

six personnages en quête d'auteur

la colline

théâtre national

d'après **Luigi Pirandello**

adaptation, mise en scène et scénographie **Stéphane Braunschweig**

avec **Elsa Bouchain, Christophe Brault, Caroline Chaniolleau,
Claude Duparfait, Philippe Girard, Anthony Jeanne, Maud Le Grévellec,
Anne-Laure Tondou, Manuel Vallade, Emmanuel Vérité**

avec la participation d'**Annie Mercier**

costumes **Thibault Vancaesenbroeck**

lumière **Marion Hewlett**

collaboration artistique **Anne-Françoise Benhamou**

collaboration à la scénographie **Alexandre de Dardel**

son **Xavier Jacquot**

vidéo **Sébastien Marrey**

assistantes à la mise en scène **Pauline Ringeade et Catherine Umbdenstock**

PRÉSENTÉ PAR LA COLLINE - THÉÂTRE NATIONAL
ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE

du 5 septembre au 7 octobre 2012

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e

six personnages en quête d'auteur

Sommaire

I. <i>Six personnages</i> en quête d'auteur, de la pièce de Luigi de Pirandello à l'adaptation de Stéphane Braunschweig	
A. Le projet de mise en scène	
1. Note d'intention	3
2. Entretien avec Stéphane Braunschweig	5
B. Réécrire <i>Six personnages...</i> :	
1. Réflexions sur les notions de reprise, de répétition et de réécriture	9
2. "Interlude 1", extrait de l'adaptation de Stéphane Braunschweig	11
3. <i>Six personnages...</i> et son adaptation cinématographique	14
4. Extrait de <i>Six personnages en quête d'auteur</i> , "histoire pour l'écran" de Luigi Pirandello	15
II. "Un drame neuf, complexe"	
A. "Un auteur qui se refuse à faire vivre ses personnages", extraits de la préface de <i>Six personnages...</i>	17
B. <i>Six personnages...</i> "Un drame sur un autre drame", extrait du <i>Lexique du drame moderne et contemporain</i> sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac	18
C. Extraits de <i>La Crise du personnage dans le théâtre moderne</i> , de Robert Abirached	
1. Le théâtre comme l'univers de la seule authenticité accessible"	19
2. Deux registres de la théâtralité, deux types de "personnel dramatique"	19
3. Le personnage, le moi et le monde	20
D. "Scruter le chaos intime des êtres réels"	21
III. "Nous voulons vivre !"	
A. L'autonomie des personnages, extrait de <i>L'Affaire du chien des Baskerville</i> de Pierre Bayard	22
B. L'écrivain et ses personnages, l'audience du dimanche matin : extrait de <i>La Tragédie d'un personnage</i> de Luigi Pirandello	22
C. Entre l'écrivain et sa créature, l'acteur : extraits d' <i>Écrits sur le théâtre et la littérature</i> de Luigi Pirandello	23
IV. Repères	
A. Dramatique et postdramatique	25
B. Bibliographie	27
C. Biographie de Luigi Pirandello	29
D. Biographies de l'équipe artistique	30

Six personnages en quête d'auteur

d'après **Luigi Pirandello**

adaptation, mise en scène et scénographie

Stéphane Braunschweig

costumes **Thibault Vancraenenbroeck**

lumière **Marion Hewlett**

collaboration artistique **Anne-Françoise Benhamou**

collaboration à la scénographie **Alexandre de Dardel**

son **Xavier Jacquot**

vidéo **Sébastien Marrey**

assistanat à la mise en scène **Pauline Ringeade, Catherine Umbdenstock**

avec

Elsa Bouchain, Christophe Brault, Caroline Chaniolleau, Claude Duparfait, Philippe Girard, Anthony Jeanne, Maud Le Grévellec, Anne-Laure Tondu, Manuel Vallade, Emmanuel Vérité avec la participation d'**Annie Mercier**

un spectacle de La Colline – théâtre national, Paris

en coproduction avec le Festival d'Avignon

création au Cloître des Carmes, Avignon le 9 juillet 2012

reprise à La Colline – théâtre national le 5 septembre 2012

Le texte de la pièce a paru aux Éditions Les Solitaires Intempestifs.

Rencontre avec l'équipe artistique

le mardi 18 septembre à l'issue de la représentation

Rencontre

"Les personnages existent-ils ?"

le 24 septembre à 20h30

Projection du film "Vêtir ceux qui sont nus" de Pirandello

(mise en scène de Stéphane Braunschweig, 2006)

le 29 septembre à 14h

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 8€ (scolaires) 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€

tarif scolaire 11€ la place

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@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

I. *Six personnages en quête d'auteur*, de la pièce de Luigi Pirandello à l'adaptation de Stéphane Braunschweig

A. Le projet de mise en scène

1. Note d'intention

Car la vraie seule cruauté [...] n'est pas qu'un homme blesse l'autre, ou le mutilé, ou le torture, ou lui arrache les membres et la tête, ou même le fasse pleurer ; la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé, qui fait, de l'animal ou de l'homme, une erreur du regard, une erreur du jugement, une erreur, comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement juste après avoir écrit la date.

Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*

Toute une famille de personnages à demi créés, laissés en plan par un écrivain peu convaincu de leur intérêt, déboule dans un théâtre en répétition. À vrai dire, ils ne sont pas tous en quête d'auteur. Si deux d'entre eux réclament à cor et à cri d'être écrits – sans pouvoir aucunement se mettre d'accord sur leur version du drame ; mais deux autres résistent farouchement à ce que leur intimité soit ainsi jetée en pâture ; quant aux deux enfants, ils restent muets : on comprend à la fin, avec stupeur, que ce sont... des morts.

Car au fur et à mesure que la pièce avance, ces fantômes de littérature deviennent des êtres fantastiques qui perturbent la réalité où ils ont surgi. À moins que leur présence contradictoire ne soit finalement rien d'autre que celle des fantasmes avec lesquels se bat Pirandello, et que ce soit lui qui se cache dans les replis de leur histoire ?

Quoi qu'il en soit, la petite troupe qui répète dans le théâtre où ils font irruption les prend d'abord pour des fous, puis soupçonne en eux des comédiens amateurs, avant de se décider finalement à s'inspirer de leur histoire. De ces acteurs et de ce metteur en scène, Pirandello brosse un portrait satirique. Ce qu'ils représentent à ses yeux, c'est manifestement "le vieux théâtre" avec ses ridicules, sa superficialité... et pour tout dire sa ringardise. Des coquetteries du Grand premier rôle féminin aux exaspérations du directeur devant ces pièces nouvelles qui "semblent faites tout exprès pour que personne n'y comprenne rien" (comme par hasard, ils étaient justement en train de travailler une pièce de Pirandello !), il est clair que les gens de théâtre ici mis en scène sont au plus loin de la modernité dont *Six personnages en quête d'auteur* se réclame. Sans doute d'ailleurs est-ce entre autres parce qu'elle attaque violemment le théâtre de son temps que la pièce fit scandale.

Mais cette charge contre le théâtre bourgeois de 1920 paraît désormais datée, et c'est pourquoi nous avons imaginé de réécrire une partie de la pièce. Puisque Pirandello met au premier plan la question des personnages, il nous a semblé intéressant de faire arriver cette famille d'être fictifs en pleine crise au milieu d'une répétition d'aujourd'hui, où une troupe – également en crise – s'interroge et débat sur le théâtre à faire: peut-on encore parler de personnage ? De fiction ? Avec de si vieux outils, le théâtre peut-il être en phase avec notre époque ? Avec son art ? Avec nos nouvelles subjectivités ?

À l'heure où les formes scéniques non fictionnelles, non narratives, non psychologiques, se multiplient sur scène – mais où, aussi, les récits de la vraie vie régaleront lecteurs et téléspectateurs – quel accueil recevront les Six et leur inextricable drame familial ? Quelles réponses obtiendront-ils d'acteurs qui ne croient plus aux personnages ? Et quelle inspiration scénique pourra trouver le théâtre d'aujourd'hui dans les obsessions secrètes de l'auteur sicilien ? C'est avec ces questions que nous engageons le travail sur les Six personnages.

