



sa
trouver
la colline

théâtre national

de Luigi Pirandello
mise en scène Stanislas Nordey

Grand Théâtre
du 6 mars au 14 avril 2012

SE trouver

Sommaire

Le projet de mise en scène	
Résumé de la pièce par Stanislas Nordey	4
Le rapport jeu-vécu	6
Note d'intention	7
Esquisses : la scénographie et les costumes	9
Un miroir devenu fou	
Pirandello vu par lui-même	11
Un miroir devenu fou	12
<i>Les Géants de la montagne</i> , pièce inachevée, extrait	13
<i>La Tragédie d'un personnage</i> , nouvelle, extrait	14
Pirandello et les femmes	
Pirandello et Marta Abba	15
La muse	17
Lettre à Marta Abba	18
Le féminisme pirandellien	19
Une écriture autour du féminin	20
<i>Se trouver / Une maison de poupée</i> , extraits	22
Annexes	
<i>La Brouette</i> , extrait	25
<i>Se trouver</i> , affiche de la mise en scène de Claude Régy, 1966	26
Pistes autour du spectacle	27
Biographie de Luigi Pirandello	28
Repères bibliographiques	29
Biographie de Stanislas Nordey et des comédiens	30

de **Luigi Pirandello**

traduction de l'italien **Jean-Paul Manganaro**

mise en scène Stanislas Nordey

collaboratrice artistique **Claire Ingrid Cottanceau**

scénographie **Emmanuel Clolus**

lumière **Philippe Berthomé**

costumes **Raoul Fernandez**

son **Michel Zürcher**

assistante à la mise en scène **Marine de Missolz**

avec

**Emmanuelle Béart, Claire Ingrid Cottanceau, Michel Demierre, Vincent Dissez,
Raoul Fernandez, Marina Keltchewsky, Frédéric Leidgens, Marine de Missolz,
Véronique Nordey, Stanislas Nordey, Julien Polet, Laurent Sauvage**

Le rôle de Salò sera interprété du 6 au 18 mars par Stanislas Nordey
puis repris par Laurent Sauvage jusqu'à la fin des représentations.

production **Théâtre national de Bretagne – Rennes (producteur délégué), Compagnie Nordey,
Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Théâtre de la Place – Liège,
La Colline – théâtre national, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – Scène nationale**

Le spectacle a été créé au Théâtre national de Bretagne le 31 janvier 2012.

Le texte français dans la traduction de Jean-Paul Manganaro
est à paraître à L'avant-scène théâtre en février 2012.

Grand Théâtre

du 6 mars au 14 avril 2012

du mercredi au samedi à 20h30, le mardi à 19h30 et le dimanche à 15h30

tournée

Toulon, Théâtre Liberté – du 16 au 18 février 2012

Rencontre avec le public

à l'issue de la représentation du mardi 20 mars

English Subtitles Performances

Tuesday 20 March at 7.30 pm

Saturday 24 March at 8.30 pm

billetterie 01 44 62 52 52

du lundi au samedi de 11h à 18h30 (excepté le mardi à partir de 13h)

tarifs

en abonnement de 9 à 14€ la place

hors abonnement

plein tarif 29€

moins de 30 ans et demandeurs d'emploi 14€

plus de 60 ans 24€

le mardi – tarif unique 20€

**Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Violaine Dudouit 01 44 62 52 10 – v.dudouit@colline.fr
Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr**

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

Pirandello à La Colline

À venir

Six personnages en quête d'auteur, d'après Luigi Pirandello, adaptation, mise en scène et scénographie Stéphane Braunschweig

Création au Festival d'Avignon du 10 au 20 juillet 2012

Présentation à La Colline – théâtre national en ouverture de la saison 2012/2013

La collection de DVD

Vêtir ceux qui sont nus, mise en scène Stéphane Braunschweig, 2006

avec Sharif Andoura, Cécile Coustillac, Gilles David, Antoine Mathieu, Thierry Paret, Hélène Schwaller, Anne-Laure Tondu

Une jeune femme rate son suicide, mais séduit les journaux par le récit de ses malheurs. Cette notoriété inattendue attire à elle un écrivain en mal de romanesque. À peine Ersilia a-t-elle le temps d'assister à sa transformation en icône médiatique et en héroïne littéraire qu'elle est prise au piège de ses propres mensonges : les protagonistes de son passé viennent contester le personnage que tous voient désormais en elle... Comme souvent chez Pirandello, un abîme de culpabilité est à la racine des événements, mais cet abîme insondable ne livre aucune vérité malgré l'acharnement des personnages à fouiller leurs plaies. L'aventure d'Ersilia fait apparaître la nudité inacceptable de la vie sous le voile des histoires que chacun se raconte.

La revue OutreScène

OutreScène n° 10 : TNS 2000-2008, récits d'acteurs

Autour de la pièce *Vêtir ceux qui sont nus* mise en scène Stéphane Braunschweig : entretiens avec Antoine Mathieu, propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou, p. 76-79

Cécile Coustillac, propos recueillis par Leslie Six, p. 80-81

Les DVD et les numéros de la revue OutreScène sont disponibles à la billetterie du théâtre, en librairie et sur le site internet www.colline.fr.

Le projet de mise en scène

Résumé de la pièce par Stanislas Nordey

Se trouver porte véritablement le théâtre en son cœur puisque c'est l'histoire d'une actrice, Donata Genzi, surnommée La Genzi.

Il y a trois actes dans la pièce. Le premier se passe chez la meilleure amie de Donata Genzi, dans un palais sur la Riviera, à l'occasion d'une soirée.

L'actrice est venue se reposer après une longue tournée. Elle est dans un trouble profond car, extrêmement connue pour son travail, elle attire beaucoup de questions et de fantasmes. Elle laisse entendre dans la pièce qu'elle est restée vierge (revendication personnelle), contrairement aux actrices de cette époque considérées comme des femmes aux mœurs légères, ni mère ni épouse, à qui on attribuait beaucoup d'amants.

Elle n'a pas d'amant, pas d'homme. C'est une personne très seule qui se consacre complètement à son art et au moment où la pièce commence, elle est à un endroit de sa vie où elle s'assèche, où elle souffre de cette solitude.

A la fin du premier acte, Ely Nielsen apparaît, c'est un riche jeune homme d'origine suédoise, une espèce d'aventurier qui fait de la voile. Sur un coup de tête, elle part avec lui en mer alors qu'une tempête est annoncée.

Le deuxième acte, 20 jours plus tard, on apprend que le bateau a fait naufrage et qu'Ely a sauvé Donata de la noyade.

On ne sait pas si elle a tenté de se tuer et cela restera en suspens pendant toute la pièce.

On les retrouve chez Ely, ils sont devenus amants. On se retrouve au cœur d'une relation de couple d'un homme et d'une femme de cette époque. On comprend très vite qu'il y a un amour réel, très fort, de l'un envers l'autre et qu'en même temps, physiquement et sexuellement elle n'a pas été satisfaite. Elle dit très clairement "Tu as pensé à toi... trop..."

Pour la première fois elle s'abandonne à un homme qui, apparemment, a surtout pensé à son plaisir et qui lui demande très vite de tout quitter pour lui. Dès la première rencontre dans le premier acte, il lui dit haïr le théâtre, ses masques et faux semblants, comme un endroit où il n'y a pas de vérité.

Elle se retrouve écartelée entre son art et cet homme qu'elle aime. Une femme peut-elle revendiquer une vie professionnelle pleine et passionnée à cette époque ? Le deuxième acte s'achève sur l'idée d'une épreuve nécessaire pour tester cet amour et Donata demande à Ely de venir la voir jouer.

Le troisième acte commence. On est dans une ville de tournée, dans une chambre d'hôtel. Ely est venu voir Donata pour la première fois sur scène et il a quitté la salle au milieu du 2^e acte, ne supportant pas de retrouver sur scène, dans les scènes d'amour, les mêmes gestes que ceux que Donata avait avec lui.

Il est dans un état proche de l'hystérie et dit ne pas pouvoir attendre qu'elle ait fini la pièce. Il annonce qu'il repart chez lui ; si elle l'aime vraiment, qu'elle le suive et qu'elle le rejoigne. Sinon il partira en mer et ne reviendra jamais. On peut même imaginer qu'il part se tuer.

Donata arrive, elle est rayonnante. Elle a été, pour la première fois, très mauvaise sur le plateau pendant les deux premiers actes, jusqu'au moment où Ely a décidé de quitter la salle. On comprend qu'elle n'a pas réussi à s'abandonner à son art tant qu'il

était présent. Quelque chose s'est ensuite libéré en elle et elle est alors devenue meilleure qu'elle n'a jamais été.

Elle décide d'assumer le fait de devoir se construire seule et choisit de ne pas rejoindre Ely. La pièce se termine sur l'idée qu'on ne peut se trouver que seul.

Extrait d'une conversation croisée avec Stanislas Nordey, metteur en scène, et Jean-Paul Manganaro, traducteur, janvier 2012 à la bibliothèque de l'ADEC – Rennes
(retranscription)

Le rapport jeu-vécu

Se trouver reprend en quelque sorte le problème là où il en était resté au baisser de rideau de *Ce soir on improvise* ; c'est le drame de l'actrice qui, disposant de trop de possibles dans le domaine du jeu, est paradoxalement dépossédée sur le plan du vécu, et n'arrive pas à "se trouver"; le vécu est, ici, considéré plus comme spontanéité que comme liberté. L'acteur est [...] l'aspect conscient du personnage, mais il doit, pour rester acteur, se penser en fonction du personnage, et non en fonction de sa situation d'acteur; s'il le fait, il transforme l'acteur (en tant qu'être agissant) en personnage, et (en tant qu'il *pense l'action*) se transforme en être qui voyant les choses de l'extérieur, ne réussit plus à se situer *dans* la dialectique action-pensée. Le rapport jeu-vécu devient alors, bien évidemment, non seulement impossible, mais de façon dramatique, non pertinent. C'est ce qui explique l'illusion de l'actrice Donata Genzi :

Pourquoi fiction? Non. Ce n'est que la vie en nous. De la vie qui se révèle à nous-mêmes. De la vie qui a trouvé son expression. Nous ne feignons plus, quand nous nous sommes appropriés cette expression jusqu'à la faire devenir fièvre dans nos veines... larmes dans nos yeux, ou rire sur notre bouche...

Acte I, *Se trouver*, traduction de l'italien de Jean-Paul Manganaro

Gérard Genot

Théâtre, signification et communication

Note d'intention

Je m'attache depuis quelques années, à l'intérieur d'un parcours dont la cohérence m'importe, à mener de front l'exploration d'un répertoire contemporain et la nouvelle écoute d'auteurs parfois négligés (Feydeau, Hofmannsthal, Camus).

