

SE trouver

de Luigi Pirandello

mise en scène Stanislas Nordey

La Colline – théâtre national



Acte I – Se donner
Acte II – Se perdre
Acte III – Se trouver

Rencontre avec l'équipe artistique du spectacle
mardi 20 mars à l'issue de la représentation

English subtitled performances
(Représentations surtitrées en anglais)
Tuesday 20 March at 7.30 pm
Saturday 24 March at 8.30 pm.



Spectateurs aveugles ou malvoyants
Les représentations des dimanche 18 mars à 15h30
et mardi 27 mars à 19h30 sont proposées
en audiodescription, diffusée en direct par un casque
à haute fréquence.



Spectateurs sourds ou malentendants
Les représentations des dimanche 25 mars à 15h30
et mardi 3 avril à 19h30 sont surtitrées en français.

Se trouver

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**

son **Michel Zurcher**

costumes **Raoul Fernandez**

coiffures **Jean-Jacques Puchu-Lapeyrade**

assistante **Marine de Missolz**

avec

Emmanuelle Béart Donata Genzi

Claire Ingrid Cottanceau Elisa Arcuri

Michel Demierre Carlo Giviero

Vincent Dissez Ely Nielsen

Raoul Fernandez Volpes

Marina Keltchewsky Nina

Frédéric Leidgens Le comte Gianfranco Mola

Marine de Missolz Une femme de chambre

Stanislas Nordey ou **Laurent Sauvage** Salò

Véronique Nordey La marquise Bovenò

Julien Polet Enrico

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
a paru à L'avant-scène théâtre en février 2012.

du 6 mars au 14 avril 2012

Grand Théâtre

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

durée du spectacle : 2h20

régie générale **Antoine Guilloux** régie **Malika Ouadah** régie lumière **Thierry Le Duff**

régie son et vidéo **Alice Morillon** électricien **Pascal Levesque**

machinistes **Thierry Bastier, Jérôme Baubil, Antoine Cahana,**

Xavier Courait, Yohan Dagbert, Frédéric Derlon, Christian Felipe,

Julien Le Moal, David Nahmany, Harry Toi

accessoiriste **Isabelle Imbert** habilleuse **Geneviève Goffinet**

construction du décor **atelier du Grand T – Nantes**

sous la direction de **François Corbal**

construction des lustres **Alain Nicolas**

réalisation des costumes **atelier Caraco Canezou (Paris),**

Julien de Caurel (Rennes), Mine Barral Vergez (Paris), atelier du TNB

chaussures Pompeï Galvin, Repetto

avec l'aide de toute l'équipe du Théâtre National de Bretagne

Remerciements à **Marine Bachelot, Rita Charbonnier, Massimo Dean,**

Olivier Dupuy, Yassine Harrada, Jérôme de Missoz

L'Albatros et le théâtre

entretien avec **Stanislas Nordey**

Dans *Se trouver*, Pirandello pose la question de la centralité de l'acteur en tant que créateur, un acteur qui aurait la grandeur et l'humilité de devenir un personnage. Pirandello rêvait de la fusion d'une actrice et d'un auteur qui ne feraient plus qu'un, rêve qu'il projette évidemment sur sa muse, Marta Abba. Mais il a le courage de comprendre qu'avec la naissance du cinéma, il est nécessaire de réinventer l'art de l'acteur. À notre époque, la place de la création a été occupée par le metteur en scène et les grands acteurs de théâtre ont été détrônés : on ne dit plus la Genzi, la Duse, comme dans le temps, mais je reste persuadé avec Copeau que si "l'acteur n'est pas au centre, il est le seul endroit où ça se passe".

Pirandello pose aussi la question de la réception : qu'est-ce qui fait qu'un acteur emporte une salle ? La ferveur authentique – et non l'idolâtrie vaine – que le public réserve à un acteur signifie qu'à travers lui, il rentre en contact avec l'incandescence d'une réalité autre, sublimée : le personnage – cette créature parfaite, supérieure, d'après Pirandello, que l'acteur doit convoquer, attirer à soi dans un commerce presque surnaturel. Claude Régy dit aussi que "l'acteur doit parler avec les dieux".

Ces problématiques sont au cœur du personnage de Donata (littéralement, donnée), qui se donne avec abnégation à son art, tandis qu'Ely lui demande de se donner complètement à lui : dans les deux cas, elle "se donne", entièrement. Mais la question posée est la suivante : dans la vie comme dans l'art, est-il souhaitable de s'abandonner totalement ? En ce sens, Donata et Ely représentent les deux aspects du conflit vital dont parle Pirandello : d'un côté le mouvement "éparpillé" d'une vie "sans bagages", livrée aux vagues de la mer et à l'émerveillement

de l'imprévu, représenté par Ely l'"étranger", de l'autre, l'aspiration de Donata à "penser" cette vie, à donner une forme au *chaos*.

Or, je crois que les deux points de vue se valent et que les deux personnages incarnent des êtres entiers. On fait souvent d'Ely un écervelé, un enfant gâté, un séducteur : pour moi, au contraire, Ely revêt un aspect rimbaldien, c'est un James Dean dans sa "fureur de vivre". Par contre, je crois qu'ils sont tous deux *inaptes* à la vie, qu'ils sont tous deux des êtres solitaires, sauvages, isolés des autres; ils ne savent pas vivre en société, sortent du "cadre". Bref, ils ne savent pas marcher sur la terre, ils sont comme l'albatros de l'acte I, oiseau suspendu entre ciel et terre. Et tous deux sont artistes: Donata est actrice, Ely peintre. Dans le théâtre de la pensée en mouvement qu'est le théâtre de Pirandello, les deux personnages qui sont au centre de la pièce n'ont pas les armes de la raison – même si Donata cherche désespérément une solution dictée par la raison.