Anne-Françoise Benhamou janvier 2012

2. Entretien avec Stéphane Braunschweig

Vous avez mis en scène *Vêtir ceux qui sont nus* de Luigi Pirandello en 2006. Pourquoi revenir aujourd'hui à cet auteur avec l'une de ses pièces les plus emblématiques : *Six personnages en quête d'auteur* ?

Stéphane Braunschweig : Je pensais beaucoup à *Six personnages en quête d'auteur* lorsque je travaillais sur *Vêtir ceux qui sont nus*, dont le personnage principal, Ersilia, est accueillie chez un écrivain après une tentative de suicide très médiatisée. Lui s'intéresse à elle pour la séduire, elle vient pour qu'il écrive son histoire. C'est donc un peu un "personnage en quête d'auteur". Ce besoin des gens de vouloir devenir des personnages de roman me fascine. Ce qui m'avait décidé à monter la pièce à l'époque, c'était cet étrange fait divers : une jeune femme avait raconté qu'elle avait été victime d'une agression raciste dans le RER, mais en réalité elle avait tout inventé. Ersilia n'invente pas tout ce qui lui est arrivé, mais arrange les faits de manière à n'apparaître, elle aussi, que comme victime. J'avais immédiatement fait le lien entre la pièce et cet événement, où je voyais un symptôme de notre temps : cette sensation qu'on doit médiatiser sa vie pour lui donner sens. Ça a donné dans les années 90 le développement des *reality shows*, puis la "télé-réalité" proprement dite. Elle a un peu passé de mode, mais c'est aujourd'hui sur *Facebook* et tous ces réseaux sociaux, qu'un nombre bien plus important de gens rend publique une image de soi qui se présente comme intime et transparente, mais qui est toujours une sorte de construction, la construction d'une "belle" image de soi que les autres puissent valider comme la réalité.

Par le passé, vous avez même déjà envisagé de monter cette pièce ?

C'est vrai. Mais chaque fois que j'y repensais, je butais sur l'aspect désuet du théâtre dans lequel Pirandello fait débarquer ses personnages. Une troupe de théâtre de son temps, contre laquelle il déchaîne sa verve satirique, un théâtre bourgeois, ronronnant et conformiste, auquel je ne parvenais pas à m'attacher avec ses acteurs clichés et son directeur de troupe terrorisé à l'idée de pouvoir choquer les spectateurs. Il avait certainement fallu beaucoup d'audace à Pirandello pour oser polémiquer avec ce théâtre-là, mais cette audace me paraissait maintenant elle-même datée. En outre j'étais gêné, comme dans beaucoup de ses pièces, par le déséquilibre d'une grosse distribution avec trois énormes personnages principaux, et une foule de petits rôles pas très intéressants... En même temps l'incroyable proposition de théâtre de la pièce ne cessait de me fasciner, et je cherchais un moyen de surmonter mes résistances. En 2002, après avoir monté *Les Revenants* à Francfort, une partie de la critique allemande m'avait reproché de faire un théâtre trop respectueux du texte, au moment où, en effet, on expérimentait partout la déconstruction du texte et des personnages. J'avais été troublé par ces réflexions et je m'étais dit qu'il serait intéressant de monter *Six personnages* en Allemagne, en faisant arriver les Personnages de Pirandello et leur drame familial dans une répétition d'un spectacle "post-dramatique"¹, déconstruit, quelque part dans un théâtre berlinois des années deux mille. Je voulais provoquer une tension polémique entre le théâtre dramatique et ce théâtre post-dramatique ou post-moderne d'aujourd'hui. Cela m'amusait aussi, car la pièce de Luigi Pirandello est peut-être aussi une des premières à travailler sur la déconstruction de la fiction, à faire apparaître des personnages comme un matériau déconnecté de leur auteur... Comme je ne me sentais pas capable d'écrire ça en allemand, j'ai remis le projet à plus tard.

¹ Voir le document, dans la 4^e partie Repères, "Dramatique, Postdramatique".

Vous êtes considéré comme un metteur en scène très attaché aux textes et aux auteurs...

Oui, mais je ne me sens pas pour autant coupé de ces formes de théâtre qui refusent de donner la primauté au texte, qui revendiquent une transversalité entre les arts, qui insistent sur la réalité du corps des acteurs sur le plateau et sur le présent de la représentation. Du reste, lorsque je monte des textes du passé, je cherche toujours à les mettre au présent, c'est-à-dire à les écouter et à les faire parler à partir de notre présent, à créer les conditions de leur mise en présence (au sens fort) avec un public ici et maintenant. Pour moi, la ligne de démarcation, c'est la question de l'auteur : quand on travaille sur un texte, considère-t-on qu'on a à travers lui affaire à un auteur ? Ou bien considère-t-on que le texte n'est qu'un matériau ? Considère-t-on que le texte reflète un univers, un inconscient, des contradictions qui ont pu trouver leur expression dans la nécessité d'écrire ? Ou bien est-ce qu'on refuse d'accorder de l'importance à la subjectivité qui a produit le texte ? Si nous nous intéressons aux auteurs, c'est que nous pensons avoir quelque chose à attendre de la rencontre d'une autre subjectivité ; c'est que nous pensons fondamentalement que nous sommes étrangers à nous-mêmes, que les auteurs le sont aussi, et qu'en travaillant sur cette altérité à eux-mêmes, nous pouvons aussi accéder à quelque chose de la nôtre. Et cette attitude vis-à-vis de l'auteur n'implique pas forcément, selon moi, le respect scrupuleux du texte, à la virgule et à la didascalie près : se mettre à l'écoute d'un auteur est une chose plus complexe, qui demande parfois qu'on retourne l'auteur contre lui-même, et il peut même arriver, comme le dit le metteur en scène dans mon adaptation, qu'"on garde l'auteur, mais qu'on ne garde pas forcément le texte".

Vous revenez donc sur ce projet avec cette même idée de confrontation...

Oui, l'idée est revenue mais a un peu évolué. Je cherche moins la polémique dans l'opposition, peut-être un peu caricaturale, entre dramatique et post-dramatique, qu'à interroger les problématiques de la scène d'aujourd'hui, ses tensions, ses contradictions, et à réactiver ainsi la force de "dérangement" de la pièce de Pirandello.

Vous avez fait une chose peu habituelle pour vous, c'est-à-dire adapter la pièce de Luigi Pirandello ?

Oui. Je n'ai fait qu'une fois ce genre de travail. C'était avec Giorgio Barberio Corsetti, quand nous avons monté *Docteur Faustus ou le Manteau du diable* : c'était à la fois un travail d'adaptation et de collage à partir d'un chapitre du roman de Thomas Mann, *Docteur Faustus*. Il est donc vrai que ce travail de réécriture est pour moi quelque chose de nouveau.

Comment avez-vous imaginé cette réécriture ?

D'abord, les six personnages vont arriver sur la scène d'un théâtre d'aujourd'hui. Ils vont interrompre un metteur en scène et quatre acteurs qui, dans une situation de crise, débattent sur ce qu'ils doivent faire : quels textes doit-on monter, qu'est-ce qu'on fait de la notion de personnage, y a-t-il ou non nécessité d'une fiction?... En amont des répétitions, j'ai proposé aux acteurs réels d'improviser cette situation en y exprimant leurs propres questionnements et leurs propres doutes, ce qui m'a permis d'écrire un nouveau prologue. Avec naturellement pas mal d'auto-ironie dans la

figure imaginée du metteur en scène... Ensuite j'ai réécrit aussi les parties où les personnages discutent de théâtre avec les acteurs, de manière à adapter ces échanges aux problématiques du théâtre contemporain. Enfin il y aura des "interludes" qui seront comme des rêves des acteurs à partir de l'histoire des personnages... Pour le reste, tout ce que les personnages racontent de leur drame, je m'en suis bien sûr tenu au texte de Pirandello, qui définissait lui-même ses personnages comme "intemporels".

Travaillez-vous sur des traductions existantes ou bien retradiguez-vous l'intégralité du texte ?

