, financé par le ministère de la Culture et de la Communication, qui lui permet de coproduire la plupart de ses spectacles. Il met en scène entre autres *Lulu*, d'après Wedekind (Bataclan, Théâtre des Amandiers, 1983), *Venise sauvée*, d'après Hugo von Hofmannsthal (Maison de la Culture du Havre, Festival d'Avignon, Maison de la Culture de Bobigny, 1986), *La Nuit des chasseurs*, d'après *Woyzeck* de Büchner (Théâtre National de la Colline, 1988), *Le Livre de Job*, d'après la Bible (Théâtre National de Chaillot, 1989), *Le Réformateur du monde* de Thomas Bernhard (Centre Bilatéral de création, Maison de la Culture de Bobigny, 1990-1991), *Légendes de la forêt viennoise* d'Ödön von Horváth (Maison de la Culture de Bobigny,

1992, spectacle nominé aux Molières 1993 pour la meilleure mise en scène), *Le Baladin du monde occidental* de Synge (Odéon-Théâtre de l'Europe, 1995), *Léonce et Léna* de Georg Büchner (spectacle créé à la rentrée 2001 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe qui valut à Éric Elmosnino, dans le rôle de Valério, le Molière de la révélation théâtrale). À Vidy en janvier 1997, il monte *La Force de l'habitude* de Thomas Bernhard. Plus récemment *Papa doit manger* de Marie Ndiaye, créé à la Comédie-Française en 2003. Enfin, toujours à l'Odéon, *Le Jugement dernier* d'Ödön von Horváth (2003, reprise en 2004 : prix du meilleur spectacle décerné par le Syndicat de la critique dramatique). L'aventure du Centre dramatique national des Alpes s'achève pour Engel le 30 juin 2004. Georges Lavaudant lui propose alors de rejoindre l'Odéon-Théâtre de l'Europe en qualité d'artiste associé. C'est à ce titre qu'Engel crée *Le Roi Lear* avec Michel Piccoli aux Ateliers Berthier en janvier 2006, spectacle présenté en tournée en France et repris à Paris en 2007. En janvier 2008, toujours dans le cadre de sa collaboration avec l'Odéon, André Engel met en scène *La Petite Catherine de Heilbronn* de Heinrich von Kleist, un spectacle distingué aux Molières 2008 (Molière des Compagnies « Le Vengeur Masqué »).

Il poursuit par ailleurs sa carrière de metteur en scène d'opéra, dont les jalons les plus récents comptent *Don Giovanni* (Opéra de Lausanne, 1996, reprise au Théâtre des Champs-Élysées en

2006), *Siegfried* (Scala de Milan, 1997), *Der Freischütz* (Opéra du Rhin, 1999), *The Rake's Progress* (Opéra de Lausanne, 1999 ; Théâtre des Champs-Élysées, 2001), *La Petite Renarde rusée* de Leoš Janáček (Opéra de Lyon, 2000 ; Théâtre des Champs-Élysées, 2002), *K*, d'après Le Procès de Franz Kafka, de Philippe Manoury (Opéra National de Paris, reprise en avril/mai 2003). Reprise en 2008 à l'Opéra de Paris de *Cardillac* de Paul Hindemith, créé en 2005, et *Louise* de Gustave Charpentier, créé en mars 2007.

André Engel a reçu en février 1993 le prix Dominique, décerné par un jury composé de personnalités du théâtre.

Évelyne Didi

Elle participe à la création du Théâtre Éclaté à Annecy avec Alain Françon, Christiane Cohendy et André Marcon. De 1976 à 1983, elle est comédienne permanente de la troupe du T.N.S. et travaille avec Jean-Pierre Vincent, Michel Deutsch, André Engel.