En ce sens, Donata est une véritable héroïne ibsénienne, écartelée entre deux voies, à cette différence près que, du moment qu'elle retrouve les planches, Ely ne lui laisse plus le choix. En femme responsable, elle prend son parti. J'aimerais souligner à ce propos l'extrême modernité de Pirandello quant à la relation homme femme: après avoir connu l'amour physique avec Ely, Donata confie à son amant qu'elle n'a pas éprouvé de plaisir, car "il a fait trop attention à lui". Je ne sais si, aujourd'hui encore, une telle sincérité serait possible. Pirandello écrit de manière crue, subtile, en jetant un regard inédit, non seulement sur l'Actrice, mais aussi sur la Femme, une femme désormais consciente de tout enjeu.

D'un autre côté, il est très intéressant que le personnage d'Ely haïsse le théâtre, avec sa "tristesse immense", son enfermement, ses "pantins" auxquels il donne vie. Cette face *obscur*e du théâtre est en effet très réelle et le Pirandello directeur de compagnie connaissait bien la part d'ombre, celle qui se cache derrière les lumières de la rampe. Les artistes sont constamment confrontés à ce double mouvement d'amour et de détestation, car le théâtre "sort" les êtres de la vraie vie: le théâtre est fait de lumière artificielle, c'est la "boîte noire", on est dans le champ sémantique de la mort... Ce qui me fait spontanément penser à l'ambiguïté de l'événement qui, à l'acte II, semble masquer une tentative de suicide: Donata se jette à la mer "comme une aveugle", poussée par l'attirance, effroyable, de se perdre...

Dans cette pièce, Pirandello met aussi à mal les traditionnels clichés liés à l'actrice (clichés qui ont la vie dure) en faisant de son art, un véritable sacerdoce et en faisant d'elle une sorte de prêtresse, vierge qui plus est. Sa "vocation" presque religieuse, sa chasteté, renvoient à la notion de sacrifice qui est toujours inscrite dans la volonté de rester au sommet de son art, de son exigence. Il s'agit, me semble-t-il, d'un travail militant qui a pour but de réhabiliter la recherche de l'acteur, dans son effort répété d'épouser le mouvement d'une écriture, sa pulsion sanguine. Les longues phrases, baroques et tortueuses de *Se trouver* représentent le parcours initiatique que l'acteur doit affronter, avec toutes les contradictions que l'écriture introspective de Pirandello impose au jeu... Ce n'est pas un hasard si l'auteur utilise le vocabulaire de l'accouchement, des mots comme *effort*, *accouchement*, *délivrance* qui accompagnent une fois de plus la naissance, toujours douloureuse, de "ses personnages".

Propos recueillis par Angela De Lorenzis, le 13 février 2012

Traduire l'orgasme

Comme tu me veux est de 1929, *Se trouver* de 1932 et *Les Géants de la montagne* de 1936 : qu'ont-elles en commun ces trois pièces ? À part la proximité temporelle de la composition, elles sont dédiées à une seule et même femme, Marta Abba, et elles sont centrées sur des personnages de femmes profondément marquées, tour à tour, par des indéfinis, des indéfinitions qu'elles cherchent à nommer, à dire. Ces femmes cherchent des mots et comment dire ces mots. Chacune est protagoniste d'un drame qui lui appartient en propre, dont elle ne connaît pourtant pas tout à fait les tenants et les aboutissants : le drame n'est, en son point de départ, qu'un pressentiment. Dans sa totalité, il se constitue sur scène, pour indiquer que seule celle-ci est le lieu approprié de l'origine véritable de la vie qui passe et qu'il faut saisir à cet instant-là, à l'instant même où elle est préférée, où elle se dit à travers d'étranges phonations qui s'assemblent en des mots, en des phrases, mais surtout en des masses rythmiques. Ces trois femmes n'ont presque plus rien d'humain, sinon une trace antique, devenue mythique : elles sont sculptées par la puissance même des mots qu'elles disent, bien qu'elles n'utilisent jamais des mots puissants. Leurs dires échappent aux logiques étriquées de tout discours bourgeois ou petits-bourgeois : ces "héroïnes" sont des "héros", comme on le dirait de Prométhée, d'Œdipe. L'acte magistral de Pirandello, peut-être son art, est de réinventer à chaque fois Penthésilée dans chacune de ces créatures : ces femmes demeurent seules durant toute l'action, aucun discours autour d'elles ne les dompte. Grande puissance du féminin chez Pirandello, de ce féminin-là, celui qui n'est plus dans le quotidien de la vie, mais uniquement fait pour être mont(r)é sur la scène, sur leur scène. Or, ces discours ont une seule même grande qualité : ils ne sont aucunement apaisés,