Je suis reparti de l'italien, mais sans m'obliger à une extrême fidélité philologique, comme je l'ai toujours fait dans mes traductions. La langue de Pirandello est souvent difficile et tortueuse. Quand on la traduit très littéralement, les sinuosités de l'italien parlé peuvent produire en français l'effet d'une rhétorique littéraire et sophistiquée. J'ai cherché à respecter la complexité de la pensée de l'auteur, mais avec le souci d'une oralité simple et directe. C'était aussi nécessaire pour trouver une harmonie entre la langue issue des improvisations et les parties directement traduites du texte de Pirandello.

Comment concevez-vous les personnages qui débarquent dans cette répétition ?

Les personnages qui arrivent vont introduire du "dérangement" dans cette troupe qui débat. Pirandello nous présente ces personnages qui arrivent comme de pures "créations de l'imagination", mais les comédiens de la troupe, eux, ne les voient pas comme ça. Ils ne les croient pas – ils ne savent pas qu'ils sont dans une pièce de Pirandello, et n'ont aucune raison de penser qu'existent des personnages en quête d'auteur ! Ils les prennent même pour des comédiens amateurs... Cette ambiguïté concernant leur nature est à mon avis au cœur de la pièce et c'est cet aspect que j'ai particulièrement envie de travailler. Il faut aussi qu'on puisse penser qu'ils viennent du réel, comme des gens qui viendraient déballer leur vie privée dans un *reality show*. C'est pourquoi je ne veux pas respecter ces didascalies que Pirandello a rajoutées dans sa seconde version de la pièce, où il les imagine à leur arrivée avec des masques et des cothurnes, comme "figés dans leur expression fondamentale". Moi, je les vois comme des gens "normaux", mais qu'on peut aussi prendre pour des "fous" lorsqu'ils racontent que leur auteur les a abandonnés.

Vous voulez également faire revenir l'auteur sur le plateau...

Je vous l'ai dit, je ne peux pas faire de théâtre sans auteur. Pour moi, une mise en scène, c'est toujours un dialogue imaginaire avec un auteur. Dans cette pièce où il a expressément mis en scène son absence, je vais en quelque sorte le faire revenir pour tenter de réinterroger ce qui est finalement l'énigme essentielle de la pièce à mes yeux : pourquoi l'auteur a-t-il refusé "d'écrire" les personnages ? Dans sa célèbre Préface à *Six personnages en quête d'auteur*, écrite quatre ans après la pièce, Pirandello explique qu'il n'a pas écrit l'histoire de ces six personnages parce qu'ils ne touchaient pas à l'universalité. Ils n'étaient donc pas de vrais personnages. Mais j'ai l'impression que les réponses de Pirandello à l'énigme de sa propre pièce ne résolvent pas tout, qu'elles font aussi écran à des obsessions plus intimes. Il se trouve que Pirandello a aussi écrit à la fin de sa vie un scénario de film – qui n'a jamais été réalisé – à partir de sa pièce. Or dans ce scénario, le personnage principal est

l'auteur, aux prises avec ses créatures, des créatures rencontrées dans la réalité et qui se mettent à l'obséder et le tourmenter dans l'imaginaire (ce qui est aussi le sujet d'un extraordinaire petit récit de 1911 : *La Tragédie d'un personnage*). Dans ce projet de film, Pirandello devait jouer son propre rôle ! Dans les interludes dont je parlais, je me suis donc inspiré de cet autre texte de Pirandello pour faire revenir concrètement la figure de l'auteur. Mon travail de réécriture a donc pour but essentiel de retrouver cette figure de l'auteur paradoxalement absente de la pièce de Pirandello. Dans le fond, cela ne diffère pas de mon rapport habituel aux auteurs, même si mon travail est ici différent dans la forme. Il s'agit toujours d'interroger comme un ressort de sens primordial le rapport de l'auteur à ses personnages, en quoi ils peuvent être une projection ou une dénégation de lui-même, un exutoire pour ses fantasmes ou une compensation de ses limites et de sa finitude : avec *Six Personnages en quête d'auteur*, on a une pièce dont c'est justement le sujet.

Dans une lettre à sa sœur, Luigi Pirandello écrit : "J'écris pour me détourner du désespoir". Trouve-t-on des traces de ce désespoir dans *Six personnages en quête d'auteur* ?

Question difficile. Visiblement, ces six personnages l'obsédaient puisqu'il a écrit cette pièce, puis plusieurs versions de cette pièce, et enfin un scénario. Comme s'il avait du mal à se séparer d'eux. Il y a certainement un rapport très intime et très secret entre l'auteur et ses personnages. On peut imaginer que l'écriture de la pièce l'ait soulagé du poids de ses fantasmes et que, en ce sens, la pièce accompagne un mouvement de sortie du désespoir. C'est peut-être ce dont témoigne l'humour jubilatoire qui la traverse de part en part.

Propos recueillis par Jean-François Perrier pour le festival d'Avignon, avril 2012

B. Réécrire *Six personnages...*

“J’ai un peu l’idée que maintenant on pourrait très bien concevoir une époque où on n’écrirait plus d’œuvres au sens traditionnel du terme, et l’on réécrirait sans cesse les œuvres du passé, “sans cesse” au sens de “perpétuellement” : c’est-à-dire qu’au fond il y aurait une activité de commentaire proliférant, bourgeonnant, récurrent, qui serait véritablement l’activité d’écriture de notre temps”.

Roland Barthes

Entretiens, propos recueillis par Stephen Heath (1971), *Livres, textes, entretiens 1968–1971, Œuvres complètes*, vol. III, Seuil, 2002, p. 1022

Stéphane Braunschweig a réécrit plusieurs parties de la pièce de Luigi Pirandello, adaptant le texte aux problématiques du théâtre d’aujourd’hui. Le prologue a été rédigé à partir d’improvisations menées par les comédiens, livrant leurs propres questionnements sur le théâtre d’aujourd’hui, la place du personnage, de l’auteur, notamment. Plusieurs discussions entre les acteurs et les personnages ont, elles aussi, été adaptées en fonction des interrogations que suggère la scène aujourd’hui. Enfin, Stéphane Braunschweig a imaginé des “interludes”, des rêves des acteurs à partir de l’histoire des personnages.

1. Réflexions sur les notions de reprise, de répétition et de réécriture

Au cours d’un colloque organisé à l’université de Poitiers et consacré à l’intertextualité, l’auteur Jean-Christophe Bailly s’interroge sur les procédés de la reprise, de la répétition et de la réécriture dans la littérature. Trois notions qui résonnent dans le projet de Stéphane Braunschweig.

Reprise, avec cette connotation qui va vers la couture. [...] Ce qui vient avec elle, c’est la notion de remise en état, de rénovation, de restauration [...]. De telle sorte qu’en vérité, appliquée à un texte existant, la reprise apparaît comme une métaphore de la lecture : c’est par la lecture, tout d’abord qu’un texte est sans fin repris et remis à neuf.

Répétition, une fois qu’on a aperçu qu’il ne s’agissait pas, en effet, avec les répétitions d’empiler le même sur le même [...] on n’a pas résolu le mystère, car en même temps elles désignent bel et bien un recommencement, un ressassement, une progressivité peut-être, mais qui repose sur le retour, sur le fait de repasser par les mêmes chemins, par les mêmes sentes. [...] L’idée est plutôt celle d’un creusement, d’une finition. [...]

Le paradoxe de la répétition, c’est en fait de combiner un travail de finition formelle avec une exigence infinie. Le verbe inexistant que nous tend la répétition, c’est le verbe *infinir* : la répétition infini le texte, ouvre l’écoute à l’infinition du sens qui se donne pourtant dans une forme finie [...]. Cette tâche infinie de la répétition et de l’advenir de la forme, nous pouvons la redéployer sur la littérature elle-même. Mais il y a une grande différence selon que l’on envisage cette course en termes linéaires, comme un déroulement infini ou une énonciation qui progresse sans se retourner, ou au contraire si on l’envisage comme un perpétuel retour à soi.

Réécriture, qui ne sort pas de son propre thème, et qui ouvrirait plutôt sur la question du palimpseste et celle de la tradition et de la rupture avec la tradition. [...] *Réécriture*, c'est donc ainsi que je l'écris, comme un pliage que j'aurais déplié par mégarde et qui se serait dès lors effondré. [...]