La création de *Se trouver* s'inscrit pour moi dans l'un des plis de ce double mouvement.

Luigi Pirandello ne fait *a priori* pas partie de mon paysage. Je n'ai jamais eu le désir de parler de théâtre au théâtre. C'est une première fois. J'ai donc plongé à l'intérieur de l'œuvre et de la vie de forçat de l'écriture, sans préjugé aucun, mais avec une curiosité ouverte et libre. *Se trouver* occupe une place particulière dans l'œuvre du grand maître italien. C'est une œuvre quasi testamentaire. Elle arrive au bout du chemin et elle synthétise en quelque sorte les dix années de passion pour la comédienne Marta Abba, d'ailleurs dédicataire de l'œuvre.

Après une grande partie de sa vie consacrée à sa femme Antonietta, sans cesse au bord de la folie, et qu'il devra se résoudre à faire interner n'ayant pas d'autre choix, au vu des accès de violence de celle-ci, Pirandello – après avoir vécu quasi cloîtré avec cette femme et sa famille – entame une partie de sa vie nomade. Cette période est marquée par la rencontre avec Marta Abba qui va devenir son interprète et sa muse (il est alors directeur de compagnie, metteur en scène, c'est un homme de théâtre complet). À partir de leur rencontre, il va écrire pour elle de *Comme tu me veux* aux *Géants de la montagne* (le personnage d'Iles) tous les grands rôles féminins de son répertoire.

Voici, dans une lettre à Marta Abba, comment Pirandello résume son entreprise: "Au fond, la comédie est des plus simples: la difficulté est de trouver l'absolu, avec une femme qui est comédienne et qui veut être femme ; et comme femme, elle ne se retrouve pas et risque de ne plus se trouver comme comédienne ; et puis elle se retrouve comédienne, mais elle ne retrouve plus l'homme qui la fait être aussi femme... Et, parce que le vrai absolu – inacceptable dans la vie – est ce que Saló dit au premier acte: ou femme ou actrice, qui est d'ailleurs ce que j'ai toujours dit moi, pour moi : "la vie, ou on vit ou on écrit." Mais Donata est jeune, elle est belle, et elle veut aussi vivre... C'est là son drame, et il est d'autant plus compliqué qu'elle ne sait pas fermer les yeux ; et la seule fois où elle les ferme, elle risque de mourir et ne voit plus rien... Comment "se trouver" ainsi ? On se perd et on ne se trouve pas ; ou tour à tour on se perd et on se retrouve ; et alors *comme les autres...* et plus rien d'absolu !"

Trois actes que l'on pourrait nommer successivement :

1. Se donner, 2. Se perdre, 3. Se trouver

Se trouver est de fait un portrait rêvé et objectif, à la fois de la comédienne Marta Abba (Donata Genzi dans la pièce) mais bien sûr aussi une introspection de l'écrivain lui-même qui projette dans l'auto-analyse de Donata Genzi sa propre vision de lui-même et de ses rapports tourmentés, voire antagonistes, entre l'Art et la Vie pour un artiste au sens le plus élevé du terme.

Pirandello s'adosse de façon consciente pour l'inspiration à *La Dame de la mer* d'Ibsen, qu'il a mise en scène lui-même quelques années auparavant avec Marta Abba dans le rôle-titre.

La pièce a été créée en France en 1966 dans une mise en scène de Claude Régy et n'a quasiment jamais été reprise depuis. La traduction de Jean-Paul Manganaro est une nouvelle traduction inédite commandée pour l'occasion, qui sera publiée prochainement dans un numéro de l'avant-scène théâtre.

Stanislas Nordey

janvier 2012

Esquisses

La scénographie : recherche en maquette par le scénographe Emmanuel Clolus

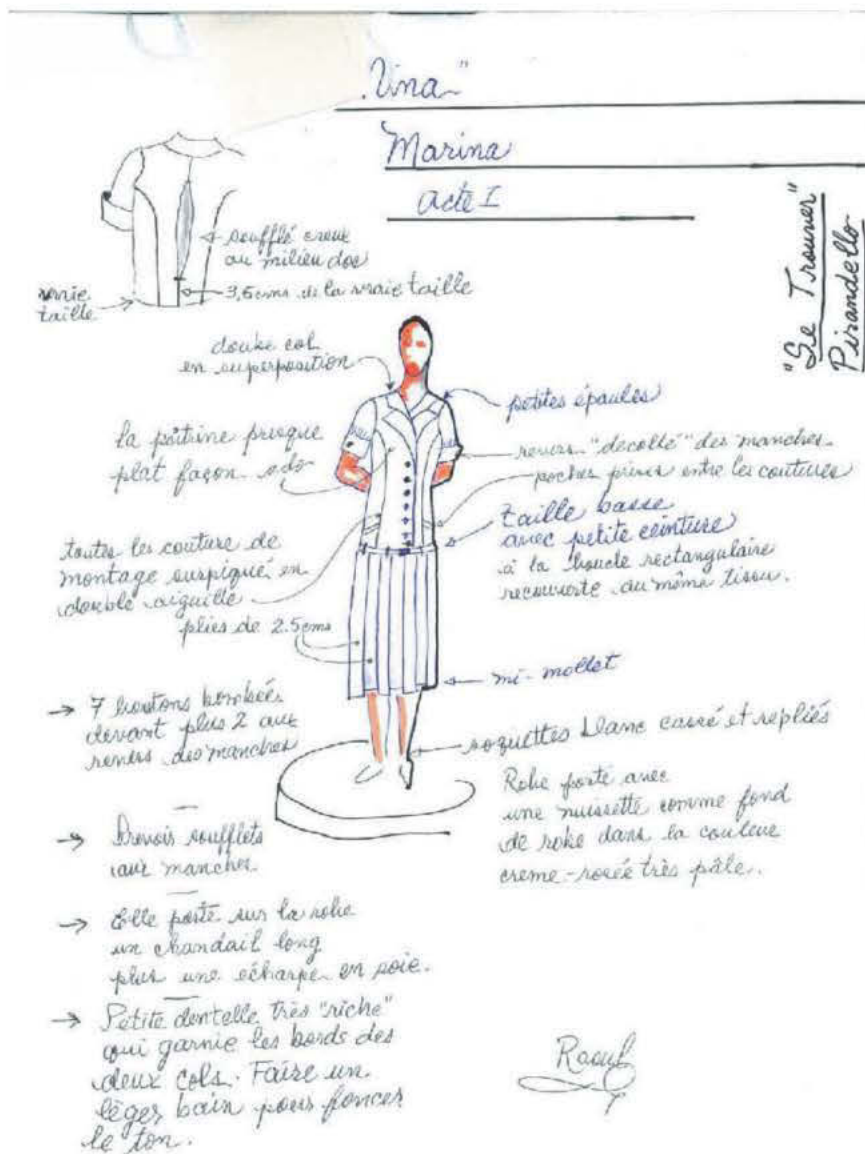
Acte 1



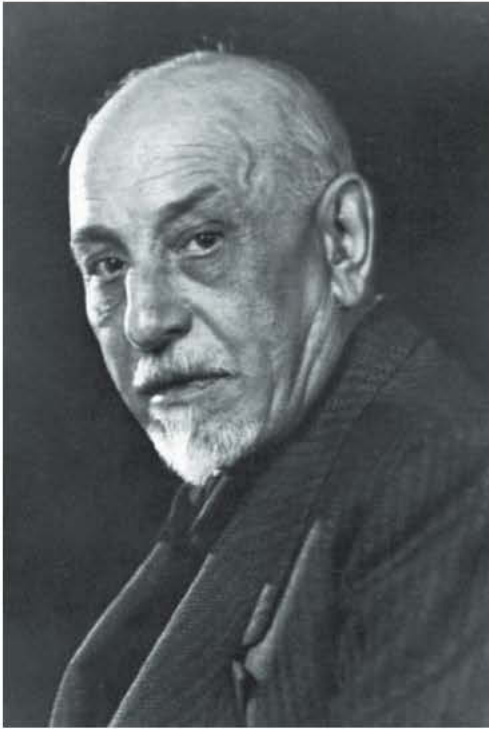
Acte 3



Les costumes : maquette provisoire du costume de Nina interprétée par Marina Keltchewsky par le créateur costumes Raoul Fernandez



Un miroir devenu fou



Pirandello vu par lui-même

Luigi Pirandello, dans une lettre adressée à Benjamin Crémieux, son premier traducteur français, pour la parution de *Vieille Sicile* par la NRF :

« Vous désirez quelques notes biographiques sur moi et je me trouve extrêmement embarrassé pour vous les fournir et cela, mon cher ami, pour la simple raison que j'ai oublié de vivre, oublié au point de ne pouvoir rien dire, mais exactement rien sur ma vie, si ce n'est peut-être que je ne la vis pas, mais que je l'écris. De sorte que si vous voulez savoir quelque chose de moi, je pourrais vous répondre :

"Attendez un peu, mon cher Crémieux, que je pose la question à mes personnages. Peut-être seront-ils en mesure de me donner à moi-même quelques informations à mon sujet. Mais il n'y a pas grand-chose à attendre d'eux; ce sont presque tous des gens insociables qui n'ont eu que peu ou point à se louer de la vie."

Je suis né – cela, je le sais – en Sicile, à Agrigente, le 28 juin 1867.

J'ai quitté très tôt la Sicile, à dix-huit ans, pour venir à Rome.

Mais un an après, je suis parti pour l'Allemagne où je suis resté deux ans et demi. J'ai pris mon doctorat de lettres et philosophie à l'Université de Bonn avec une thèse de dialectologie romane écrite en allemand. De Bonn je suis revenu à Rome, mais je n'en ai pas rapporté Heine, comme on se plaît à le dire, j'en ai rapporté Goethe dont j'ai traduit les *Élégies romaines*.

Mais de tout cela il ne m'est rien resté. Je crois vraiment, dans la petite mesure où je puis valoir quelque chose, ne rien devoir à personne; j'ai tout fait modestement tout seul. Et je n'ai pas eu de patron littéraire et j'ai beaucoup lutté – plus de six ans – pour me faire éditer, avec mes tiroirs déjà pleins de manuscrits. »

Un miroir devenu fou

Il ne me déplait pas que le "testament" théâtral de Pirandello ressemble aux colonnes brisées des temples de Selinonte écroulés sur les rivages de Sicile. Les fantômes, les comédiens, les marionnettes et les auteurs de théâtre qui se donnent rendez-vous dans *Les Géants*¹ appartiennent tous – tous : y compris les marionnettes – au rêve d'un homme qui a vécu l'aventure de la création théâtrale dans le déchirement d'une vie, d'une réalité qui le fuyait. La meilleure définition qu'on ait jamais donnée du théâtre de Pirandello, c'est celle que lui-même met dans la bouche d'un des "spectateurs" de *Comme si ou comme ça* (Ciascuno a suo modo) : "J'ai un peu l'impression de l'éclat d'un miroir, comment dire ? d'un miroir qui serait devenu fou."