ils ne sont pas dits pour chercher l'accalmie d'une condition humaine quelconque, mais plus fortement pour souligner – pour sculpter – la déroute de ses mises en jeu : purs actes de théâtre. Ils se dressent d'ailleurs comme d'indomptables monologues et finissent par drainer dans leur sillon les monologues des autres : c'est ce qui arrive à Ély dans *Se trouver*, à la fin du deuxième acte, quand il finit par parler la même langue que Donata, sans que jamais elle ne parle sa langue à lui. Langue. Quelle langue parle donc Donata Genzi, celle qui dans son propre nom "se donne" ou "est donnée" ? C'est une langue de résistance, plus encore, de militance, c'est une langue de guerre dont le fondement est le babillage, le **bégalement**, la fragilité de l'inconnu qui la dévaste et qui la sauve : tout un art du fleuret, de l'escrime, où la langue devient une arme blessante, mortelle. C'est ce qu'il fallait traduire : contre les traductions qui essaient d'expliquer en expliquant, laisser à la construction de Pirandello, qui peut paraître déroutante, sa brûlure constante et sa brutalité, saisir ce mode de cruauté sans mesure, le dire sans concession, et le dire par le maximum de fidélité en un corps à corps frontal, comme un tango meurtrier qui sans répit se dit, se double, se chevauche, s'enlace et se défait, et tenir jusqu'au bout de cet à bout de souffle, dans l'essoufflement, dans l'apnée de l'actrice qui est aussi sa jouissance en scène : oui, cette langue est enfin un orgasme. Dans la translation du réel, dans son anéantissement, voilà que l'âme fuit, et ce dire-là devient un chant puissant, un chant, oui, l'*aria* répété d'un opéra qui s'achève en cri fondamental.

Jean-Paul Manganaro
février 2012

La Comédienne

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.

Claudio Vicentini

Pirandello o il disagio del teatro, Marsilio, 1993, p. 159-160, inédit en français.

Traduit de l’italien par Angela De Lorenzis

Disparition de l’acteur

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. À 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, vibrait 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, inédit en français. Trad. Angela De Lorenzis

ABBA. Marta Abba

“Elle est très jeune, et d’une beauté merveilleuse. Cheveux fauves, bouclés. Yeux verts, longs, grands et brillants, qui parfois, dans la passion, se troublent comme l’eau d’un lac; parfois, dans la sérénité, s’arrêtent en regardant, limpides et doux comme une aube lunaire; parfois, dans la tristesse, ont la dolente opacité de la turquoise. La bouche a souvent une expression douloureuse, comme si la vie lui donnait une amertume dédaigneuse; mais, si elle rit, elle a aussitôt une grâce lumineuse qui semble éclairer et aviver toutes choses”.

Leonardo Sciascia

Didascalie de Quand on est quelqu’un, in Pirandello de A à Z, Œuvres complètes, III, Fayard, 2002, p. 1141. Trad. Maurice Darmon

Une actrice au miroir

Actrice ! Parole pleine de charme, flamboyante et terrible ! Le public voit seulement la lumière que cette parole réverbère autour d’elle, mais il n’y connaît rien ou alors, souvent, il ne suppose que des choses injustes renvoyées dans l’**ombre**, où, après sa brève apparition lumineuse et colorée, l’actrice aussitôt disparaît.

Je vis seulement de théâtre et pour le théâtre ; le reste ne m’intéresse qu’à condition qu’il me donne un moyen supplémentaire d’exprimer un aspect de la vérité qui clarifie et purifie ma sensibilité de femme. Mais je ne renonce pas à être femme ; au contraire, je cherche par tous les moyens à être femme dans la signification la plus infinie, la plus ample et la plus multiple que ce mot obscur possède ; mais une femme complète au théâtre, même si, juste après, mon âme féminine sensitive ne trouvera sa réalisation que dans une vie incomplète et imparfaite.

C’est peut-être ma façon d’être actrice : vivre au théâtre tout ce que la vie m’interdit, toutes les passions que la réalité ne me concède pas, toutes les grandeurs héroïques, les fautes fatales, les illusions amères, les joies sublimes, les rêves, les chimères, les espoirs et les certitudes qui me sont niés, à moi, femme, et peut-être pour toujours.

Qui a dit qu’une actrice doit “avoir de l’expérience” pour créer un personnage sur scène ? L’art est le fruit de l’intuition.

Dans mon cas, l’intuition a toujours été suffisante.

L’expérience n’est jamais rien d’autre que la preuve corroborant une intuition.

Chaque femme vit la vie telle qu’elle est et non comme elle voudrait qu’elle soit, et la vie passe de la douleur à la joie, du tourment à l’insouciance. Moi, *actrice*, je dois savoir contenir les sublimes pensées et les inventions élégantes et raffinées de la coquetterie, de la sensualité et de la ruse. Bref, si je ne peux pas, en raison d’une loi de la nature, être toutes les femmes, alors je veux les représenter toutes. C’est uniquement ainsi que je serai actrice et non saltimbanque, créature de poésie et non pauvre chose faite de chair et de volonté.

L’art de l’actrice est encore un mystère pour tous et majoritairement pour l’actrice elle-même : un mystère que l’on peut seulement épier, et non dévoiler. Quand l’actrice *sent* une forme donnée, vague et sans consistance, germer et jaillir douloureusement de sa sensibilité, c’est qu’elle doit donner à cette sensibilité un aspect nouveau, une nouvelle vérité. C’est peut-être ce que nous appelons l’instinct du théâtre, c’est peut-être un sixième sens que nous avons, je ne sais. Mais je sais, clairement et sans aucun doute, qu’en me laissant guider par ces pressentiments, je pourrai devenir une actrice vraie et complète.