La pelote, l'immense et enchevêtrée pelote du langage, donc, et chaque mot comme un fil qu'on tire mais pour qu'aussitôt il y retourne... À partir de chacun de ces mots – reprise, répétition, réécriture – qui sont des mots qui caractérisent cet infini travail de dévidage, on pourrait en effet dévider, dérouler, peut-être raconter, simplement raconter [...] comment ça se passe quand en effet on écrit, à quelles sensations de recommencements on s'expose, à quels recoupements volontaires on recourt, à quels effets de dominos on cède, et différemment bien sûr selon les genres ou les modes, avec toutes les interférences et les surimpositions possibles et imaginables.

Jean-Christophe Bailly

"Reprise, répétition, réécriture" cité in *La littérature dépliée, reprise, répétition, réécriture*, (dir. Jean-Paul Engélibert et Yen-Mai Tran-Gervat, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 11-19

2. "Interlude 1", extrait de l'adaptation de Stéphane Braunschweig

Interlude 1

Christophe jouant l'Auteur, pestant :

Mon imagination n'est pas toujours bien inspirée, m'amener comme ça toute une famille d'excités – je préfère ne pas savoir d'où elle a bien pu les sortir, ceux-là –, des gens pas clairs du tout, le moins qu'on puisse dire, empêtrés dans une histoire d'inceste qui n'en est même pas un, et persuadés qu'ils sont les personnages du drame du siècle ! Et agressifs en plus ! Vraiment pénibles ! (*Sur le mur du fond, projection vidéo de brouillard.*) Quel auteur pourra jamais dire comment et pourquoi un personnage est né dans son imagination ? Ça, je peux dire que ces six personnages, je ne les ai pas cherchés ! Je me sens comme une femme qui se retrouve mère, sans savoir exactement ni quand ni comment c'est arrivé ! Sauf que là, six d'un coup à attendre que je les fasse entrer dans le monde de l'art, un cauchemar ! Quelle prétention ! Où sont-ils allés chercher que leur drame pouvait avoir quelque chose d'universel ?! Non, vraiment, rien en eux qui vaille la peine de s'échiner à les faire vivre ! (*Sur le mur du fond, les Six Personnages semblent émerger du brouillard.*) Mais on ne se débarrasse pas comme ça d'un personnage qu'on a imaginé, à qui on a donné la vie. Ces créatures de mon esprit vivent déjà d'une vie qui leur est propre, qui ne m'appartient plus, d'une vie qu'il n'est presque plus en mon pouvoir de leur refuser. J'ai beau tout faire pour les chasser de mon esprit, eux, ils ne cessent de revenir, ils choisissent certains moments de la journée, quand je suis seul, là, dans mon bureau, et tantôt l'un tantôt l'autre, tantôt deux à la fois, ils viennent me tenter, me proposer telle ou telle scène à représenter ou à décrire. Parfois, c'est vrai, je me laisse convaincre ; et alors, ils en tirent un nouveau regain de vie, et ils reviennent me tenter avec encore plus de force. Il faut absolument que je trouve le moyen de me débarrasser d'eux, c'est devenu une véritable obsession !

Elsa jouant la Mère, qui s'est approchée de l'Auteur, tandis qu'en projection le visage du Père apparaît en gros plan :

Mon mari vivait une vie bizarre, toujours au milieu de ses livres... Il avait sur son bureau un petit crâne d'enfant... Et il passait son temps à le faire tourner entre ses mains... Il l'appelait "le visage de l'univers"...

Elle tend le crâne à l'Auteur, qui se met à le faire tourner dans ses mains, exactement comme le Père en projection.

Elsa jouant la Mère

Nous avons un petit garçon...

Emmanuel jouant le Fils s'avance avec un petit crâne identique dans les mains et assiste, terrifié et fasciné, à la scène :

Elsa jouant la Mère

Un jour je les surprends tous les deux dans le bureau : ils sont en train de jouer à la balle avec ce crâne !... J'arrache aussitôt cet horrible jouet des mains de notre petit garçon... Alors mon mari s'emporte comme jamais, il fait atrocement peur...

En projection le visage terrifiant du personnage du Père apparaît en gros plan.

Elsa jouant la Mère

L'enfant se met à crier et à pleurer, et court se réfugier dans les bras du secrétaire de mon mari... Le secrétaire vient juste d'apporter une pile de manuscrits et de

papiers... Il assiste à la scène, bouleversé, sans bouger, sur le seuil, n'osant entrer... et il me regarde d'un air compatissant... moi terrifiée par mon mari... Instinctivement je cours aussi vers le secrétaire pour me réfugier... dans ses bras.

Le visage du Père disparaît dans le brouillard.

Elsa jouant la Mère

Brusquement mon mari nous tourne le dos, va se rasseoir un instant dans son fauteuil, puis... alors que nous essayons de calmer l'enfant qui ne peut pas s'arrêter de pleurer... il se relève, et vient vers nous avec un regard dur et froid et coupant...

En projection le personnage du Père se lève du fauteuil et se rapproche de la caméra...

Elsa jouant la Mère

... et d'une voix que je n'oublierai jamais, il nous dit : "vous vous entendez bien !"...

En projection le Père, tendant les mains vers l'objectif, prononce les mêmes mots plusieurs fois et éclate d'un rire cauchemardesque. La projection disparaît dans le rire. Brouillard.

Elsa jouant la Mère

Et il prend nos deux têtes, avec des mains d'étrangleur, et les serre l'une contre l'autre, et nous regarde encore un instant comme ça, nos deux têtes collées de force l'une contre l'autre... et puis il nous arrache l'enfant des bras et nous met dehors tous les deux. *(Un temps.)* D'abord il envoya l'enfant à la campagne pour l'éloigner... Puis il m'obligea à vivre avec l'autre...

Christophe jouant l'Auteur

Vous vous "entendiez" bien...

Elsa jouant la Mère

Mais non, jamais ! Qu'est-ce que vous vous imaginez ? Il n'y avait rien ! C'est lui, c'est lui qui s'était imaginé que...

Christophe jouant l'Auteur

Et que sont-ils devenus, votre mari et votre fils ?

Elsa jouant la Mère

Je ne sais pas... Je ne sais même pas s'ils vivent encore... L'autre est mort il y a deux mois à peine. Je vis comme je peux avec nos trois enfants... Apparemment vous avez rencontré ma fille chez sa patronne ?...

Christophe jouant l'Auteur

Et savez-vous pour quel genre de services votre fille est rétribuée par cette madame Pace ?

Elsa jouant la Mère, comprenant et blâmant :

Qu'est-ce que vous dites ?... Ce n'est pas possible...

Christophe jouant l'Auteur

Et si votre mari vivait encore... Imaginez qu'il vienne un jour chez cette madame Pace et y rencontre votre fille, sa belle-fille, sans savoir qui elle est...

Anne-Laure jouant la Belle-fille s'avance vers l'Auteur, comme si c'était son client, et commence à lui déboutonner le pantalon, tandis qu'en projection se déroule la même scène avec les personnages du Père et de la Belle-fille.

Elsa jouant la Mère pousse des gémissements, bouleversée.

En projection les Personnages disparaissent dans le brouillard.

Christophe jouant l'Auteur, après avoir un peu profité des avantages de la situation, se reprend et dit à Anne-Laure jouant la Belle-fille :

Ce n'est pas pour cela que je vous ai demandé de venir.

Anne-Laure jouant la Belle-fille, étonnée et sceptique :

Mais c'est pour cela qu'on m'a envoyée chez vous...

Christophe jouant l'Auteur, la retenant :

Je pourrais vous aimer comme ma propre créature...

Emmanuel jouant le Fils, qui a observé toute la scène, n'y tenant plus, se décidant à questionner l'Auteur, à la fois troublé et menaçant :

Lequel est mon père ? Tu le sais, toi !

*La scène est interrompue par le retour du Metteur en scène et des Personnages.
La projection vidéo de brouillard disparaît complètement.*

source : Les Solitaires Intempestifs, 2012

3. Six personnages... et son adaptation cinématographique

Pour écrire son adaptation Stéphane Braunschweig s'est notamment inspiré du scénario, datant de 1930, que Luigi Pirandello a rédigé à partir de sa pièce Six personnages... Il y a eu, en fait, plusieurs versions de ce scénario comme l'explique la chercheuse Mireille Brangé...