Un miroir devenu fou... Qui ne s'est jamais pris à ces jeux où la réalité échappe en même temps qu'elle est donnée ? Qui ne s'est interrogé sur l'existence et l'apparence même de l'autre, de celui que l'on croyait le mieux connaître ? Ces inquiétudes passagères dont nous nous détournons le plus vite possible, Pirandello les a vécues avec cette intensité qui fut celle d'un Proust ou d'un Valéry, qui fut celle des écrivains nés en même temps que lui, dont la raison basculait dans le vide, vers le vide, comme s'ils éprouvaient le vertige que procurent les trop brusques changements d'époque. [...]

Si, à plus de cinquante ans, il renonce à la solitude et à l'affreuse cohabitation avec une pauvre démente, c'est qu'il a choisi pour exprimer la vérité la forme la plus mensongère de tous les arts parce qu'elle est trop proche de la réalité. C'est sur la scène, et surtout sur cette scène vide où surgissent les "six personnages" indépendants de l'auteur, que "le miroir devient fou". Deux fois bafouée – par la vie et par le théâtre – la réalité se crée devant nous et nous fuit au moment où nous voulons l'atteindre. Pirandello est un platonicien qui n'a pas besoin de croire à l'existence de l'âme pour savoir que la souffrance nous donne vie, que c'est la seule preuve que nous ayons de notre identité. Pour lui, le théâtre recommence le mythe de la caverne, mais cette fois, les ombres sont des personnages de chair et d'os qui jouent leur vie comme nous jouons la nôtre dans un espace de temps que Shakespeare ne croyait déjà pas plus long que la durée d'un spectacle.

Les personnages privilégiés de Pirandello, ce sont des fous et des folles, ce sont des êtres qui mentent leur droit à l'existence, ce sont des acteurs et des actrices qui, eux, ne savent plus vivre, à force d'avoir vécu de l'existence des autres. En tout cas, des *aliénés*. Et pas seulement des cas pathologiques – même le pseudo Henri IV est guéri quand commence la pièce – mais des aliénés de la vie. [...] le personnage fantôme de Pirandello erre sur une scène vide à la recherche d'un corps, d'une existence qui lui sont presque toujours refusés. La signification d'une scène aussi hallucinante – et je n'emploie pas cette épithète au hasard – que celle des marionnettes dans *Les Géants de la montagne* ("Nous sommes nous-mêmes en dehors de notre corps qui dort de l'autre côté") ne ressortit au délire que pour ceux qui ignorent *Chacun sa vérité*, les *Six personnages*, *Henri IV* ou *Comme tu me veux*, pour ceux qui ignorent ce théâtre écrit à toute allure par un homme déjà vieux, mais qui avait porté toute sa vie en lui ce théâtre intérieur, où les phantasmes de la folie toute proche retrouvaient les lumières de la logique.

Guy Dumur

Le théâtre de Pirandello. Nouvelle Edition, Paris, L'Arche Éditeur, 1967, p.7-9

¹ *Les Géants de la montagne*, pièce inachevée, 1936

Les Géants de la montagne, extrait

COTRONE : On m'appelle Cotrone le magicien. Je vis modestement de mes sortilèges.
[...]

Nous sommes ici, comtesse, comme aux jointures de la vie. Sur un ordre, ces jointures se descellent : c'est l'invisible qui entre ; les fantômes s'exhalent. C'est chose naturelle. Il se passe ce qui arrive d'ordinaire dans les rêves. Je le fais arriver en état de veille. C'est tout. Les rêves, la musique, la prière, l'amour... tout l'infini qui est dans les hommes, vous le trouverez à l'intérieur et autour de cette villa. [...]

J'aurais pu, peut-être, être un grand homme, comtesse, moi aussi. J'ai donné ma démission. Je me suis démis de tout : prestige, honneur, dignité, vertu, toute chose que les bêtes ignorent, par la grâce de Dieu, dans leur bienheureuse innocence. Libérée de toutes ces entraves, notre âme se retrouve immense comme l'air, pleine de soleil et de nuages, ouverte à tous les éclairs, livrée à tous les vents, matière superflue et mystérieuse de prodige qui nous soulève et nous disperse en de fabuleux lointains. Si on regarde la terre, quelle tristesse ! Peut-être y a-t-il là-bas quelqu'un qui a l'illusion de vivre notre vie ; mais c'est une erreur. Aucun de nous n'est dans le corps que les autres voient, mais dans l'âme qui parle d'on ne sait où ; personne ne peut le savoir ; apparence sur apparence, avec ce nom comique de Cotrone... Lui, de Doccia... Lui, de Quaquèò... Un corps, c'est la mort : des ténèbres et de la pierre. Malheur à qui se voit dans son corps et dans son nom. Nous faisons les fantômes : tout ce qui nous passe par la tête. Certains sont de rigueur. Tenez, par exemple, celui de l'Écossaise avec son ombrelle (il indique Mara-Mara) ou celui du nain avec sa cape bleue (Quaquèò fait signe que c'est un attribut qui lui est propre.) Spécialité de la villa. Les autres fantômes sont tous issus de notre imagination. Avec la divine prérogative des enfants, qui prennent leur jeu au sérieux, cet émerveillement qui est en nous, nous le déversons sur les choses avec lesquelles nous jouons, et nous nous en laissons ravir. Ce n'est plus un jeu, mais bien une réalité merveilleuse où nous vivons, détachés de tout, jusqu'au excès de la démence.

Acte II, trad. de Paul Renucci, in Pirandello, *Théâtre complet*, tome II, bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1985

La Tragédie d'un personnage, nouvelle, extrait

J'ai la vieille habitude de donner audience, tous les dimanches matin, aux personnages de mes futures nouvelles. Cinq heures, de huit à une heure de l'après-midi.

Il m'arrive presque constamment de me trouver en mauvaise compagnie. Je ne sais pourquoi, je vois généralement accourir à ces audiences les gens les plus mécontents qui soient, ou accablés de maux étranges ou empêtrés dans des cas tout à fait spécieux et auxquels il est vraiment pénible d'avoir affaire.

Pour les écouter, je me fais une raison, je les interroge de bonne grâce, je prends note des noms et des conditions de chacun, je tiens compte de leurs sentiments et de leurs aspirations. Il convient tout de même d'ajouter que, pour mon malheur, je ne suis pas homme à me contenter facilement. Raison, bonne grâce, bien, mais je n'aime pas être dupé. Et je tiens à pénétrer au fond de leur pensée par une longue et subtile investigation. Or il advient qu'à certaines de mes questions plus d'un prenne ombrage, se cabre et se rebiffe furieusement, car il lui semble probablement que je prends goût à démonter la gravité avec laquelle il s'est présenté. Patiemment, de bonne grâce, je m'ingénie à faire voir et toucher du doigt que ma question n'est pas superflue, car on a tôt fait de se vouloir de telle ou telle façon, le hic est de pouvoir être ce que nous voulons. Là où ce pouvoir fait défaut, cette volonté apparaît forcément ridicule et oiseuse. Impossible de le leur faire admettre.

Alors, moi qui au fond ne manque pas de cœur, je les prends en pitié. Pourtant est-il possible de prendre en pitié certaines misères, sinon à la condition d'en rire ?

Eh bien, les personnages de mes nouvelles s'en vont clamant de par le monde que je suis un écrivain d'une cruauté inouïe et impitoyable. Il faudrait un critique de bonne volonté pour leur montrer quelle compassion il y a sous ce rire.

Mais où sont aujourd'hui les critiques de bonne volonté ?

Il est bon de signaler qu'à ces audiences, certains personnages bousculent les autres et s'imposent avec une telle pétulance, une telle insolence que je me vois parfois obligé de m'en débarrasser sur-le-champ. Par la suite, quelques-uns se repentent amèrement de cette incongruité et se recommandent à moi pour que je leur corrige à celui-ci un défaut, à celui-là un autre. Mais je souris et leur dis paisiblement qu'il leur faut tout d'abord racheter leur péché originel puis attendre que j'aie le temps et le moyen de revenir à eux.

Parmi ceux qui restent à attendre en arrière, accablés et vaincus, l'un soupire, l'autre s'assombrit ou se lasse et s'en va frapper à la porte d'un autre écrivain. Il m'est arrivé assez fréquemment de retrouver dans les nouvelles de plusieurs de mes confrères certains personnages qui s'étaient d'abord présentés à moi, de même qu'il m'est arrivé d'en découvrir d'autres qui, non contents de la façon dont je les avais traités, ont voulu essayer de faire meilleure figure ailleurs.

Je ne m'en plains pas puisqu'il s'en présente généralement à moi deux ou trois par semaine. Et souvent la presse est telle qu'il me faut prêter attention à plus d'un en même temps. Si ce n'est qu'à un certain moment mon esprit tiraillé et dérouté se refuse à ce double, à ce triple souci d'élevage et s'écrie, exaspéré : un seul à la fois, calmement et posément, ou vlan ! dans les limbes tous les trois !

In Pirandello, *Nouvelles complètes*, Paris, Quarto Gallimard, 2000, p. 562-563

Pirandello et les femmes



Pirandello et Marta Abba

La vie de Marta Abba est indissociable de celle du grand dramaturge et metteur en scène de théâtre sicilien, Luigi Pirandello dans la fin de vie duquel elle tint une grande place. De sa rencontre avec lui en 1923, jusqu'à la mort du "maître" en 1936, elle recevra 560 lettres à propos desquelles les historiens discutent encore de savoir s'il y eut ou non une grande histoire d'amour entre eux. On discute également de savoir si la grandeur de la star fut induite par le génie du "Maître" où si, à l'inverse, Pirandello fut illuminé par la Muse enchanteresse, lorsqu'il écrivit des textes pour elle.

Après des études scolaires classiques, Marta étudie le théâtre à l'Académie théâtrale de Milan et débute sur les planches en 1923 et connaît son premier succès l'année suivante dans *La Mouette* de Tchekhov sous la direction de Virgilo Talli. Cette toute première prestation fait l'affaire des critiques qui la désignent comme une actrice impétueuse et passionnée, déployant une expression instinctive et exubérante. En clair, la jeune Marta dont la beauté ajoute encore à ses dons artistiques se promet à un bel avenir car elle a toutes les qualités d'une grande dramaturge.