Marta Abba

Une actrice au miroir, “Il drama”, VII/125, 1 novembre 1931 – Anno IX, p. 24 et 26. Inédit en français. Traduit de l’italien par Angela De Lorenzis

Vie ou Forme ?

Tilgher n'a pas bien saisi ma pensée quand il a dit que mon théâtre consiste en la représentation du conflit entre Vie et Forme, comme si la Forme n'était pas une nécessité de la Vie. Le conflit n'est pas entre Vie et Forme, mais entre le "mouvement" et la "forme". Et la vie pour moi est tragique parce qu'elle doit obéir à ces deux nécessités contraires, du mouvement et de la forme : nécessités fatales. Le conflit naît de ces deux nécessités. Si la vie n'obéissait qu'à l'une d'elles, et n'était que mouvement, elle ne prendrait jamais consistance. Pour prendre consistance, elle doit obéir à l'autre nécessité, se donner une forme. La forme emprisonne le mouvement. Le mouvement sape et abat les formes. D'où la perpétuelle, fatale succession de mouvements et de formes, en continuel conflit, qui est précisément la vie.

Luigi Pirandello

"Lettre à Silvio D'Amico", in Leonardo Sciascia, *Pirandello et la Sicile*, Grasset, 1980, p. 209. Trad. Jean-Noël Schifano

Art de l'acteur

La technique, pour moi, est l'activité spirituelle elle-même qui se libère peu à peu en mouvements qui la traduisent en langage d'apparences. Libre et quasi **inconsciente**, cette technique est le mouvement immédiat de la forme. Le phénomène le plus élémentaire qu'on trouve dans l'exécution de toute œuvre d'art est le suivant : une image (à savoir cette espèce d'être immatériel et cependant vivant que l'artiste a conçu et développé par l'activité créatrice de l'esprit), une image qui tend à devenir le mouvement qui la rend effective et réelle, à l'extérieur, hors de l'artiste.

L'exécution exige qu'elle bondisse toute vive de la conception et seulement par sa propre vertu, d'un mouvement non pas provoqué industrieusement, mais libre, c'est-à-dire né de l'image elle-même qui veut se libérer, se traduire en une réalité et **vivre**. Il s'agit de créer une réalité qui, comme l'image, soit à la fois matérielle et spirituelle, une apparence qui soit l'image, mais devenue sensible. À l'ensemble des images organisées dans la conception artistique devra répondre par conséquent un ensemble de mouvements organisés, combinés selon les mêmes rapports et tendant à créer une apparence qui, sans altérer les caractères propres à l'image, sans rompre le moins du monde l'harmonie spirituelle de celle-ci, la fasse pénétrer dans le **monde réel**.

De la même façon que l'auteur, pour faire œuvre vivante, doit s'identifier avec sa créature jusqu'à la ressentir comme elle se ressent elle-même, à la vouloir comme elle se veut elle-même, ainsi et pas autrement, dans la mesure du possible, devrait-il en être de l'acteur.

Car l'acteur, s'il ne veut pas que les paroles écrites du drame lui sortent de la bouche comme d'un porte-voix ou d'un phonographe, doit re-concevoir le personnage, c'est-à-dire, de son côté, le concevoir pour son propre compte. Pour lui, il faut aussi que l'exécution bondisse toute vive de la conception, et seulement par sa propre vertu, c'est-à-dire par des mouvements issus de l'image elle-même, vivante et opérante non seulement à l'intérieur de lui-même mais en lui et avec lui devenue une âme et un **corps**.

Luigi Pirandello

Illustrateurs, acteurs et traducteurs, in *Écrits sur le théâtre et la littérature*, éd. Denoël/Gonthier, 1971, p. 20. Trad. Georges Piroué