Si le nom de Pirandello est immanquablement associé à l'une des révolutions dramatiques majeures du xx^e siècle, on sait généralement moins qu'il écrivit sur, puis pour le cinéma à partir de 1904, [...] qu'il laissa dix scénarios qu'il soumit aux industries cinématographiques [...]. Au centre de ses projets, comme une ligne continue, figurent plusieurs projets d'adaptation de *Six personnages en quête d'auteur* [...]. Par ailleurs, Pirandello est connu pour avoir sans cesse repris, ré-exploité les mêmes motifs et réécrit ses œuvres. Mais il me semble que le cas de ces travaux cinématographiques ne répond pas seulement aux problèmes de la transposition d'une oeuvre théâtrale au cinéma, mais aussi aux problèmes de la réécriture, une réécriture qui, pour l'auteur sicilien, est à la fois un mouvement de reprise ou de couture, mais que je prendrai ici au sens de suture avec un nouveau médium, le cinéma, et avec un univers culturel donné [...].

Ce que racontent tous les scénarios (de *Six personnages...*), c'est la venue au jour de personnages qui s'imposent à l'esprit d'un écrivain jusqu'à ce qu'il les reconnaisse dans la réalité ou bien, comment des personnes réelles échappent à la réalité, se dédoublent en personnages fantomatiques et viennent exiger auprès d'un Auteur leur propre vie. Ce dernier scrutant perpétuellement le monde, s'attache à la vie d'une famille rencontrée par hasard, il en décèle la situation trouble et l'écrit: sa pièce sera *Six personnages en quête d'auteur*. Aussi contrairement à la grande majorité des adaptations, les scénarios complexifient la pièce, en lui ajoutant une strate supplémentaire. Selon Pirandello, c'est en effet le film qui peut développer "la conception théâtrale" de la situation, "synthétique" "par la force des choses". Il en profite pour ajouter, dans les scénarios, un troisième niveau, celui des personnes "réelles", qui inspirent l'Auteur. En somme, ce n'est donc plus comme dans la pièce la vie des personnages – sauf dans la scène finale – que montrent les scénarios, mais la vie des personnes. Et Pirandello transpose moins *Six personnages en quête d'auteur* qu'il n'écrit "*En écrivant Six personnages en quête d'auteur*", ou "*À la recherche de Six personnages en quête d'auteur*." [...]

Les scénarios disent la nécessité de répéter l'acte de création, non seulement pour montrer ce qui le sous-tend, ce qui est rendu possible au cinéma et sur quoi a insisté Pirandello, mais aussi [...] le scénario serait un mouvement contradictoire de reniement et de publication des fantasmes pirandelliens. Les adaptations de *Six personnages* – et particulièrement la version de 1928 – opèreraient "une forme de catharsis pour l'acteur-auteur²", liée à une inquiétude pirandellienne devant les relations qui se tissent entre créateur, personnage et interprète³.

Mireille Brangé

"Six personnages en quête d'auteur de Babelsberger à Hollywood", cité in *La littérature dépliée, reprise, répétition, réécriture*, (dir. Jean-Paul Engélibert et Yen-Mai Tran-Gervat, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 445-457

4. Extrait de Six personnages en quête d'auteur, "histoire pour l'écran" de Luigi Pirandello

La Mère, accompagnée du secrétaire, arrive chez l'auteur. L'auteur l'engage à lui raconter sa vie.

La Mère, reconnaissante de l'intérêt que l'auteur témoigne à sa fille, ne demande qu'à épancher son cœur meurtri et commence : "je suis issue d'une famille honorable mais pauvre. Un homme riche mais très étrange m'épousa. Il vivait d'une vie bizarre au milieu de ses livres".

Gros plan de la tête de la mère qui raconte.

En surimpression paraît le premier mari de la mère tel qu'elle l'a conservé dans sa mémoire.

C'est un type sublime et dominateur d'être souverainement cérébral, avec une expression de physionomie tourmentée (un masque beethovénien). Assis parmi ses livres, il est absorbé dans la contemplation d'un crâne-d'enfant.

Gros plan de la tête de l'auteur qui écoute le récit de la mère avec une attention concentrée.

La tête s'estompe, mais demeure distincte en ses contours nébuleux. En surimpression apparaît le premier mari de la mère, tel que l'auteur le voit en imagination d'après le récit qu'il vient d'entendre : un homme sans physionomie particulière, type d'universitaire, en opposition avec la réalité, avec l'homme au masque beethovénien que nous avait révélé le récit de la mère. Le crâne grimaçant qu'il étudie est celui d'un-adulte.

La Mère poursuit son récit.

Ses lèvres articulent : "Nous avons un petit garçon" et aussitôt réapparaît l'image de l'homme au masque beethovénien, assis à sa table de travail, vers laquelle se précipite un petit garçon d'environ trois ans qui vient le déranger. Les petites mains saisissent le crâne d'enfant.

Et de nouveau l'image se transforme en celle de l'auteur attentif. Sur son visage apparaît en surimpression la suite de cette scène familiale. L'homme (au type universitaire) a assis l'enfant sur ses genoux ; il fait tourner le crâne entre ses propres mains comme une sphère, fait glisser ses doigts sur les surfaces, effleure les saillies, les dépressions et, visionnaire, découvre en ce microcosme-

Le visage de l'Univers.

La tête de la mère réapparaît. Le véritable passé s'y imprègne.

Le Père (masque beethovénien) et le petit garçon jouent à la balle avec le crâne d'enfant.

La Mère entre dans la pièce. Terrifiée, elle retire ce jouet à l'enfant. L'enfant pleure.

Le Père proteste violemment.

Elle, qui ne le comprend pas, réplique.

Il se monte de plus en plus jusqu'à l'accès de rage.

Le secrétaire du père qui apportait une liasse de manuscrits et de papiers assiste bouleversé et respectueux à cette scène; n'osant entrer il se tient debout près de la porte et jette à la mère un regard compatissant.

L'enfant court vers lui en sanglotant.

La Mère elle aussi cherche à se mettre sous sa protection.

Le Père se détourne, furieux, et se rassoit à son bureau.

² André Bouissy, "Le personnage *Alter ego*", Lectures pirandelliennes, Amiens, Paillart, 1978, p. 138

³ Sur cette question pour pouvez consulter le document "Entre l'écrivain et sa créature, l'acteur : extraits d'*Écrits sur le théâtre et la littérature* de Luigi Pirandello" situé p. 23 de ce dossier.

La Mère voudrait reprendre doucement l'enfant au secrétaire pour l'emmener. Tous deux sont penchés sur l'enfant qui pleure toujours.

Le Père se lève, se rapproche du groupe, contemple la mère et le secrétaire d'un regard observateur et incisif, sourit sarcastiquement comme s'il pensait : "Vous vous entendez bien !" Il rapproche leurs têtes comme s'il voulait évoquer l'image du couple qu'ils formeraient et éprouve un cynique plaisir à jouir de leur confusion.

Il les pousse vers la porte et garde l'enfant auprès de lui.

Empoignée par ce souvenir, la Mère raconte fébrilement : "Il voulait que j'épouse le secrétaire. Il envoya l'enfant à la campagne pour l'éloigner."

L'auteur demande : "Que sont-ils devenus ?"

La Mère répond : "Je l'ignore ; je n'ai plus jamais rien appris d'eux. Je ne sais s'ils vivent encore."

L'auteur est dominé par les possibilités qu'à travers le récit de ce passé, les destinées de ces deux êtres éveillent dans sa fantaisie.

La Mère termine : "Mon second mari est mort il y a six mois- je vis dans la gêne, avec nos trois enfants."

La chambre du pauvre logis apparaît en surimpression sur sa tête.

Elle travaille à la machine à coudre. La jeune fille est habillée, prête à se rendre à son travail. Elle emporte un carton pour M^{me} Melloni. Elle embrasse tendrement la fillette avant de s'en aller. Le garçonnet de quatorze ans lit, sa tête aux cheveux ébouriffés appuyée sur ses paumes.

La Mère et l'auteur apparaissent ensemble.