Ses apparitions suivantes à la scène exaltent encore les critiques qui se disent émerveillés par ses qualités scéniques. 1924 sera l'année décisive pour le déroulement de sa carrière, car Luigi Pirandello tombe lui aussi sous le charme de son expression intérieure puissante et la fait engager au théâtre d'Art de Rome dont il est le metteur en scène. Devient-elle la Muse fidèle du célèbre dramaturge sicilien dès ce moment-là ? Il n'importe. La jeune comédienne saisit sa chance et sera de la troupe dans les œuvres futures du maître, telles que *Diana et la Tuda*, *L'Amie de leurs femmes*, *Se trouver* et *Comme tu veux*.

Un beau visage harmonieux, le cheveu auburn, Marta est une belle femme qui, comme Pirandello, brûle d'un feu intense. Mais *a priori*, seulement pour le théâtre. Dès 1926

s'instaurent entre les deux passions d'étranges correspondances épistolaires dans lesquelles elle l'appelle "Maître". Ces lettres débordent largement le cadre professionnel. On y devine une grande intimité entre la comédienne et le dramaturge sans jamais pouvoir en fixer les limites. Leur collaboration au théâtre va durer jusqu'à l'été 1928 où elle se trouve en vacances avec sa mère et sa sœur Cele, à l'Hôtel des Thermes de Salsomaggiore en Émilie Romagne. Luigi lui adresse une lettre le 11 juillet 1928 dans laquelle il lui confie que sa "dernière lettre est froide, très froide".

Le pressentiment de Luigi Pirandello se confirma bientôt car leur collaboration arrivait à sa fin. Pendant ces cinq années de leur étroite collaboration, ils ont écrit ensemble une page qui restera immortelle dans l'Histoire du théâtre dramatique italien.

Extrait du site lesgensducinema.com

La muse

MUSE, n. f. – XIII^e ; lat. *musa*, gr *moûsa* 1. Chacune des neuf déesses qui, dans la mythologie antique, présidaient aux arts libéraux. Les neuf Muses : *Clio* (histoire), *Calliope* (éloquence, poésie héroïque), *Melpomène* (tragédie), *Thalie* (comédie), *Euterpe* (musique), *Terpsichore* (danse), *Erato* (élégie), *Polymnie* (lyrisme), *Uranie* (astronomie). *Le Parnasse, séjours des Muses. Apollon et les Muses* => **musagète**. ♣ SPÉCIALT Muse qui inspire le poète. « *J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal* » (Rimbaud). 2. FIG. *La Muse* : la poésie. => **luth, lyre**. La muse épique des anciens. 3. VX OU PLAISANT Inspiratrice d'un poète, d'un écrivain. *C'est sa muse*.

Le Petit Robert

En septembre 1926 le "Teatro d'Arte" présente la *Dame de la mer* d'Ibsen mise en scène par Pirandello : Marta Abba joue le rôle titre, Ellida. Le personnage qu'Eleonora Duse avait choisi cinq ans auparavant pour son retour triomphal à la scène. L'identification entre les deux actrices, aux yeux de Pirandello, est accomplie. Grâce à ses ressources expressives qu'elle a longuement affinées en pratiquant la dramaturgie de Pirandello, Abba obtient un succès étincelant dans le rôle qui fut celui de la Duse. Désormais Marta Abba est l'actrice du théâtre de Pirandello et, par conséquence, "sa" Duse à lui. En 1932, Pirandello écrit pour elle *Se trouver*, une de ses œuvres les plus ambiguës et les plus révélatrices. Dans sa conception et son tissu de motifs, cette pièce se révèle être une évocation cachée, complice et obsessionnelle de la *Dame de la mer*. Avec *Se trouver*, Pirandello enveloppe Marta dans un réseau de mémoires et d'allusions secrètes à son ancienne interprétation d'Ellida. Il en retire thématiques, idées, images. Il en reprend les répliques. C'est pourquoi, par un jeu de miroirs sophistiqué, dans *Se Trouver*, Marta Abba se présente comme Donata Genzi, la diva du théâtre au summum de sa gloire, tout en évoquant, en même temps, aux yeux du dramaturge, la jeune "prima donna" du Teatro d'Arte qui triomphe sous sa direction dans le drame d'Ibsen, et se métamorphose ainsi, imperceptiblement, en la silhouette désirée et inatteignable de la Duse. [...]

Dans sa poétique théâtrale, Pirandello reste solidement lié à l'idée de la "disparition" de l'acteur, principe selon lequel l'interprète devrait réaliser sur scène l'entreprise – impossible – de superposer, sans aucun écart, sa propre réalité à l'image du personnage conçu par l'auteur. Quand il joue devant les spectateurs, l'acteur doit moins "représenter" le personnage, que l'"attirer" à lui, en exécutant ses gestes, en répétant ses mots, afin d'enclencher progressivement le processus émotif qui transforme l'espace alentour en un champ magnétique constitué de tensions irrésistibles. A ce propos devient éclairant le souvenir d'enfance d'Andrea Pirandello, petit-fils du dramaturge, remémorant l'image de Marta Abba et de son maître, en train de répéter, pendant les vacances, l'été :

"Plusieurs fois, nous avons été surpris par des moments d'étrange enchantement, impressionnants. Pendant que nous les enfants jouions dans le jardin de la villa Conti à Castiglioncello, je voyais Grand-père et Marta dans la lumière verte de la pinède derrière la maison, pris dans un sortilège particulier qui les arrachait à l'existence qu'ils partageaient avec nous. Ils jouaient, ou mieux, Grand-père, assis ou appuyé à un pin, donnait la réplique à Marta et Marta évoluait dans un espace irréel, parlait fort et gesticulait, comme si dans ce cube d'air, là-bas, vibrerait comme une autre vie, celle de personnes vraies mais d'une autre nature que la nôtre. Je garde aussi en mémoire l'émotion suscitée par quelques lectures : Pirandello lisant une de ses pièces à un cercle d'amis, comme il avait l'habitude de faire. Je ne comprenais presque rien, mais restais fasciné par sa transformation qui lui faisait revêtir plusieurs figures et prendre des voix différentes et par la tension qui en émanait, comme si on assistait à un Mystère rituel".

Claudio Vicentini

Pirandello o il disagio del teatro, Marsilio, 1993, pp. 160 et 175, trad. Angela De Lorenzis

Lettre à Marta Abba

Castiglioncello 4.IX.1932

« Ma Chère Marta,

[...]

Ce qui m'importait par-dessus tout, c'était cela : que le personnage que représentait Donata ce soir-là fût une femme qui peut avoir l'amour, en contraste absolu avec elle. Et je voudrais que la dernière réplique de Donata, quand elle se relève après la vision de la scène représentée, soit dite avec la parfaite conviction d'une conquête, avec l'orgueil sincère d'un triomphe de l'esprit : "Et cela est vrai !... Et rien n'est vrai ! Seul est vrai qu'il faut se créer, créer ! Et alors seulement, on se trouve !"

Bien qu'elle m'ait coûté tant de tourments, je suis au fond très content, ma chère Marta, d'avoir écrit cette comédie [...] Elle est vraiment uniquement pour toi, pour ton art fait entièrement de ferveur et d'intelligence, lumineux et clair, vibrant et pénétrant : nulle autre, en dehors de toi, ne pourra *la vivre* sur la scène : c'est quelque chose d'absolument à toi, sans la moindre possibilité qu'une autre actrice, quelle qu'elle soit, puisse la faire sienne. Dommage que les acteurs de ta compagnie ne soient peut-être pas ceux qu'il aurait fallu pour la jouer comme il faut. [...] Mais d'ailleurs fais comme tu crois que ce sera le mieux, ma chère Marta : j'ai expérimenté que tu sais faire des miracles avec tes acteurs ; et la comédie est à toi. Ce que tu feras sera toujours bien fait à mes yeux. »

Luigi Pirandello

Extrait de *Lettres à Marta Abba*, nouvelle traduction de Jean-Paul Manganaro, non éditée

Le féminisme pirandellien

La production finale de Pirandello – clairement inspirée de son amour pour Marta Abba – offre une abondante galerie de figures de femmes d'exception. Encore une fois, grâce à Marta Abba, Pirandello s'ouvre avec une plus grande intelligence à l'univers féminin, à la secrète psychologie de la femme contemporaine. Mais son *féminisme* passe inévitablement par le filtre d'une conscience masculine. Ely – comme tant d'autres hommes de cette dramaturgie de la fin, centrée sur la femme – présente certains des caractères typiques de l'idéologie machiste qui opprime la femme depuis toujours. Lui qui pourtant, par son attachement organique à la civilisation de l'eau, semble s'élever au-dessus des étroites mesquines du monde terrestre. Il est possessif, jaloux, opposé à l'idée que sa femme puisse avoir un travail (d'autant plus si ce travail est le théâtre). Dans son engouement pour Donata joue souterrainement la complaisance machiste d'en avoir été le premier amant, celui qui en cueilli la fleur virginale. [...] Pirandello ne peut aller plus loin. Sa vision de la femme reste foncièrement celle d'un intellectuel méridional de la fin du XIX^e siècle, modérément sexophobe, profondément *catholique* [...] Le sexe est chute, péché, poids honteux de la chair, misère avilissante. De là sa conception schizophrénique de la femme : d'un côté la femme comme mère, comme figure solennelle, sacrée, élevée à la hauteur de *Dea Tellus*, de Grande Mère ; de l'autre, la silhouette d'une femme qui se consacre pleinement à l'homme, prête à se sacrifier pour lui dans une flambée de joie masochiste. L'élément en commun entre les deux faces de la femme est justement la générosité qui s'adresse à *d'autres* (fils ou amant, peu importe), la capacité de *faire don*, d'offrir.

Extraits de Roberto Alonge, *Il dramma di un'attrice* : "Trovarsi", Milan, "Oscar" Mondadori, 2007, traduction de Jean-Paul Manganaro p. 30-31

Une écriture autour du féminin

Jean-Paul Manganaro : J'ai déjà traduit *Comme tu me veux* et *Les géants de la Montagne* de Pirandello. C'est toujours compliqué, son écriture est un mécanisme de torture. Le théâtre devient une chambre où l'on peut pratiquer cette torture mentale qui agit, qui opère ici en fonction de ces deux personnages [Donata et Ely]. Le masculin sait tout, d'emblée, de manière précise, nette, bien coupée et en face, il trouve le doute en permanence. Tout cela est porté par la langue et c'est ce qui m'intéresse.