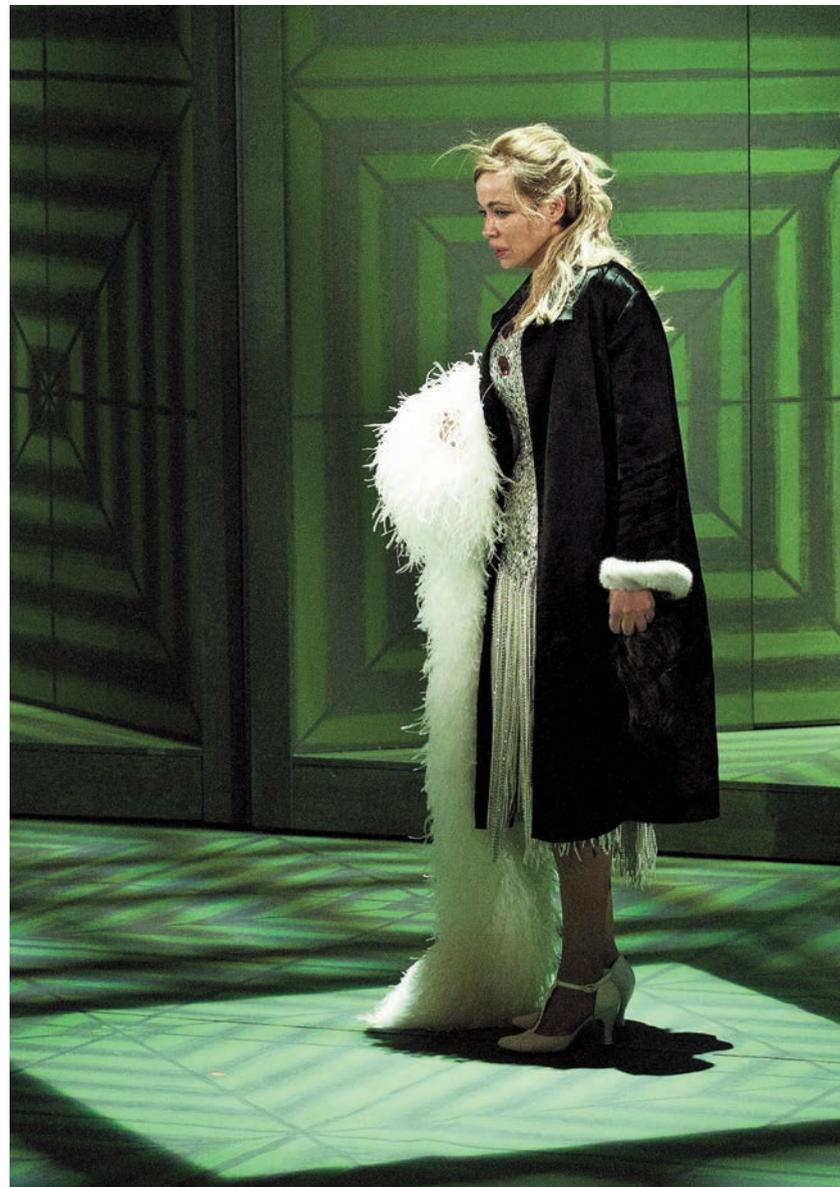
La Berma

La Berma savait introduire ces vastes images de douleur, de noblesse, de passion, qui étaient ses chefs-d'œuvre à elle.

Autrefois, pour tâcher d'isoler ce talent, je défalquais en quelque sorte de ce que j'entendais le rôle lui-même, le rôle, partie commune à toutes les actrices qui jouaient *Phèdre*, et que j'avais étudié d'avance pour que je fusse capable de le soustraire, de ne recueillir comme résidu que le talent de Mme Berma. Mais ce talent que je cherchais à apercevoir en dehors du rôle, il ne faisait qu'un avec lui. Les intentions entourant comme une bordure majestueuse ou délicate la voix et la mimique d'Aricie, d'Ismène, d'Hyppolite, j'avais pu les distinguer ; mais *Phèdre* se les étaient intériorisées, et mon esprit n'avait pas réussi à arracher à la diction et aux attitudes, à appréhender dans l'avare simplicité de leurs surfaces unies, ces trouvailles, ces effets qui n'en dépassaient pas, tant ils s'y étaient profondément résorbés. Les bras de la Berma que les vers eux-mêmes, de la même émission par laquelle ils faisaient sortir sa voix de ses lèvres, semblaient soulever sur sa poitrine, comme ces feuillages que l'eau déplace en s'échappant ; son attitude en scène qu'elle avait lentement constituée, qu'elle modifierait encore, et qui était faite de raisonnements d'une autre profondeur que ceux dont on apercevait la trace dans les gestes de ses camarades, mais de raisonnements **ayant perdu leur origine volontaire**, fondus dans une sorte de rayonnement où ils faisaient palpiter, autour du personnage de *Phèdre*, des éléments riches et complexes, mais que le spectateur fasciné prenait, non pour une réussite de l'artiste, mais pour une donnée de la vie.

Marcel Proust

À la recherche du temps perdu, *Le Côté des Guermantes*, Laffont, 2002, p. 58-59



Emmanuelle Béart



Marina Keltchewsky

Vincent Dissez



Véronique Nordey, Raoul Fernandez, Michel Demierre

Claire Ingrid Cottanceau, Marina Keltchewsky, Julien Polet, Frédéric Leidgens



Julien Polet, *Marine de Missolz*



Vincent Dissez, *Emmanuelle Béart*



Emmanuelle Béart, *Véronique Nordey*

Ma chère Marta,

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 comme comédienne, mais elle ne retrouve plus l'homme qui la fait être aussi femme... Eh, parce que le vrai **absolu** – inacceptable dans la vie – est ce que Salò 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 ! Ce manque d'absolu fait en sorte que Donata ne peut pas être *une héroïne* ; c'est la crise d'une comédienne, qui ne se dépasse pas, parce qu'elle-même ne veut pas une chose ou l'autre, elle veut en même temps les deux choses, qui ne sont possibles que *relativement* et donc sans véritable conclusion. Il faut en trouver une momentanée, et qu'elle soit belle ! Je la trouverai.

Maestro

Luigi Pirandello

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



La Dame de la mer

Ellida: L’effroyable, – c’est ce qui fait peur et qui attire.

Wangel: Qui attire aussi ?

Ellida: Qui attire surtout, – je crois.

Wangel: Tu es proche de la mer.

Ellida: L’effroyable aussi.

Wangel: Et l’effroyable, à son tour, est proche de toi. [...]

Ellida: Oh, – tout ce qui m’attire et me tente et m’appelle – vers l’inconnu ! Il y a là toutes les puissances de la mer ! [...]