Elle a terminé son récit. L'auteur encore sous l'influence de ce récit demeure pensif. Soudain, il lève la tête et demande :

"Savez-vous pour quels services votre fille est rétribuée par M^{me} Melloni ?"

Il la regarde avec une expression telle que la mère, terrifiée, soupçonne ce que M^{me} Melloni exige de son enfant. L'épouvantable révélation qui vient de fondre sur elle avec la vitesse et la brutalité de la foudre l'anéantit. Son pouls faiblit, son regard s'égare.

L'auteur se mêle de plus près au destin des créatures tel que sa fantaisie le lui fait voir : "Et si votre premier mari vivait encore. S'il venait un jour chez M^{me} Melloni et y rencontrait sa belle-fille, sans se douter qui elle est ?"

Surimpression sur la tête de l'auteur du premier mari de la mère (type d'universitaire) assis dans un fauteuil comme tout à l'heure l'auteur pendant la visite de la jeune fille.

La jeune fille, provocante, s'assoit sur le bras du fauteuil et commence les caresses conventionnelles, les agaceries apprises, prévues d'une fille. Le beau-père savoure les avantages de la situation qu'il vient d'acquérir grâce à M^{me} Melloni.

La Mère désespérée cache son visage entre ses mains. Les idées que l'auteur a implantées dans son esprit prennent possession d'elle.

L'image que l'auteur vient de voir s'empare d'elle et apparaît en surimpression sur sa tête. Avec une variante pourtant : c'est l'homme au masque beethovénien qui est assis dans le fauteuil.

Six personnages en quête d'auteur, histoire pour l'écran par Luigi Pirandello et Adolf Lantz, d'après la pièce de Pirandello, traduit par E. Goldey, "La Revue du cinéma", Librairie Gallimard, année n° 10, mai 1930, rééd. Les Solitaires Intempestifs, 2012

II. "Un drame neuf, complexe"⁴

A. "Un auteur qui se refuse à faire vivre ses personnages", extraits de la préface de *Six personnages...* de Luigi Pirandello

Je trouvai devant moi un homme de la cinquantaine, en veston noir et pantalon clair, à l'air renfrogné et aux yeux rendus hostiles par l'humiliation ; une pauvre femme en vêtements de veuve, qui d'une main tenait une fillette de quatre ans et de l'autre un garçonnet d'un peu plus de dix ans ; une jeune personne effrontée et provocante, elle aussi vêtue de noir mais avec une élégance équivoque et agressive, toute entière frémissante d'un rieur et mordant mépris pour ce barbon humilié et un jeune homme d'une vingtaine d'années qui se tenait à l'écart, l'air renfermé, comme s'il n'éprouvait que de l'agacement pour eux tous. Bref, ces six personnages tels qu'on les voit maintenant apparaître sur la scène, au début de la pièce. Et tantôt l'un, tantôt l'autre, souvent aussi en se coupant l'un l'autre la parole, ils entreprenaient de me narrer leurs vicissitudes, de me crier leurs raisons, de me jeter au visage leurs passions indécentes, à peu près comme ils le font maintenant dans la pièce à l'infortuné Chef de troupe. [...]

Or, j'avais beau chercher, je ne parvenais pas à découvrir de sens chez ces six personnages. Et j'estimais en conséquence qu'il ne valait pas la peine de les faire vivre. [...] Et, à cette pensée, je les éloignais de moi. Ou plutôt je faisais tout pour les éloigner. Mais on ne donne pas en vain la vie à un personnage. Créatures de mon esprit, ces six personnages vivaient déjà d'une vie qui leur était propre et qui n'était plus mienne, d'une vie qu'il n'était plus en mon pouvoir de leur refuser. [...] Pourquoi, me dis-je, ne représenterais-je pas ce cas neuf entre tous, d'un auteur qui se refuse à faire vivre des personnages à lui, nés vivants de son imagination, et celui de ces personnages qui, ayant désormais la vie infuse en eux, ne se résignent pas à demeurer exclus du monde de l'art ? Ils se sont déjà détachés de moi ; ils vivent pour leur propre compte ; ils ont acquis voix et mouvement ; ils sont devenus d'eux-mêmes, dans cette lutte pour la vie qu'ils ont dû livrer contre moi, des personnages qui peuvent bouger et parler tout seuls, ils se voient déjà comme tels ; ils ont appris à se défendre de moi ; ils sauront aussi se défendre des autres. Eh bien, alors, soit, laissons-les aller là où ont coutume d'aller les personnages de théâtre pour avoir une vie, sur une scène. Et voyons ce qui en résultera.

C'est ce que j'ai fait. Et il en est naturellement résulté ce qui devait en résulter : un mélange de tragique et de comique, d'imaginaire et de réalisme, dans une situation empreinte d'humorisme tout à fait neuve et on ne peut plus complexe ; un drame qui par lui-même, par le truchement de ses personnages qui, respirant, parlant, se mouvant d'eux-mêmes, le portent et le souffrent en eux, veut à tout prix trouver le moyen d'être représenté ; et la comédie de la vaine tentative de cette réalisation scénique improvisée [...].

Et voici que ce sens universel cherché en vain auparavant chez ces six personnages, c'est maintenant eux qui, venus d'eux-mêmes sur cette scène, réussissent à le trouver en eux dans la frénésie du combat désespéré que chacun livre à l'autre et qu'ils livrent tous au Chef de troupe et à ses acteurs qui ne les comprennent pas. Sans le

⁴ Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, traduit de l'italien par Michel Arnaud in *Théâtre complet tome 1*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, France, 1998, p. 1034

vouloir, sans le savoir, dans le tumulte de leur âme surexcitée, chacun d'eux, pour se défendre des accusations de l'autre, exprime comme siens la vivante passion et le tourment qui, pendant tant d'années, ont été les affres de mon esprit : le leurre de la compréhension réciproque irrémédiablement fondé sur la vide abstraction des mots, la multiple personnalité de chacun selon toutes les possibilités d'être qu'il y a en chacun de nous ; et, enfin, le tragique et immanent conflit entre la vie qui bouge continuellement qui change, et la forme qui la fixe, immuable.

Luigi Pirandello

Préface à *Six personnages en quête d'auteur*, traduit de l'italien par Michel Arnaud, Gallimard, coll. La Pléiade, 1998, p. 995-999

B. *Six personnages...* "Un drame sur un autre drame"⁵

Jean-Pierre Sarrazac et son groupe de recherche universitaire ont élaboré le Lexique du drame moderne et contemporain, constitué d'un ensemble de mots-clés, qui permettent de mieux appréhender les écritures et les pratiques scéniques modernes et contemporaines. Au cours de leur réflexion sur le "métadrame", les chercheurs prennent pour exemple Six personnages... et tentent de comprendre dans quelles mesures cette pièce peut être représentative de cette forme dramatique.

Préside à l'écriture de *Six personnages en quête d'auteur* le geste le plus paradoxal qu'un dramaturge puisse accomplir : le refus de ses personnages. [...] En refusant droit de cité à ses personnages et en exaltant du même coup leur esprit de résistance, l'écrivain sicilien traite le drame par la *prétéritio* : "feindre de ne pas vouloir dire ce que par ailleurs on dit très clairement". Le drame⁶ refusé débouche sur un drame réinventé, revivifié. Encore que Pirandello précise que ce n'est pas le drame qui sera représenté mais plutôt la "comédie" du refus de ce drame. À travers toutes ses expériences, dont le protocole sera repris par tant et tant d'auteurs maniant le "pirandellisme" avec plus ou moins de bonheur, l'auteur des *Six personnages* invente une forme dramatique seconde, le métadrame : drame sur un autre drame. Le conflit interindividuel vécu par les six personnages n'est pas représenté dans son caractère premier, *primaire* ; pour devenir jouable dans l'optique pirandellienne – c'est-à-dire d'une certaine manière, impossible à représenter –, le drame doit d'abord se diffracter à travers la conscience individuelle monodramatique de chacun des six personnages. [...]