Cette comédie a une double ambition, d'une part appartenir à l'interrogation constante que Pirandello construit autour du théâtre et d'autre part répondre à la question du féminin.

En Europe, pour moi il y a Ibsen et Pirandello qui traitent ce thème de manière très particulière.

C'est intéressant de voir comment un auteur de 1930 perçoit cette problématique, cette interrogation universaliste qui n'est finalement pas liée à une époque mais régénérée constamment.

Dans les mots complexes utilisés par Pirandello, comment le vécu peut correspondre à un idéal ?

La réponse que Donata donne au 3^e acte est sublime, elle se dérobe tant qu'Ely est présent et se donne à son public au moment où il s'en va. Donata, "celle qui se donne", se prostitue en quelque sorte sur scène. Elle y joue d'ailleurs un rôle de "pute de luxe". D'où l'impossibilité de la réconciliation...

Une question fondamentale est posée : celle du bonheur. Quelle est la complémentarité de deux êtres différents ? Quels moyens y mettre ?

Ce qui m'intéressait c'est cette complexité de l'ensemble des personnages. Se retrouve-t-on en soi-même ou dans le regard de chacun ? Dans quel lieu sommes-nous mais surtout qui sommes-nous ?

Chacun des personnages a des positions bien assises et Donata est la seule qui a une langue complètement différente, un babillage, un bégaiement, pour toucher avec les mots, la réalité qu'elle n'arrive à énoncer.

C'est une langue qui tremble, une langue en guerre, qui se constitue au fur et à mesure de sa recherche personnelle.

Cette pièce fonctionne un peu comme un opéra avec un chœur, une choralité et tout d'un coup des arias incroyables du personnage féminin.

Stanislas Nordey : Ce qui est aussi très beau, c'est cette opposition entre cet homme qui lui dit "Ne pense pas, ce qui est beau c'est l'accord de nos corps." et elle qui dit « Ce n'est pas seulement le corps, il faut penser, il faut réfléchir à ce que va être notre vie ». Une opposition entre la passion physique, le corps et la pensée.

Pour parler des circonstances de l'écriture, Pirandello avait rencontré une jeune comédienne, 10 ans avant, Marta Abba, la pièce était écrite pour elle, comme beaucoup d'autres. Une correspondance enflammée a existé entre Pirandello et Marta Abba.

Cette pièce est donc aussi un portrait de cette actrice que Pirandello idéalisait beaucoup.

Jean-Paul Manganaro : Cette écriture autour du féminin et du théâtre est d'autant plus étonnante, que Pirandello a des origines siciliennes. Il a écrit 5-6 pièces en sicilien. Il a été élevé par une nourrice qui lui racontait les histoires populaires de la Sicile profonde, des histoires très étranges, mystérieuses.

Il y a aussi une résonance en Sicile avec le théâtre grec, un écho. Qu'est-ce qu'est devenu ce théâtre, où est le théâtre d'antan et que peut-on faire au théâtre aujourd'hui ? *Six personnages en quête d'auteur* parle de cette interrogation, de ce théâtre, cette mise en abyme, que peut-il encore dire ?

C'est aussi un auteur qui écrit parce qu'il fait du théâtre, après avoir commencé comme nouvelliste.

L'examen de la folie, quelque chose qui fait défaut, qui défaille est toujours présent dans son écriture. C'est l'élément le plus important, le thème fondamental, car il fait vibrer la réalité.

Donata est comme dans un labyrinthe, comme un papillon autour de la lumière, c'est aussi une folie de chercher à dire pourquoi on vit. Ce qui est très beau, c'est la construction de cette langue haletante.

Il invente des situations de stupéfaction, c'est ce qui en fait un grand dramaturge. Il est en dissonance avec le réalisme. On retrouve cela dans les décors futuristes.

En 1920-30, il est dans une analyse de l'homme moderne, européen, presque américanisé, à l'issue de la première guerre mondiale.

Pirandello s'inscrit dans la grande crise du positivisme de l'époque, et contre le triomphe insupportable de l'homme occidental, ce masculin péremptoire, triomphant et naturaliste. C'est pour cette raison aussi qu'il s'intéresse aux personnages féminins.

Extrait d'une conversation croisée avec Stanislas Nordey, metteur en scène, et Jean-Paul Manganaro, traducteur, janvier 2012 à la bibliothèque de l'ADEC – Rennes (retranscription)

Se trouver / Une maison de poupée, extraits

Se trouver, de Luigi Pirandello, Acte II, traduction Jean-Paul Manganaro

ELY : Dans l'amour, oui ! Malheur si l'on cherche à sauver quelque chose ! C'est pour ça qu'instinctivement, à un moment donné, on ferme les yeux. Malheur que de voir, de se voir... – Mais, tu pleures ?

DONATA : Non ! Non ! N'y fais pas attention... Ce n'est rien !

ELY : Comment ça ? Si c'est du mal que je te fais sans le vouloir, oui, j'y fais attention ! Qu'est-ce que c'est ?

DONATA : Rien... j'ai découvert en moi... je ne sais...

ELY : Une souffrance ? À cause de moi ?

DONATA : Non. Peut-être parce que tu as été...

Elle ne sait rien ajouter.

ELY : Comment j'ai été ? (*Donata hésite*) – Dis-le-moi, dis-le ; ce n'est pas mal, tu sais, d'éprouver au début une souffrance.

DONATA : Ah, oui ? Pourquoi ?

ELY : Parce que malheur, ma joie, malheur, que de fonder en amour des liens sur le sublime ! Une petite souffrance au début, c'est exactement ce qu'il faut... Mais dis-moi, dis-moi, comment j'ai été ?

DONATA (*doucement*) : Tu veux le savoir ? (*Elle hésite encore un peu ; puis, sans atténuer sa douceur, mais en baissant les yeux*) Tu as pensé à toi... trop...

ELY : À moi ? Tu as eu cette impression ?

DONATA (*souriant à nouveau*) : Mais c'est peut-être que tout homme est ainsi ?

ELY : Tu ne veux pas dire comment ? Cela, vois-tu, j'aimerais vraiment le savoir. Je ne comprends pas.

DONATA : Allons, assez, assez, je t'en prie ; n'y fais pas attention. Je ne saurais te le dire.

ELY : Tu as pourtant parlé d'une souffrance !

DONATA : Non... plus maintenant !

ELY : Et alors ? Parle ! Ce n'est pas bien de garder caché pour toi quelque chose... qu'il serait bien au contraire que je connaisse.

DONATA : Il se peut que cela dépende de moi...

ELY : Tu n'aimes pas comment je t'aime ? Tu dois me le dire, parce que moi... je ne comprends plus rien : je brûle tout entier, il suffit que je te touche !

DONATA : Oui, tu es ainsi. C'est naturel. N'y pense plus ! Je ne dois plus penser, moi non plus ; mais vivre, à présent, avoir une vie à moi ; être comme toi ! Oui, parce que,

jusqu'à présent – tu ne le sais peut-être pas – je n'ai jamais appartenu à moi-même, d'une part, tout en ayant, d'autre part, appartenu à moi, trop – toujours seule – et sans jamais avoir voulu penser à certaines choses... voilà, à certaines choses que toi, tout à coup, tu m'as révélées... mais vois-tu ? D'une manière – je ne sais pas – dont je voudrais maintenant qu'elles me soient encore cachées, pour que toi...

ELY : Pour que moi ?

DONATA : Pour que tu puisses de nouveau les chercher en moi, mais autrement.

ELY : Et comment ?

DONATA : Ah, c'est si difficile à dire ! Mais à présent c'est passé. Et ce doit peut-être être ainsi. C'est ça la vie. Et je ne veux plus voir, je ne veux plus sentir ma vie qu'en toi. Voilà, la toucher en toi, ainsi : lumière de tes yeux (*elle passe amoureusement les mains sur ses yeux*), saveur de tes lèvres (*et elle lui passe légèrement les doigts sur la bouche, puis, en lui caressant les cheveux et les ébouriffant*) Maintenant, c'est "moi" qui vis... maintenant, c'est "moi" qui aime... (*Elle se rend compte soudain de ce geste de lui caresser et lui ébouriffer les cheveux – déjà remarqué par Giviero dans l'acte précédent – et elle retire ses mains avec horreur*) Non !

Une maison de poupée, Henrik Ibsen, Acte III, traduction Éloi Recoing

HELMER : Nora, tu es absurde et ingrate ! N'as-tu pas été heureuse, ici ?

NORA : Non, je ne l'ai jamais été. Je croyais l'être ; mais je ne l'ai jamais été.

HELMER : En rien – heureuse !

NORA : Non ; seulement gaie. Et tu as toujours été si gentil avec moi. Mais notre maison n'a été rien d'autre qu'un espace de jeux. Ici, j'étais ton épouse de chiffon, ta poupée, comme j'étais la poupée de papa. Et les enfants, à leur tour, ont été mes poupées. Je trouvais amusant que tu me prennes et joues avec moi, comme ils trouvaient amusant que je les prenne et joue avec eux. Voilà ce qu'a été notre mariage, Torvald.

HELMER : Il y a du vrai dans ce que tu dis – même si tu exagères outrageusement. Mais désormais, il en sera autrement. Le temps des jeux est passé ; maintenant vient le temps de l'éducation.

NORA : L'éducation de qui ? La mienne ou celle des enfants ?

HELMER : La tienne et celles des enfants, Nora, mon aimée.

NORA : Ah, Torvald, tu n'es pas homme à faire l'éducation de ton épouse.

HELMER : Et c'est toi qui dis cela ?

NORA : Et – comment serais-je préparée, moi, à faire l'éducation des enfants ?

HELMER : Nora !

NORA : Ne le disais-tu pas toi-même – cette tâche, tu n'oses pas me la confier.

HELMER : C'était sous le coup de la colère ! Comment peux-tu m'en faire grief ?

NORA : C'était fort bien dit de ta part. La tâche est au dessus de mes forces. Il me faut d'abord accomplir une autre tâche. Je dois faire ma propre éducation. Et tu n'es pas homme à pouvoir m'y aider. Je dois être seule pour cela. Et c'est pourquoi, je te quitte.

HELMER : *(se lève d'un bond)*. Qu'est-ce que tu as dit ?

NORA : Je dois être seule pour voir clair en moi et en tout ce qui m'entoure. C'est pourquoi, je ne peux pas rester chez toi plus longtemps.

HELMER : Nora, Nora !

NORA : Je vais partir d'ici tout de suite. Kristine m'hébergera sûrement pour la nuit –

HELMER : Tu es folle ! Tu n'as pas le droit ! Je te l'interdis !