Tu peux me retenir. [...] Mais mon âme, – mes pensées, – mes envies et mes désirs, – eux, tu ne pourras pas les enfermer ! Ils continueront à s’envoler, – vers l’inconnu, – vers cet inconnu pour lequel j’étais faite, – et que tu as fermé derrière moi. [...]

Wangel: Tes pensées étaient ailleurs. Mais à présent, – à présent, tu es entièrement libre de tout lien avec moi. [...] Car à présent tu peux choisir en toute liberté. Et en toute responsabilité, Ellida.

Ellida: En toute liberté et – en toute responsabilité ! En toute responsabilité aussi ? – Il y a – il y a là comme une transformation. [...]

Wangel: Ellida, – ton âme est comme la mer. Elle est sujette aux marées. D’où est venue la transformation ?

Ellida: Oh, tu ne comprends pas que la transformation est venue, – qu’elle devait venir – à partir du moment où j’ai pu choisir en toute liberté.

Wangel: Et l’inconnu, – cela ne t’attire plus ?

Ellida: Cela ne m’attire ni ne m’effraie. J’ai pu le contempler, – j’étais libre de m’y précipiter, – si je l’avais voulu. J’ai pu choisir. C’est pourquoi j’ai pu y renoncer.

Henrik Ibsen

La Dame de la mer, Les Douze dernières pièces, Vol. III,
Imprimerie Nationale, 1994, p. 107, 130-131 et 132. Trad. Terje Sinding

En 1925, Pirandello met en scène *Nostra Dea* de Massimo Bontempelli. C’est la première rencontre entre le dramaturge et Marta Abba qui joue pour la première fois devant l’auteur sicilien *l’incipit de Nostra Dea*.

Nostra Dea

Dea est en “combinaison”. Elle est debout au milieu du plateau, face au public, les bras ballants le long de ses hanches, inerte, le regard complètement inexpressif; elle a quelque chose d’abandonné et en même temps de rigide, comme les pantins.

Nina: Je crois qu’il est l’heure... que Madame veut sortir. C’est Anna qui l’a dit.

Dea (avec une voix de fausset, vide, presque détachant les syllabes): J-e c-r-o-i-s

Nina: Peut-être Madame a-t-elle changé d’avis ?

Dea: J-e n-e c-r-o-i-s p-a-s

Anna (entre): Madame, un certain Monsieur Vulcano est là. (Pendant qu’elle parle, la bonne évolue dans la chambre en mettant de l’ordre: Dea reste toujours figée là où elle était et fait de temps en temps oui de la tête, toujours inexpressive.) Je lui ai dit d’attendre... Mais si vous voulez, je lui dirai de partir... Très bien, vous me le direz tout à l’heure. Je m’occupe de vous. (La touchant d’un geste discret de la main, Anna pousse Dea vers le paravent.)

Dea (mécanique): Me voici, Anna. (Anna rapidement lui enfle un costume, de couleur rouge clair: un tailleur droit, très masculin et juvénile; elle arrache à un pot de fleur un œillet blanc et le lui fixe à la boutonnière: ouvre grand les volets: lumière de grand soleil. Dea a une immense secousse de tout son corps où la vie est revenue; elle se tourne prestement vers le miroir, y jette un coup d’œil rapide et lumineux; puis avec une voix chaude et vive.)

Oui, il me va très bien : j'ai l'air d'un très jeune homme.
J'aimerais faire une longue promenade. Non, je déjeunerai dehors,
j'irai à la trattoria...

*(Entre-temps Anna lui a mis un chapeau rouge qui, en harmonie
avec la tenue, en accroît l'impression de vivacité, de jeunesse,
de panache.)*

Très, très bien. Tu me disais que Monsieur Vulcano... ? Je veux
m'amuser. Je voudrais monter à cheval. Je voudrais être un
homme pour ne pas être obligée de prendre les femmes au
sérieux... J'ai aussi faim, très faim...

Massimo Bontempelli

Nostra Dea, Einaudi, 1989, p. 93, inédit en français.

Traduit de l'italien par Angela De Lorenzis

Naissance du personnage

La compagnie répétait déjà depuis longtemps sur le plateau
gelé du petit théâtre Metastasio. Nous¹ étions à la recherche
de l'interprète principale de Dea. Nous eûmes beaucoup de
chance. Dans l'"*Illustrazione Italiana*" nous avons lu un article
de Praga faisant l'éloge d'une jeune débutante qui avait obtenu
un succès personnel avec le rôle de Macha dans *La Mouette*
de Tchekhov, rôle qu'elle avait créé avec beaucoup de style :
Marta Abba. Par intuition nous sentîmes qu'elle était l'âme du
rôle et que le choix de cette actrice s'imposait. Salvini se
rend donc à Milan, la voit jouer, et l'engage sur le champ. Nous
lui envoyons aussitôt la brochure. Quelques semaines plus
tard, elle arrivait à Rome au Metastasio où nous l'attendions
anxieux.

Nous commençons immédiatement la répétition : alors que les
autres acteurs avaient encore les brochures à la main, elle
avait déjà appris son rôle par cœur. "Je l'ai profondément
étudié", explique Marta, "dans ma chambrette, j'ai essayé,
réplique après réplique, toutes les intonations de ma voix,
pour trouver les accents les plus variés et les rythmes les
plus différents à imprimer à chaque scène, afin de rendre ainsi
les innombrables facettes du personnage qui **change d'état
d'âme en changeant de costume**. Spontanément, à partir des
accents et des rythmes, naissaient les gestes et les
mouvements".