Elle joue sous la direction de nombreux metteurs en scène : Bernard Sobel, Klaus Michaël Grüber, Bob Wilson, Jean Jourdeuil, Jean-François Peyret, Ann Bogart, Jean-Louis Martinelli, Moshe Lelser, Matthias Langhoff, et participe au montage de *Va-t'en chercher le bonheur... et ne reviens pas les mains vides* par Sentimental Bourreau. On peut la voir dans *Médée Matériel* de Heiner Müller/Pascal Dusapin dans la mise en scène d'André Wilms ; dans *Léonce et Léna* de Georg Büchner et dans *Le Jugement dernier* d'Ödön von Horváth mis en scène par André Engel. Au Théâtre National de la Colline elle est dirigée par André Wilms dans *Pulsion* de Franz Xaver Kroetz et *Histoires de famille* de Biljana Srbljanović ; Alain Françon dans *Visage de feu* de Marius von Mayenburg et *Ivanov* d'Anton Tchekhov ; Barbara Nicolier dans *Essaim* de Toni Negri. En 2005, elle joue sous la direction de Matthias Langhoff dans *Doña Rosita la célibataire* de Federico Garcia Lorca ; de Jean Liermier dans *Le Médecin malgré lui* de Molière en 2006 ; tout dernièrement avec Bruno Geslin dans *Kiss me quick*, adaptation Ishem Bailey et avec André Engel dans *La Petite Catherine de Heilbronn* de Heinrich von Kleist.

Au cinéma elle tourne avec Claude Chabrol, Philippe Garrel, Aki Kaurismaki.

Gilles Kneusé

En 1988, il est interne des hôpitaux de Paris. Deux ans plus tard, il entre dans la classe supérieure des conservatoires de Paris où il a pour professeurs Jean-Laurent Cochet et Françoise Kanel. Son premier spectacle : *Les Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset, mis en scène par Robert Kimich au Théâtre de Meudon. En 1994, il passe son doctorat en médecine (spécialité : chirurgie). Depuis, Gilles Kneusé est comédien. Un peu au cinéma (*Une époque formidable*, de Gérard Jugnot, 1992), mais surtout au théâtre, sous la direction de Gérard Desarthe *Lorenzino* d'après Musset, et *Électre* de Giraudoux ; d'André Engel qui fait appel à lui dès 1998 pour son *Woyzeck*, de Büchner, puis pour *Le Jugement dernier* d'Ödön von Horváth et *Le Roi Lear* de William Shakespeare ; d'Anne Alvaro *L'Île des esclaves* de Marivaux, 1998 ; d'Adel Hakim ou de Jérôme Kircher *Je sais qu'il existe aussi des amours réciproques* d'après Romain Gary, 2005. Gilles Kneusé a mis lui-même en scène une demi-douzaine de spectacles, dont *L'Épreuve* de Marivaux en 2001/2002 et *Coco perdu* d'après Louis Guilloux en 2004.

Arnaud Lechien

Il commence sa formation d'acteur au Cours Florent et au Cours Simon, puis avec Stuart Seide au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Au théâtre, il joue dans une dizaine de pièces mises en scène par Jean-Christophe Dhondt, Jean-Pierre Savinaud, Jean Simon, Karine Vauthier, Mathieu Mevel, Christine Hopper, Jérôme Kircher (dont il a également été l'assistant aux Bouffes du Nord pour *L'Époustouflante performance de madame Berthe Trépat, médaille d'or*) ou André Engel qui le dirige dans sa mise en scène du *Roi Lear*. À la télévision, il tourne sous la direction de Marion Handwerker, Gérard Vergez, Stéphane Kappès, Nicolas Picard, Miguel Courtois ou Williams Crépin.

Julie-Marie Parmentier

Après avoir suivi des cours de théâtre dès l'âge de neuf ans et passé un baccalauréat option théâtre, elle commence sa carrière de comédienne en 1993. Noémie Lvovsky l'engage en 1997 pour être une des quatre adolescentes de son téléfilm *Petites*, sorti en salle sous le titre *La Vie ne me fait pas peur* (prix Jean Vigo). En parallèle, elle tourne dans plusieurs téléfilms. En 2000, elle est la fille prostituée et toxicomane d'Ariane Ascaride dans *La ville est tranquille* de Robert Guédiguian et joue deux ans plus tard dans *Marie-Jo et ses deux amours*. Entre-temps, on peut la voir au côté de Sylvie Testud dans *Les Blessures assassines* (2000) de Jean-Pierre Denis. *Le Ventre de Juliette* (2002) de Martin Provost la ramène une nouvelle fois à Marseille : la comédienne y tient le rôle principal. En 2002, elle tourne également *Folle embellie* de Dominique Cabrera au côté de Jean-Pierre Léaud. Après *Le Jugement dernier* d'Ödön von Horváth, André Engel fait à nouveau appel à elle pour *Le Roi Lear*, où il lui confie de rôle de Cordélia ; depuis, Anne Dimitriadis l'a dirigée dans *Les Folles d'enfer de la Salpêtrière* de Mâkhi Xenaxis (MC93, 2007). Au cinéma, elle tourne dans *Sheitan* de Rémi Chapiron avec Vincent Cassel, et dans *Charly* d'Isild le Besco (2006) ; dernièrement dans *Baby Love* de Vincent Garenq (2007).