NORA : Il ne sert à rien de m'interdire quoi que ce soit désormais. J'emporte ce qui m'appartient en propre. De toi, je ne veux rien, ni maintenant ni plus tard.

HELMER : Quelle aberration !

NORA : Demain, je retournerai chez moi – je veux dire, à mon ancien domicile. C'est là qu'il me sera le plus facile de trouver du travail.

HELMER : Tu t'aveugles, pauvre créature sans expérience !

NORA : Je dois tâcher d'acquérir, Torvald.

HELMER : Abandonner ton foyer, ton mari, tes enfants ! Et tu ne songes pas à ce que les gens vont dire.

NORA : Je n'ai pas à m'en préoccuper. Je sais seulement que, pour moi, c'est indispensable.

HELMER : C'est révoltant. Trahir ainsi tes devoirs les plus sacrés.

NORA : Quels sont, selon toi, mes devoirs les plus sacrés ?

HELMER : Faut-il te les redire ? Est-ce que ce ne sont pas tes devoirs envers ton mari et tes enfants ?

NORA : J'ai d'autres devoirs tout aussi sacrés.

HELMER : Non, tu n'en as pas. Quels autres devoirs ?

NORA : Des devoirs envers moi-même.

HELMER : Tu es d'abord et avant tout épouse et mère.

NORA : Ça, je n'y crois plus. Je crois que je suis d'abord et avant tout un être humain, au même titre que toi – ou en tout cas que je dois m'efforcer de le devenir. Je sais bien que la plupart des gens te donneront raison, Torvald, qu'on trouve ce genre de choses dans les livres. Mais je ne peux plus me contenter de ce que les gens disent et de ce qu'il y a dans les livres. Je dois penser par moi-même et tâcher d'y voir clair.

Annexes

La Brouette, extrait

“Je vis soudain devant cette porte sombre, couleur de bronze, avec la plaque de cuivre ovale portant gravé mon nom précédé de mes titres et suivi de mes attributions scientifiques et professionnelles, je vis donc soudain comme de l’extérieur ma propre personne et ma vie mais sans me reconnaître ni la reconnaître pour mienne. Effroyablement soudaine, la certitude s’imposa à moi que l’homme qui se tenait devant cette porte, sa serviette de cuir sous le bras, qui habitait là dans cet appartement, ce n’était pas moi, n’avait jamais été moi. J’eus la connaissance soudaine d’avoir toujours été comme absent de cette maison, de la vie de cet homme ; plus que cela : vraiment et à proprement parler de toute vie. Je n’avais jamais vécu, je ne m’étais jamais trouvé dans la vie, j’entends une vie que j’aurais pu reconnaître pour mienne, voulue et sentie comme mienne. Mon propre corps également, ma silhouette telle qu’elle me sautait maintenant aux yeux ainsi vêtue, ainsi fabriquée me parut étrangère à moi-même ; comme si cette silhouette, d’autres me l’avaient imposée, combinée pour me faire me mouvoir dans une vie qui n’était pas la mienne, accomplir dans cette vie dont j’avais toujours été absent des actes de présence en lesquels à présent, soudainement, mon esprit découvrait ne s’être jamais trouvé, jamais, jamais ! Qui l’avait ainsi fait cet homme qui me représentait ? Qui l’avait voulu ainsi ? Qui l’habillait et le chaussait ainsi ? Qui le faisait se mouvoir et parler ainsi ? Qui lui avait imposé ces devoirs tous plus lourds et odieux l’un que l’autre ? Commandeur, professeur, avocat, cet homme que tout le monde recherchait, que tout le monde respectait et admirait, dont tout le monde tirait travail, conseil, assistance, que tout le monde se disputait sans lui accorder un temps de repos, le temps de respirer – c’était moi cela ? Moi ?

[...]

Celui qui vit, tant qu’il vit, ne se voit pas : il vit... Si quelqu’un peut voir sa propre vie, c’est signe qu’il ne la vit plus : il la subit, la traîne après lui.”

Luigi Pirandello

Extrait de *La Brouette La carriola* (1917), in *Nouvelles complètes*, trad. de Georges Piroué, Henriette Valot et Hélène Leroy, Paris, Gallimard, Quarto, 2000, p. 1712-1713

Se trouver, affiche de la mise en scène de Claude Régy, 1966

TH. ANTOINE
SIMONE BERRIAU

SE TROUVER

de **LUIGI PIRANDELLO**

Texte français de MICHEL ARNAUD
Maquettes des costumes de YVON HENRY
Robes de GRÈS, Costumes de CRISTIAN
Décor de PACE

DELPHINE SEYRIC
SAMI FREY
JEAN ROCHEFORT
JEAN-PIERRE MARIELLE
MARY MARQUET
CLAUDE PIEPLU
HENRI GARCIN
MONIQUE CHAUMETTE
TEDDY BILIS
MARIE-CLAUDE BRETON
CATHERINE MONNET, VIVIANE BLASSEL, PIERRE ROUSSEAU

LA PROCHAINE FOIS JE VOUS LE CHANTERAI

de **JAMES SAUNDERS**
Adaptation de JACQUES BRUNIUS
Décoration de J. LE MARQUET

Mises en scène de **CLAUDE RÉGY**

VENDREDI
SAMEDI
DIMANCHE

LUNDI, MARDI
MERCREDI

LUNDI, MARDI
MERCREDI

Pistes autour du spectacle



Opening night, réalisé par John Cassavetes, 1977

Myrtle Gordon est une actrice de théâtre reconnue. À l'issue d'une représentation, elle assiste à la mort d'une admiratrice hystérique, renversée par une voiture alors qu'elle regardait son idole s'en aller. La comédienne est bouleversée par cet incident. La pièce qu'elle doit jouer prochainement dans laquelle elle interprète une femme qui a perdu sa jeunesse et ce décès, la plongent dans un terrible désarroi.



Persona, réalisé par Ingmar Bergman, 1966

Elizabeth Vogler, célèbre actrice au théâtre, s'interrompt brusquement au milieu d'une tirade de la pièce *Électre*. Elle ne parlera plus. D'abord soignée dans une clinique, son médecin l'envoie se reposer au bord de la mer en compagnie d'Alma, une jeune infirmière. Les deux femmes se lient d'amitié. Le silence permanent d'Elizabeth conduit Alma à parler et à se confier. La découverte d'une lettre dans laquelle Elizabeth

divulgue cette confession à son médecin provoque alors une crise relationnelle profonde.

Boulevard du crépuscule, réalisé par Billy Wilder, 1950

Le cadavre Joe Gillis (William Holden) flotte sur l'eau d'une piscine dans une magnifique propriété hollywoodienne. Une voix *off*, précisément celle de Joe, se propose de raconter les événements qui ont précédé cette scène. Alors qu'il n'était qu'un scénariste inconnu et désargenté, les circonstances l'ont fait rencontrer une ancienne actrice célèbre du muet, Norma Desmond (Gloria Swanson). Celle-ci a besoin de lui pour relancer sa carrière; il dépend d'elle pour vivre dans le luxe. Par intérêt et opportunisme, il flatte Norma, devient son amant et concocte un scénario qui est pourtant refusé par le grand réalisateur Cécil B. de Mille. Joe, attiré par Betty, souhaite alors défaire sa liaison avec Norma pour se sortir de cette fausse relation et recouvrer sa liberté. Mais Norma ne l'entend pas ainsi.

Lunar Park, de Bret Easton Ellis, 2005

Sixième roman de Bret Easton Ellis, l'auteur y surprend ses lecteurs en adoptant un genre nouveau, l'autofiction. Le héros du livre est donc Ellis qui narre, en guise d'introduction au roman, l'histoire de son fulgurant succès littéraire, de sa famille, de sa vie, de la drogue et de la débauche. Le roman débute au moment où l'écrivain se rachète une conduite en épousant l'actrice Jayne Dennis (dans la réalité Ellis n'aurait jamais été marié) et en s'installant dans une banlieue riche de la côte est américaine avec sa femme et son fils (reconnu après de multiples procès).

Où la fiction prend-elle exactement le pas sur la réalité ? La maison s'avère hantée et Ellis y croisera les personnages qu'il a créés, tel le fantôme de son père, Patrick Bateman, ou même une peluche vivante qui n'hésitera pas à l'attaquer. Tous étant des manifestations de ses démons intérieurs liés à l'écriture.

Biographie de Luigi Pirandello

Il naît à Agrigente (Sicile) en 1867 au sein d'une famille nombreuse et fortunée. Il suit des études à Rome puis à Bonn, revient en Italie (1892) où il enseigne la littérature italienne à l'Istituto Superiore di Magistero de Rome en 1897, poste dont il devient titulaire en 1908 et qu'il conserve jusqu'en 1922. Il démarre une carrière d'écrivain en publiant des nouvelles, genre qu'il n'abandonnera jamais, malgré les succès rencontrés au théâtre. Il épouse la fille de l'associé de son père qui lui apporte une belle dote, mais il s'agit d'un mariage arrangé par les familles, qui ne sera pas heureux, d'où naîtront trois enfants.

Il publie en 1894 *Amours sans amour*, son premier recueil de nouvelles dont les personnages appartiennent à la petite bourgeoisie provinciale, en 1898 *l'Étau*, sa première pièce et en 1901 son premier roman, *L'Exclue*. Une crise économique bouleverse le patrimoine familial, la crise de démence de son épouse accable sa vie conjugale, mais il n'envisage pas de la faire interner. Pirandello pense un temps au suicide, reprend courage en s'investissant dans son travail de créateur. Il publie en 1904 un roman, *Feu Mathias Pascal* ; le succès remporté lui ouvre les portes d'une grande maison d'édition et lui assure la sécurité matérielle. Il fait paraître un essai sur l'humour en 1908, collabore l'année suivante au *Corriere della Sera* ; en 1910 *L'Étau* et *Cédrats de Sicile* sont représentés pour la première fois au Teatro Metastasio de Rome. L'année 1915, l'Italie entre en guerre, ses fils Stefano et Fausto partent pour le front où Stefano est fait prisonnier, la maladie de son épouse s'amplifie ; elle sera finalement internée en 1919.