Cette première répétition fut mémorable. Il y avait dix ou douze
personnes réunies dans une attente presque effrayante. Je
crois que le cœur de Pirandello battait très fort. Nous avons
tout misé sur une carte inconnue, une carte, pour ainsi dire,

¹ Il s'agit de Pirandello, chargé de monter la pièce, et de Massimo Bontempelli,
l'auteur.

encore couverte, qui allait bientôt être retournée. Marta Abba, au contraire, était tranquille comme une constellation, l'étoile qu'elle allait devenir.

Aux premières répliques, Pirandello et moi nous tournâmes instantanément l'un vers l'autre pour échanger un coup d'œil émerveillé. Mais à la fin de la première scène – lorsque Dea eut soudain commencé à vivre grâce au costume hardi que la bonne enfilait à Marta, celle-ci eut un tressaillement de tout son corps, et son visage s'illumina tandis qu'elle déclarait : "Oui il me va très bien"; Marta se trouvait au centre d'un tourbillon qu'elle avait elle-même créé, et à partir duquel elle était allée puiser jusque dans des profondeurs **prénatales** pour atteindre en moins d'une minute la troisième dimension et enfin entrer pleinement dans la première de ses incarnations. Un long murmure se fit entendre alentour; Pirandello ne put se retenir et il lui signifia avec ardeur tout son contentement, et le nôtre.

Massimo Bontempelli

"Nota a Nostra Dea", Einaudi, 1989, p. 162-163, inédit en français.

Traduit de l'italien par Angela De Lorenzis

L'acteur

Je suis poète,
je suis acteur,
le matin je me réveille, je m'habille,
vêtements, chaussures,
je descends dans la rue, semblable à tous les autres.
Mais plus tard,
solitaire dans ma chambre,
je soulève les trappes de l'âme
je scrute d'obscurs souterrains,
il y a des rats,
des rivières de diamants,
des merveilles, des miasmes et des rancœurs :
je le fais pour moi, je le fais pour vous,
car il faut bien que quelqu'un regarde
et ceux-là sont les poètes,
chercheurs d'étoiles au fond des puits.
Je vois des visages parfois,
des souvenirs, de lâches réminiscences,
ou bien les débris
de ce que je voulais être et n'ai pas été,
ce sont à peine des désirs
qui flottent livides comme les corps
des bêtes mortes.

Je suis acteur.
Je m'en contente et tel est mon nom
puisque je ne suis personne.
Personne et trop nombreux pourtant.
Ce fut là aussi ma façon d'exister :
vivre des vies multiples, le plus de vies possibles,
car l'aspiration la plus noble
est de ne pas être soi,

ou plutôt,
d'être soi en étant autre,
de nombreux autres,
vivre de manière plurielle
à l'image de l'univers.
Tant d'âmes ne peuvent trouver place dans un seul corps,
les personnages sont impatients,
ils se bousculent à notre porte,
exigent des explications. Et je lui dirais que parfois
je harcèle moi aussi mes personnages, les tire par la veste
pour les contraindre à se tourner, pour savoir
qui ils sont.

Antonio Tabucchi

Monsieur Pirandello est demandé au téléphone, in *Dialogues manqués*,
Christian Bourgois Éditeur, 1988, p. 15, 27 et 38. Trad. Jean-Baptiste Para

*L'aube de ma vie nouvelle a pour jamais chassé
les brouillards qui obscurcissent mon esprit.
Maintenant, l'avenir s'ouvre devant moi dans toute
sa clarté. Enfin, j'ai pu faire se rejoindre ces
deux idéalités suprêmes : l'Art et l'Amour.*

Pirandello

Lettre à sa femme

L'Autre

Il y a pour ainsi dire deux personnes en moi. Tu en connais déjà une ; pour l'autre, je ne la connais pas bien moi-même. J'ai coutume de dire que je suis fait d'un Grand Moi et d'un petit moi : ces deux messieurs se font une guerre presque incessante, et chacun trouve l'autre suprêmement antipathique. Le premier est taciturne et toujours absorbé dans ses pensées, alors que le second est disert, aime à plaisanter et même à rire ou à faire rire. Quand le second profère quelque sottise, le premier va regarder son reflet dans le miroir et l'embrasse. Je suis perpétuellement partagé entre ces deux personnes. Tantôt c'est l'une qui commande, tantôt l'autre. Je suis naturellement beaucoup plus attaché à la première, je veux dire à mon Grand Moi, alors que de la seconde je m'accommode avec une certaine compassion : car elle est au fond un être comme les autres, avec ses qualités ordinaires et ses non moins ordinaires travers. Laquelle des deux aimeras-tu le plus, mon Antonietta bien-aimée ?

Luigi Pirandello

Lettre à sa femme, in Andrea Camilleri, *Biographie de l'enfant échangé*,
Flammarion, 2002, p. 173. Trad. François Rosso

Mon séjour involontaire sur la terre

Les choses déterminent les noms, mais les noms aussi déterminent les choses.