Six personnages... et tant d'autres pièces du xx^e siècle possèdent la même structure dramatique, celle du métadrame : scission du microcosme dramatique, écart irréductible entre deux groupes de personnages – d'un côté la famille qui sécrète un drame, de l'autre la communauté, [...] gens de théâtre, qui a pour fonction d'interpréter le drame, de s'en faire le témoin, le messenger, le commentateur. Désormais le drame n'est plus cet événement interpersonnel au présent qu'il était dans la conception aristotélo-hégélienne ; il ne peut plus être que le constat au second degré qu'un drame a eu lieu naguère, vient d'avoir lieu, va avoir lieu ou même est susceptible d'avoir lieu.

(sous la direction de) Jean Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain, notion: métadrame*, Circé poche, France, 2005

⁵ (sous la direction de) Jean Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé poche, France, 2005.

⁶ Voir le document dans la 4^e partie, "dramatique, postdramatique", p. 25

C. Extraits de *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, de Robert Abirached

Robert Abirached, dans *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, s'interroge sur la manière dont l'œuvre de Pirandello "a incité à redéfinir le rapport entretenu par le personnage théâtral avec le monde et avec le moi".

1. "Le théâtre comme l'univers de la seule authenticité accessible"

"Un personnage a vraiment une vie propre, marquée de caractères particuliers, c'est toujours *quelqu'un*. Tandis qu'un homme, en général, peut n'être *personne*"⁸ : on reconnaît ici la tension même qui est à la base de la mimésis, mais exactement et terme à terme renversée. D'un côté, le monde décrit comme un chaos d'apparences à quoi il est impossible de se référer : jeu d'ombres vides, ballet de masques en vain remués, lieu d'illusion. De l'autre, le théâtre défini comme l'univers de la seule authenticité accessible, où les choses et les êtres portent vraiment un nom : là, on peut du moins saisir une vérité des visages et trouver une sécurité dans le contour des formes. Toute l'œuvre de Pirandello est fondée sur ce paradoxe, qui pose le personnage comme l'unique détenteur d'une substance et fait ressembler l'état civil à un registre douteux, porteur d'identités falsifiées. Qu'une telle thématique, annoncée d'une certaine manière par la philosophie contemporaine, fasse écho à une interrogation sur le moi qui s'est généralisée au vingtième siècle au point d'appartenir à l'air du temps, voilà qui ne fait pas de doute [...].

Une attention minutieuse portée au réel et un acharnement entêté à le discréditer ; une mobilité intellectuelle qui exprime à la fois un vouloir-vivre exaspéré et une fascination mortelle pour les abîmes ; une sensualité prise de court devant la chair et une rhétorique influencée par une méfiance profonde pour l'esprit ; un goût effréné pour le discours qui, à mesure qu'il procède, nie la vérité qu'il est en train d'établir, et un égal amour pour les fastes de la parade : tout cela, qui caractérise la démarche propre de Pirandello, reflète aussi les tendances contradictoires de la conscience européennes entre les deux guerres.

2. Deux registres de la théâtralité, deux types de "personnel dramatique"

Pirandello use simultanément de deux registres de la théâtralité, qui nous sont l'un et l'autre familiers, mais que nous percevons d'ordinaire comme antinomiques : la reproduction illusionniste du réel et le libre jeu, comme tel affiché, des conventions de la scène. [...]

Il y a partout, chez Pirandello, le souci d'un réalisme qui transcrive exactement les choses de la vie et portraiture les hommes avec la plus attentive des précisions. Mais, aussitôt obtenue une telle copie, l'objectivité qui a présidé à son élaboration se démasque elle-même comme dérisoire [...]. Le réalisme finit par émietter le réel en une poussière d'éléments incohérents, on nous demande d'en conclure à l'insignifiance de la réalité même et d'attribuer la futile inconsistance des images produites aux modèles dont elles émanent. Les personnages, identifiés aux individus qu'ils sont censés représenter, sont tous ensemble, par ce tour de passe-passe, mis au banc des accusés et désignés à la méfiance publique.

⁷ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, France, 1994.

⁸ Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, in *Théâtre complet*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 1950, p. 63

On nous les montre ballotés de défaite en défaite, décomposés par le temps qui s'en va, envahis par le dehors, fragmentés jusqu'à l'infini en projections contradictoires, pétrifiés en autant de statues exangues qu'il y a de regards pour les percevoir. Les personnages pirandelliens demeurent à l'état de fantoches étourdis et inaptes à seulement déceler leur misère : il faut ajouter que, s'ils prennent conscience de la comédie qu'ils jouent et consentent à répudier leur personnalité comme on se défait d'une peau inutile, le théâtre leur donne une chance d'accéder à un statut plus honorable. Mais il s'agit alors d'un autre théâtre, qui revendique son irréalisme et son artificialité : point par point, il contredit le premier, dont il inverse les signes et souligne les compromissions. [...] Le temps de la représentation se dédouble en deux chroniques opposées, et le personnel dramatique en deux classes antagonistes : aux rôles que nous avons décrits, sont en effet confrontés des personnages de personnages, si l'on peut dire, qui se présentent comme des "masques nus", parce qu'ils ont accepté de n'avoir d'autre visage que celui de la pure fiction. [...] Se théâtraliser, c'est pour eux mettre fin au "conflit tragique immanent entre la vie qui, continuellement, coule et change, et la forme qui la fixe, immuable"⁹ : embaumés dans une figure parfaitement rigoureuse, ils construisent une fois pour toutes leur vérité.

Mais, si l'on regarde d'un peu près *Six personnages en quête d'auteur* et *Henri IV*, où Pirandello a ménagé le face à face le plus impressionnant entre ces deux catégories de rôles, on ne tarde pas à constater qu'il a délibérément enfermé sa dramaturgie dans un cercle vicieux. Car une fois qu'il a réussi à dévaloriser le processus de représentation et à jeter le soupçon sur l'activité de l'acteur, coupable de la figer en stéréotype, le personnage au second degré a besoin de faire reconnaître sa victoire. S'il est taillé dans une matière onirique, comme le Père ou la Belle-fille (dans *Six personnages...*), il découvre lui-même qu'il lui faut une écriture pour se constituer, un corps pour se montrer, une logique pour s'accréditer, sans compter la bienveillance du public qu'il doit capter à tout prix sous peine de retourner à ses limbes : il ne lui reste alors d'autre issue que de consentir à la théâtralité triviale dont on l'a vu se dégager, en revenant hanter les planches et en réclamant de se soumettre aux conditions aléatoires de la scène.

3. Le personnage, le monde et le moi

L'entreprise de Pirandello a réussi à adapter l'usage de la mimésis au monde moderne, en la prenant elle-même pour objet théâtral dans toutes ses phases successives et en adoptant pour fable de ses drames la crise de la représentation qui minait le théâtre européen depuis la fin du XIX^e siècle : ce qui est remarquable ici, ce n'est point tant, en effet, d'avoir opposé la forme et la vie dans une saisissante confrontation que d'avoir constitué ce conflit inextricable en moteur principal de théâtralisation. Après Pirandello, il va devenir difficile de dissocier l'analyse du monde de la conscience qui le perçoit et la description du moi du réel qui l'investit : ce qu'il nous renvoie, dit Bernard Dort, "c'est, radicalisée, l'image même de notre situation historique, celle d'hommes *bloqués*"¹⁰ ; soit mais ce qu'il a proposé à ce moment de l'histoire, c'est aussi, prodigieusement habile, le moyen de traduire en termes de théâtre la situation de notre société.

D'où l'influence du pirandellisme sur tant de dramaturgies en Europe. On en a retenu à la fois une thématique qui, à travers de multiples variations, a incité à redéfinir le rapport entretenu par le personnage théâtral avec le monde et avec le moi, et un certain nombre de techniques pour porter à la scène ce jeu de relations ambiguës.