En 1917, publication de ses premières grandes pièces de théâtre : *À chacun sa vérité*, *La Volupté de l'honneur* puis *C'était pour rire* (1918), *Tout pour le mieux* et *L'Homme, la Bête et la Vertu* (1919). Après un échec cuisant à Rome en mai 1921, *Six personnages en quête d'auteur* triomphe à Milan en septembre et sera présenté ensuite à New York. *Henri IV* est joué avec succès en 1922, Charles Dullin met en scène *La Volupté de l'honneur* à Paris (1922), Georges Pitoëff crée *Six personnages en quête d'auteur* en 1923 à la Comédie des Champs-Élysées. Son œuvre théâtrale renouvelle fondamentalement la scène de l'entre-deux guerres, ses pièces telles *Comme ci (ou comme ça)*, *Ce soir on improvise*, *Six personnages en quête d'auteur* évoquent le théâtre dans le théâtre. Il fait vivre à la scène des personnages déchirés par un tourment incessant, avec dans toute son œuvre dramatique, le thème dominant de la tragique impossibilité du vivant à appréhender son véritable moi. Il commence à rassembler ses nouvelles, sous le titre *Novelle per un anno (Nouvelles pour une année)* en 1922.

Il adhère au parti fasciste en 1924, tout en ne s'engageant jamais activement en politique. Son activité théâtrale l'écarte peu à peu du régime fasciste dont il supporte mal la suspicion et l'autoritarisme ; il fonde et dirige le Teatro d'Arte di Roma où il engage la jeune et talentueuse Marta Abba, dont il tombe amoureux et pour laquelle il écrira plusieurs pièces. Elle devient son interprète principale et son inspiratrice. L'expérience du Teatro d'Arte di Roma se termine en 1928, ainsi que la collaboration avec Marta Abba ; jusqu'à la fin de sa vie il entretiendra avec la jeune femme une correspondance qui sera publiée sous le titre *Lettres d'amour de Pirandello à Marta Abba*.

En 1934, il reçoit le prix Nobel de littérature, mais sa santé décline. Il meurt à Rome en 1936 alors qu'il travaille à une adaptation cinématographique de *Feu Mathias Pascal* (dont Marcel Lherbier a réalisé une version en 1925) et laisse inachevé *les Géants de la montagne*.

Repères bibliographiques

Traductions françaises

- Nouvelles

Nouvelles complètes, trad. de Georges Piroué, Henriette Valot et Hélène Leroy, Paris, Gallimard, Quarto, 2000.

- Théâtre

Théâtre complet, trad. de Michel Arnaud, Danièle Aron-Robert, André et Jeanne Bouissy, Alessandro D'Amico, Gérard Genot, Andrée Maria, Robert Perroud, Claude Perrus, Georges Piroué, Paul Renucci, Marie-France Salques, René Stella et Myriam Tanant, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome 1 : 1977, tome 2 : 1985.

- Romans

- *L'Aube naît de la nuit*, trad. de Jacqueline Bloncourt-Herselin, s. l., Éditions de la Paix, 1949 (réédition sous le titre *Les Vieux et les jeunes*, Paris, Denoël, 1982).
- *L'Exclue*, trad. de Yvonne-Marthe Lenoir, Paris, Simon Kra, 1928 (nouvelle traduction par Marguerite Pozzoli, Arles, Actes Sud, 1996).
- *Feu Matthias Pascal*, trad. de Henry Bigot, Paris, Calmann-Lévy, 1910 (nouvelle traduction : *Feu Mattia Pascal*, par Alain Sarrabayrousse, Paris, Flammarion, GF, 1994).
- *Le Mari de sa femme*, trad. de Monique Baccelli, Paris, Balland, 1986.
- *On tourne*, trad. de C. de Laverrière, Paris, Éditions du Sagittaire / Simon Kra, 1925 (nouvelle traduction par Jacqueline Bloncourt-Herselin, Paris, Éditions de la Paix, 1951, rééditée sous le titre *La Dernière Séquence*, Paris, Balland, 1985).
- *Un, personne et cent mille*, trad. de Louise Servicen, Paris, Gallimard, 1930.

- Poésie

24 poèmes de Pirandello, trad. de Gérard Pfister, Paris, Arfuyen, 1982.

- Essais

Choix d'essais, trad. de Georges Piroué, Paris, Denoël, 1968.

L'Humour et autres essais, trad. de François Rosso, Paris, Michel de Maule, 1988.

- Correspondance

Correspondance inédite, suivi de *Le Nouveau théâtre italien*, trad. de Claude Clergé, Paris, Gallimard, "Cahiers Renaud-Barrault" n° 64, 1967.

Extrait du site editions.sillage.free.fr

Stanislas Nordey

Il suit sa formation théâtrale au cours Véronique Nordey, avant d'intégrer le Conservatoire national d'art dramatique de Paris. Depuis la fin des années quatre-vingts, il a mis en scène de nombreux auteurs, de Marivaux à Pasolini, en passant par Shakespeare, Molière ou bien Feydeau, mais aussi des contemporains comme Bernard-Marie Koltès, Philippe Minyana, Didier-Georges Gabily, Wajdi Mouawad ou encore Jean-Luc Lagarce, Laurent Gaudé, Frédéric Mauvignier, Fausto Paravidino... Invité à plusieurs reprises au Festival Théâtre en Mai à Dijon, il devient artiste associé du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis de 1991 à 1995 ; Jean-Pierre Vincent l'associe à la direction artistique du Théâtre des Amandiers à Nanterre (1995-1997). Il est nommé directeur du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis (janvier 1998 à décembre 2000).

De 2000 à juin 2012, responsable pédagogique de l'École de Comédiens du Théâtre national de Bretagne à Rennes, il a été artiste associé au Centre européen de production théâtrale et chorégraphique de 2002 à 2009. Comédien, il a été dirigé notamment par Madeleine Marion, Jean-Pierre Vincent, Jean-Christophe Saïs, Laurent Sauvage, Christine Letailleur, Anatoli Vassiliev...

Il a joué et participé à la mise en scène de *My Secret Garden* de Falk Richter au Festival d'Avignon 2009, et créé en tant qu'acteur *Clôture de l'amour* de Pascal Rambert au Festival 2011.

Au TNB à Rennes, il crée *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare (1995), *Violences* de Didier-Georges Gabily (2001); *L'Épreuve du feu* de Magnus Dahlström (2002); *La Puce à l'oreille* de Georges Feydeau (2003); *Atteinte à sa vie* de Martin Crimp (2003); *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux (2004); *Électre* de Hugo von Hofmannsthal (2005); *Gênes 01* et *Peanuts* de Fausto Paravidino (2006) ; *Incendies* de Wajdi Mouawad (2007); *Das System* de Falk Richter (2008); *399 secondes* de Fabrice Melquiot (2009); *Les Justes* d'Albert Camus (2010).

Dernièrement, il conçoit et joue *La Conférence* de Christophe Pellet, et dirige Valérie Lang dans *Sodome, ma douce* de Laurent Gaudé à Théâtre Ouvert à Paris.

À l'opéra, il a récemment mis en scène des œuvres de Peter Eötvös, Bellini, Michaël Levinas, Olivier Messiaen, Claude Debussy, Georg Friedrich Haas, Francis Poulenc...

Stanislas Nordey est artiste associé à La Colline pour la saison 2011/2012, et sera artiste associé au festival d'Avignon 2013.

avec

Emmanuelle Béart

Elle démarre sa carrière de comédienne au cinéma dans les années quatre-vingts. Elle joue sous la direction de Claude Berri dans *Jean de Florette*, puis *Manon des sources* qui lui vaut le César de la meilleure actrice dans un second rôle ; elle enchaîne avec Tom Mc Laughlin, Yannick Bellon, Édouard Molinaro, Jacques Rivette (*La Belle Noiseuse*), Ettore Scola (*Capitaine Fracasse*)... Elle rencontre Claude Sautet qui l'engage pour *Un cœur en hiver* (1991) et *Nelly et monsieur Arnaud* (1994), films couronnés de nombreux prix ; André Téchiné la dirige dans *J'embrasse pas* (1991), *Les Égarés* (2003), *Les Témoins* (2006) ; elle travaille notamment avec Régis Wargnier, Brian de Palma, Claude Chabrol, Raul Ruiz, Olivier Assayas, François Ozon, Michel Deville, Fabien Onteniente... Elle tourne *Ma compagne de nuit* avec Isabelle Rocard, *Nous trois* avec Renaud Bertrand, *Ça commence par la fin* avec Michaël Cohen, *Bye bye Blondie* de Virginie Despentes... Au théâtre, Bernard Murat l'a mise en scène dans *La Répétition* de Jean Anouilh (1986) et *La Double Inconstance* de Marivaux (1988) ; Jacques Weber dans *Le Misanthrope* de Molière (1989) ; Jean-Pierre Vincent dans *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset (1993) ; Luc Bondy dans *Jouer avec le feu* d'August Strindberg (1996), Stanislas Nordey dans *Les Justes* d'Albert Camus (2010). Nommée ambassadrice de l'UNICEF (1996-2006), elle participe à de nombreuses activités humanitaires. Elle reçoit en 2010 le prix Stanislavski au Festival international du film de Moscou pour l'ensemble de sa carrière.

Claire Ingrid Cottanceau

Elle suit sa formation à l'École du Théâtre national de Chaillot, alors sous la direction d'Antoine Vitez. Actrice et assistante à la mise en scène, elle travaille notamment avec André Engel, Matthias Langhoff, Robert Cantarella, Christian Colin, Christophe Rouxel, Françoise Coupat, Alain Fourneau, Stanislas Nordey... Depuis 2006, elle est collaboratrice artistique de Stanislas Nordey pour *Gênes 01 / Peanuts* de Fausto Paravidino (2006), *Incendies* de Wajdi Mouawad (2007) *Sept secondes / In God We Trust, Nothing Hurts* et *Das system* de Falk Richter (2008), *399 Secondes* de Fabrice Melquiot (2009), *Les Justes* d'Albert Camus (2010) et *My Secret Garden* de Falk Richter (2010). Elle est également actrice dans *Incendies, Nothing Hurts* et *Das system*. Elle réalise plusieurs projets, parmi lesquels : *Ceci n'est pas une conférence* (France, Finlande, Grèce) cycle d'installations/performances présenté de 2003 à 2009 au Festival d'Helsinki, à Lille 3000 ; *Topographie1*, installation réalisée à partir d'une commande de la ville de Rennes pour Envie de Ville en 2005 ; *Sans titre, 1^{er} fragment*, film réalisé avec les acteurs de la cinquième promotion de l'École du TNB et notamment projeté à Théâtre Ouvert, au festival Mettre en Scène, à la Ménagerie de Verre et au Festival d'Avignon.