Leonardo Sciascia, *Pirandello de A à Z*

Je ne sais

Qui m'a mis au monde, ni ce que c'est que le monde, ni que moi-même; je suis dans une ignorance terrible de toutes choses; je ne sais ce que c'est que mon corps, que mes sens, que mon âme et cette partie même de moi qui pense ce que je dis, qui fait réflexion sur tout et sur elle-même, et ne se connaît non plus que le reste.

Je vois ces effroyables espaces de l'univers qui m'enferment, et je me trouve attaché à un coin de cette vaste étendue, sans que je sache pourquoi je suis plutôt placé en ce lieu qu'en un autre, ni pourquoi ce peu de temps qui m'est donné à vivre m'est assigné à ce point plutôt qu'en un autre de toute l'éternité qui m'a précédé et de toute celle qui me suit.

Je ne vois que des infinités de toutes parts qui m'enferment comme un atome et comme une ombre qui ne dure qu'un instant sans retour.

Pascal

Pensées, Gallimard, coll. "Folio", 2001, p. 256-257

Une nuit de juin je tombai comme un ver luisant sous un grand pin solitaire dans une campagne plantée d'oliviers sarrasins et donnant à l'extrémité d'un plateau d'argiles bleutées sur la mer d'Afrique. On sait comment sont les vers luisants. On dirait que la nuit produit sa noirceur pour eux qui, volant on ne sait où, tantôt ici, tantôt là, allument un instant leur faible éclat vert. De temps en temps l'un ou l'autre tombe et l'on distingue alors à peine son vert soupir de lumière par terre, qui paraît éperdument lointain. C'est ainsi que je tombai en cette nuit de juin alors que tant d'autres lucioles jaunes brillaient vaguement sur une colline où s'étendait une ville qui cette année-là connaissait une grande mortalité. Sous l'effet de l'épouvante provoquée par cette grande mortalité, ma mère me mit au monde avant terme dans la lointaine et solitaire campagne où elle s'était réfugiée. Une lanterne à la main, un de mes oncles s'en alla par ces campagnes à la recherche d'une paysanne capable d'aider ma mère à me mettre au monde. Mais ma mère s'était déjà aidée toute seule et j'étais né quand mon oncle revint avec la paysanne. Issue de la campagne, ma naissance fut portée sur les registres de la petite ville située sur la colline. Parmi tous ceux qui chaque jour y mouraient cette année-là, la naissance d'un seul être était comme une réparation dont il fallait tenir d'autant plus compte qu'elle était insuffisante et mesquine. Je pense cependant que les autres tiendront pour certain que je devais naître là et nulle part ailleurs, que je n'aurais pu naître ni avant ni après. Mais j'avouerai que de toutes ces choses je ne me suis encore fait et ne saurai certainement jamais me faire la moindre idée.

Je suis donc *fils du Chaos*, et non d'une manière allégorique mais en exacte réalité puisque je suis né dans une maison de campagne à nous qui se trouve près d'un bois touffu appelé sous la forme dialectale Cávusu par les habitants de Girgenti, corruption de l'authentique et ancien vocable grec Χάος.

Luigi Pirandello

"Fragments d'autobiographie", in *Nouvelles complètes*, Éditions Gallimard, coll. "Quarto", 2000, p. 2179-2180. Trad. Georges Piroué

"L'atelier d'écriture et de jeu", programme solidaire
de La Colline - théâtre national
conduit par Leslie Six, Thierry Parey et Stanislas Nordey
bénéficie du soutien de



Fondations Edmond de Rothschild
Caisse des Dépôts
Fondation SNCF
Fondation EDF

La Caisse d'Épargne Ile-de-France Mécène de La Colline - théâtre national

soutient "l'École du Regard",
programme en direction des moins de 30 ans,
qu'ils soient élèves ou étudiants



www.societaires-ceidf.fr

Notre mécénat : un état d'esprit

Transmission des savoirs

Grâce au soutien de la Fondation TOTAL, La Colline a mis en place un programme autour de la transmission des savoirs, développant ainsi l'insertion professionnelle de jeunes gens aux parcours variés dans les domaines technique, administratif et artistique.



Créée en 1992, la Fondation Total intervient depuis 2008 dans quatre grands domaines d'action: la solidarité, la santé, la culture (patrimoine et grandes expositions) et la biodiversité marine. En France, et hors de France, elle apporte sa contribution à des projets conçus avec ses partenaires (associations, institutions, ONG), et à des initiatives d'intérêt général, portées par des associations dans lesquelles les collaborateurs de Total sont impliqués à titre personnel et bénévole.

www.fondation.total.com

Les partenaires du spectacle



Directeur de la publication Stéphane Braunschweig
Responsable de la publication Didier Juillard
Rédaction Angela De Lorenzis
Réalisation Fanély Thirion, Florence Thomas
Photographies de répétitions Élisabeth Carecchio
Conception graphique Atelier ter Bekke & Behage
Maquettiste Tuong-Vi Nguyen
Imprimerie Comelli, Villejust, France
Licence n° 1-1035814

Tous les droits de la présente publication sont réservés.

La Colline — théâtre national
15 rue Malte-Brun Paris 20^e
www.colline.fr

Développement durable, La Colline s'engage
Merci de déposer ce programme sur un des présentoirs du hall
du théâtre, si vous ne souhaitez pas le conserver.

la colline
théâtre national

01 44 62 52 52
www.colline.fr