Michel Piccoli

Né à Paris en 1925 d'un père violoniste et d'une mère pianiste, il regrette toute sa vie de n'avoir pas su comprendre cet apprentissage de la musique. Il étudie à l'École alsacienne, au collège Sainte-Barbe et au collège d'Annecy où est né son désir d'être comédien. Après des cours au sein de diverses écoles d'art dramatique (cours Simon), il partage son travail entre cinéma et théâtre. Il est révélé au grand public avec *Le Mépris* de Jean-Luc Godard et devient l'acteur fétiche de Claude Sautet (*Les Choses de la vie*, *Max et les ferrailleurs* et *Vincent, François, Paul et les autres*) ainsi que de Luis Buñuel avec qui il entretient une longue complicité : il collabore à plusieurs œuvres majeures dont *Le Journal d'une femme de chambre*, *Belle de jour*, *Le Charme discret de la bourgeoisie*. La télévision naissante lui offre des rôles qui marqueront sa carrière : *Les Joueurs*, *Montserrat*, *Hauteclaire ou le bonheur dans le crime*, *Dom Juan*. Il travaille avec Marco Ferreri dans *Dillinger est mort*, *La Grande Bouffe*, qui lui vaudront autant d'éloges que de fureurs ; puis avec Claude Faraldo *Themroc*, Luis Berlanga *Grandeur nature*, ou encore Pierre Granier-Deferre et Louis Malle. Changement de registres avec Claude Mourieras, Manoel de Oliveira, Jacques Doillon, Agnès Varda, Jacques Demy, Hiner Saleem, Marco Bellochio avec *Le Saut dans le vide* qui lui vaut un prix d'interprétation au Festival de Cannes 1980. Il collabore avec ses amis réalisateurs Jacques Rivette (*La Belle Noiseuse*, 1991), Jacques Rouffio, Youssef Chahine. Il réalise par ailleurs deux courts métrages avant de mener à bien l'aventure de son premier long métrage : *Alors voilà* (1997), prix de la critique italienne

au Festival de Venise. En 2001, il réalise *La Plage noire* d'après l'œuvre de François Maspero, puis en 2005 *C'est pas tout à fait la vie dont j'avais rêvé*. En 2007, il reçoit le Léopard pour la meilleure interprétation masculine au Festival international du film de Locarno pour son rôle dans *Les Toits de Paris* d'Hiner Saleem. On a pu le voir au théâtre depuis 2001 dans *La Jalousie* de Sacha Guitry, mise en scène Bernard Murat ; en 2003 dans *Ta Main dans la mienne* d'Olga Knipper/Anton Tchekhov, mise en scène Peter Brook et en 2006 dans *Le Roi Lear* de William Shakespeare, mise en scène André Engel.

MINETTI

Calendrier des représentations

LAUSANNE

Théâtre Vidy-Lausanne
9 au 21 décembre 2008

REIMS

La Comédie de Reims
11 au 14 février 2009

GENÈVE

Théâtre de Carouge
18 février au 8 mars 2009

BERLIN

Berliner Ensemble
12 au 14 mars 2009

VILLEURBANNE

Théâtre National Populaire
18 au 28 mars 2009

GRENOBLE

MC2 Grenoble
31 mars au 4 avril 2009

LILLE

Théâtre du Nord
Théâtre National Lille Tourcoing – Région Nord Pas-de-Calais
8 au 18 avril 2009

TOULOUSE

Théâtre National de Toulouse
28 avril au 7 mai 2009