Michel Demierre

Il suit une formation théâtrale au Conservatoire de Lausanne (1983-1987). Il travaille à partir de 1988 au théâtre et au cinéma, notamment avec Darius Peyamiras, Xavier Cavada, Sima Dakkus, Joe Boëgli, Alain Tanner, Joël Jouanneau, Jean-Pierre Vincent, Éric Rohmer... Sous la direction de Stanislas Nordey, on le retrouve dans : *La Dispute* de Marivaux, *Splendid's* de Jean Genet, *14 pièces piégées* d'Armando Llamas, *Pylade* de Pier Paolo Pasolini, *Ciment* de Heiner Müller, *Un étrange voyage* de Nazim Hikmet, *Porcherie* de Pier Paolo Pasolini, *L'Épreuve du feu* de Magnus Dahlström, *Cris* de Laurent Gaudé...

Vincent Dissez

Vincent Dissez participe à l'atelier de Didier-Georges Gabily en 1989, puis est admis au CNSAD en 1990, dans les classes de Catherine Hiégel, Stuart Seide et Philippe Adrien. Au théâtre, il travaille notamment avec : Jacques Lassalle, *La Serva amorosa* de Goldoni, *Georges Dandin* de Molière ; Anatoli Vassiliev, *Bal masqué* de Lermontov ; Didier-Georges Gabily, *Phèdre et Hippolyte* (1990) et *Gibiers du temps* (1994) ; Bernard Sobel, *Napoléon ou les Cent-Jours* de Christian Grabbe, *Le Juif de Malte* de Marlowe ; Jean-Marie Patte, *Baban Kim (Mes fils)* ; Jean-Baptiste Sastre, *Haute surveillance* de Jean Genet, *Léonce et Léna* de Georg Büchner, *La Surprise de l'amour* de Marivaux ; Christophe Huysman et Olivier Werner, *Les Hommes dégringolés* ; Hubert Colas, *Purifiés* de Sarah Kane ; Marc Paquien, *La Mère* de Martin Crimp ; Anne Torrès, *Le Fou d'Elsa* d'après Aragon ; Jean-Louis Benoît, *Les Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset ; Jean-François Sivadier, *Le Roi Lear* de Shakespeare ; Cédric Gourmelon, *Édouard II* de Marlowe, *Les Exilés de Thèbes* de Sénèque ; Sylvain Maurice, *Richard III* de Shakespeare ; Stanislas Nordey, *Les Justes* d'Albert Camus ; Jean-Baptiste Sastre, *Richard II* de Shakespeare ; Christophe Perton, *Les Grandes Personnes* de Marie Ndiaye. Il travaille également pour le cinéma et la télévision, entre autres avec David Pharaon, Pierre Courrège, Jean-Pierre Limosin, Valérie Tolédano.

Raoul Fernandez

Acteur, chanteur, costumier, il se forme à Paris VIII, aux ateliers couture de l'Opéra Garnier, participe à des stages à Baltimore et New York sur le cabaret et le music hall grâce à une bourse de l'UNESCO, ou encore des stages d'éclairage et scénographie avec le Centre Universitaire International de Formation et de Recherche dramatique (CUIFERD) à Nancy.

Il joue au théâtre sous la direction notamment de Stanislas Nordey : *Les Présidentes* de Werner Schwab, *Quatorze pièces piégées et plus* d'Armando Llamas, *Tartuffe* de Molière, *Porcherie* de Pier Paolo Pasolini, *Incendies* de Wajdi Mouawad, *Les Justes* d'Albert Camus ; Pierre Maillet : *Igor et caetera* de Laurent Javaloyes, *Les Ordures, La Ville et la Mort* de Rainer Werner Fassbinder ; Roger Des Près : *L'Enfant criminel* de Jean Genet ; Marcial Di Fonzo Bo : *Le Frigo, Les poulets n'ont pas de chaises, Eva Perón* de Copi, *L'Excès / L'Usine* de Leslie Kaplan...

Il crée des costumes pour l'opéra au Covent Garden à Londres, pour le Festival d'Aix-en-Provence, Amsterdam, les opéras de Hambourg, Berlin, Montpellier, Bastille, Oslo... Dernièrement il a créé les costumes pour *La Métamorphose* d'après Franz Kafka à l'Opéra de Lille.

Comme acteur il vient de jouer dans *Les Justes* d'Albert Camus mis en scène par Stanislas Nordey et *Le Funambule* de Jean Genet, mise en scène Cédric Gourmelon. Il est actuellement en tournée dans *Les Tragédies* de Sophocle, mise en scène de Wajdi Mouawad et prépare les costumes de *Se Trouver* de Pirandello, mise en scène de Stanislas Nordey.

Marina Keltchewsky

Actuellement élève de la septième promotion de l'école du Théâtre national de Bretagne, il a étudié à l'école d'arts appliqués Figueroas Alcorta à Cordoba en Argentine (2004-2005), puis il intègre les classes d'Hypokhâgne et Khâgne au lycée Fénélon à Paris (2005-2007), suit une licence de lettres modernes à Paris III-Sorbonne (2008), participe à un stage à l'académie d'art dramatique de Minsk (Biélorussie) et suit les cours de Daniel Berlioux au Conservatoire Erik Satie à Paris (2008-2009).

Frédéric Leidgens

Il est né à Verviers (Belgique). Il étudie à l'Université de Heidelberg et Saarbrücken de 1971 à 1975. Il suit ensuite sa formation de comédien à l'École du Théâtre national de Strasbourg. En 1993, il aménage un espace de trente places dans un ancien salon du Théâtre Paris-Villette où il crée *Charles Baudelaire, 211 avenue Jean Jaurès Paris XIX^e*. Il présente ensuite, dans les caves de ce même théâtre un spectacle autour de François Villon, *Je reconnais tout sauf moi-même* avec Marc Lalou (1998) ; la même année, il écrit et met en scène *Comment te dire* (édition Les Solitaires Intempestifs) qu'il crée à La Métaphore à Lille. Il met en scène et joue *Lenz* de Georg Büchner au Théâtre de Gennevilliers (1999). En 2003, il travaille avec les acteurs en formation de l'Atelier Volant à Toulouse ; avec certains d'entre eux, il constitue un "cœur de troupe" et met en scène *Des voix qui s'embrassent* de J.-M. Synge. Il a écrit et joué avec Daniel Emilfork *Archéologie, Domus, La Journée des chaussures* ; en 2009, il joue dans *Observer*, mise en scène de Bruno Meyssat. Il a participé à plusieurs des spectacles de Stanislas Nordey : *Violences* de Didier-Georges Gabily, *L'Épreuve du feu* de Magnus Dahlström, *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp, *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux, (création au Théâtre national de Bretagne), *Les Habitants* de Laurent Mauvignier (création à Théâtre Ouvert), *Incendies* de Wajdi Mouawad, création au festival Mettre en Scène à Rennes en 2007, *Les Justes* d'Albert Camus, création au T.N.B. en 2010.

Marine de Missolz

Après une formation universitaire, elle commence sa formation théâtrale au Conservatoire de Nantes puis à l'école du Théâtre national de Bretagne, sixième promotion. Elle participe à la création de *399 secondes* de Fabrice Melquiot pour le festival Mettre en Scène 2009, création qui réunit les jeunes comédiens de la sixième promotion de l'école du TNB. Elle écrit et met en scène *La Triste Désincarnation d'Angie la jolie*, joue dans *Faire* de et mis en scène par Frédéric Mauvignier (Off Avignon, 2010) ; interprète dans *L'Indestructible madame Richard Wagner*, de et mis en scène par Christophe Fiat ; participe à la performance autour des poèmes de Tomaz Salamun à Ljubliana en août 2011 et joue dans *Kill the cow* de et mis en scène par Hervé Guilloteau.

Véronique Nordey

Elle a créé son propre cours d'art dramatique en 1982. On l'a notamment vue au théâtre dans *Pylade* de Pier Paolo Pasolini, *La Noce* de Stanislas Wyspianski, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce, *Violences* de Didier-Georges Gabily, *Électre* de Hugo von Hofmannsthal, *Incendies* de Wajdi Mouawad, *Das System* de Falk Richter dans les mises en scène de Stanislas Nordey. Garance Dor l'a mise en scène dans *Nouvelle vague, Rivage, Zoorama*. Jean-Christophe Saïs l'a dirigée dans *Pélieas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck.

Elle a mis en scène *L'Occasion* de Prosper Mérimée, *Iphigénie* de Michel Azama, *La nuit est aussi un soleil* d'Arrabal.

Elle a tourné pour le cinéma avec, entre autres, Raymond Rouleau, Jean-Pierre Mocky, Anne Fontaine, Lucile Hadzihalilovic, Noémie Lvovsky, Jean-Xavier de Lestrade, Frédéric Provost, Benoît Jacquot...

Julien Polet

Il suit des études universitaires en droit et sciences politiques en Belgique, passe par le Cours Florent avant d'intégrer la sixième promotion de l'École du Théâtre national de Bretagne à Rennes (2006-2009). Il joue dans *399 secondes* de Fabrice Melquiot dans la mise en scène de Stanislas Nordey, spectacle de fin de cycle de la sixième promotion, en 2010 dans *La Triste Désincarnation d'Angie la jolie*, mise en

scène de Marine de Missolz et dans *Le Château de Wetterstein* de Frank Wedekind, mise en scène de Christine Letailleur pour le festival Mettre en Scène 2010 à Rennes...

Laurent Sauvage

Il est metteur en scène et comédien. Il a principalement joué sous la direction de Jean-Pierre Vincent, *Tout est bien qui finit bien* ; Frédéric Fisbach, *Les Aventures d'Abou et Maïmouna* ; Serge Tranvouez, *L'Orestie* ; Véronique Nordey, *Iphigénie*. Il a été artiste associé à la direction du Théâtre des Amandiers à Nanterre, ainsi qu'au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis. En 2002, il joue dans *La Puce à l'oreille* de Georges Feydeau, mise en scène de Stanislas Nordey ; il met en scène en 2003 *Orgie*, de Pier Paolo Pasolini dans le cadre du festival Mettre en Scène à Rennes ; en 2005 *Je suis un homme de mots*, textes de Jim Morrison au Théâtre Molière, Maison de la Poésie à Paris. Il joue dans *Cris* de Laurent Gaudé, *Incendies* de Wajdi Mouawad, *Das System* de Falk Richter, *Les Justes* d'Albert Camus, *My Secret Garden* de Falk Richter, mises en scène de Stanislas Nordey. Dernièrement, il joue également avec Christophe Fiat *L'Indestructible madame Richard Wagner*, *Laurent Sauvage n'est pas une walkyrie*. Il participe à la création de *Pour rire pour passer le temps* de Sylvain Levey, mise en scène Guillaume Doucet pour le festival Mettre en Scène 2009.

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e

En collaboration avec
Télérama

Magazine Littéraire

Rue89

Liberation