⁹ Luigi Pirandello, "Comment et pourquoi j'ai écrit *Six personnages en quête d'auteur*", *Revue de Paris*, 15 juillet 1925

¹⁰ Bernard Dort, "Sur la présence du pirandellisme dans le théâtre français", *Sous le signe de Pirandello, Théâtre Public*, p. 105-144

Les thèmes ? Ce sont les structures psychologiques éclatées, l'analyse rationnelle humiliée, le langage démis de son pouvoir d'exprimer, la conscience de l'identité brouillée, l'intervention d'autrui montrée comme destructrice de la personnalité : si, dans ces conditions, le personnage porte toujours le sceau du réel, il n'y trouve plus que la garantie du paraître, mensongère, instable et, de bout en bout dérisoire. Sa seule qualification c'est d'être sans qualité et son seul enracinement de savoir qu'il est privé de racines. Mais, à partir de là, il peut se constituer dans un échange renouvelé avec la fiction : l'estampille que lui donne l'imaginaire est même désormais considérée comme la seule vérité sur laquelle il puisse parier.

Robert Abirached

La Crise du personnage dans le théâtre moderne, Gallimard, France, 1994

p. 232-233 (1), p. 235 à 237 (2), p. 238-239 (3)

D. "Scruter le chaos intime des êtres réels", extrait de *Petites portes, grands paysages* de Stéphane Braunschweig

*Voici un extrait du programme de salle du spectacle *Vêtir ceux qui sont nus* mis en scène par Stéphane Braunschweig, en 2006. *Vêtir ceux qui sont nus* et *Six* personnages en quête d'auteur partagent cette même réflexion sur la mise en scène de soi.*

Dans *Vêtir ceux qui sont nus*, Pirandello [...] met en scène [...] le déballage public de l'intime, et le processus de déformation ou de reconstitution de la réalité qu'induit tout discours sur soi. En "humoriste" qui a sans doute bien lu Ibsen, Pirandello ne peut s'empêcher de scruter le chaos intime des êtres réels derrière les belles images auxquelles chacun voudrait ressembler, il fait impitoyablement tomber leurs masques tout en sachant peut-être que leur nudité ne donnera pas accès pour autant à leur vérité... Il sonde et avive ainsi notre regard de spectateur – qui aime s'embuer du malheur des autres ou percer leur secret – avec l'intention délibérée de ne pas le satisfaire : quand l'art se fixe l'ambition de laisser la vie surgir dans ce qu'elle a d'informe et d'irréductible, c'est le spectateur qui est nu.

Stéphane Braunschweig

Petites portes, grands paysages, Actes Sud, coll. Le temps du théâtre, 2007, p. 162-163

III. « Nous voulons vivre, monsieur¹¹ ! »

A. L'autonomie des personnages

Pierre Bayard dans sa réflexion sur les personnages littéraires évoque l'autonomie de ces créatures fictives à l'égard de leur auteur...

Tout récit, par ailleurs, laisse à l'imagination de vastes espaces ouverts sur le plan narratif, sous la forme d'ellipses directes ou indirectes. *A priori* le lecteur n'a pas à se préoccuper de ce qui se joue dans ces espaces vierges du récit, mais il est peu probable, tout comme pour les descriptions, qu'il ne soit pas incité à compléter ces manques, surtout quand le texte porte les traces énigmatiques d'événements absents. À ces incomplétudes descriptives et narratives il convient d'en ajouter une troisième, qui concerne les personnages. Un grand nombre d'éléments de leur vie, tant psychique qu'événementielle, ne nous sont pas communiqués. Cette incertitude a partie liée avec le mode particulier d'existence des personnages littéraires, lesquels j'en ai la conviction, jouissent d'une autonomie beaucoup plus grande que celle qu'on leur prête et sont donc en mesure de prendre des initiatives, à l'insu de l'écrivain comme du lecteur. Cette forte tendance à l'autonomie des personnages accroît encore l'incomplétude du monde littéraire en augmentant sa mobilité intérieure et renforce la difficulté à le clore.

Pierre Bayard

L'Affaire du chien des Baskerville, Les Éditions de Minuit, 2010, p. 75-76

B. L'écrivain et ses personnages, l'audience du dimanche matin, extraits de *La Tragédie du personnage* de Luigi Pirandello

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.

¹¹ Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, traduit de l'italien par Michel Arnaud in *Théâtre complet tome 1*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, France, 1998, p. 1024

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.

Luigi Pirandello

La Tragédie d'un personnage, Première publication dans *le Corriere della sera*, 19 octobre 1911 ; reprise dans le recueil *La trapola* (le piège), Milan, Treves, 1915. In *Pirandello Nouvelles complètes*, traduites de l'Italien par Georges Piroué, Henriette Valot et Hélène Leroy, Gallimard, coll. Quarto, 2000, p. 564

C. Entre l'écrivain et sa créature, l'acteur

Voici un extrait d'Écrits sur le théâtre et la littérature de Luigi Pirandello où il évoque le rapport entre l'auteur, le personnage et son interprète...

“Dans l'exécution, on devrait donc retrouver tous les caractères de la conception. L'art dramatique est-il à même de réaliser ce miracle ?

Toujours, hélas ! entre l'auteur dramatique et sa créature, au sein de la matérialité de la représentation, s'introduit nécessairement un tiers élément qu'on ne peut tenir pour négligeable : l'acteur.

C'est là, comme on sait, pour l'art dramatique, une inévitable sujétion.

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. Mais même dans le cas où existerait un grand acteur capable de se dépouiller totalement de son individualité pour habiter le personnage qu'il doit représenter, l'incarnation pleine et parfaite n'en serait pas moins empêchée pour des raisons irrémédiables : le visage de cet acteur par exemple. À cet inconvénient, le maquillage supplée en partie. Mais on obtient alors toujours une adaptation, un masque plutôt qu'une vraie incarnation.

Cette même surprise désagréable que nous éprouvons à voir un dessinateur illustrer tel personnage ou telle scène, dans un livre que nous lisons, d'une manière toute différente de ce que nous avons imaginé, il ne fait pas de doute que l'auteur dramatique l'éprouve à voir des acteurs jouer son drame au théâtre. Quel que soit l'effort de l'acteur pour pénétrer les intentions de l'écrivain, il ne réussira qu'avec peine à voir comme l'auteur l'a senti, à le rendre sur la scène comme il l'a voulu. [...]

Car l'acteur, s'il ne veut pas (et il ne peut pas le vouloir) que les paroles écrites du drame lui sortent de la bouche comme d'un porte-voix ou d'un phonographe, doit reconcevoir le personnage, c'est-à-dire, de son côté, le concevoir pour son propre compte. Il est nécessaire que l'image déjà exprimée revienne s'organiser en lui et tende à devenir le mouvement qui la rend effective et réelle sur la scène. Pour lui, somme toute, 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.

[...]

Sur la scène, tel personnage prononcera les paroles du drame écrit, mais il ne sera jamais le personnage du poète, car l'acteur l'aura recréé en lui, et l'expression sera sienne – alors même que les paroles, ne le sont pas – tout comme la voix, le corps, le geste. [...]

Et maintenant, que fait l'acteur? Exactement l'inverse de ce que l'auteur a fait, il rend plus réel et cependant moins vrai le personnage que le poète a créé, il lui ôte en vérité idéale et supérieure ce qu'il lui donne en réalité matérielle et commune. Il le rend également d'autant moins vrai qu'il le transpose dans la matérialité fictive et conventionnelle de la scène. Bref, l'acteur donne une consistance artificielle, au sein d'une ambiance factice et illusoire, à des personnes et des actions déjà dotées auparavant d'une expression de vie très au-dessus des contingences matérielles et qui vivent déjà dans l'idéalité essentielle de la poésie, c'est-à-dire dans une réalité supérieure.

Luigi Pirandello

"Illustrateurs, acteurs et traducteurs", in *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Édition Gallimard, coll. "Folio", 2088, p. 20-21, p. 22, p. 24-25

IV. Repères

A. Dramatique et postdramatique

(Crise du) **Drame** : Dans *“la Théorie du drame moderne”*¹², Peter Szondi élabore de manière théorique le modèle d’une forme dramatique qu’il qualifie de “drame absolu”. Le drame, défini comme un “événement interhumain” dans sa présence, est absolu en ce qu’il exclut tout élément extérieur à l’échange interpersonnel qu’exprime le dialogue. Le projet de Szondi vise à restituer cette forme absolue du drame [...] dans le cadre d’une conception dialectique de la forme et du contenu. Or, au cours de la période historique – les années 1880-1950 – observée par Szondi, l’adéquation de l’énoncé formel et de l’énoncé du contenu est devenue problématique, inaugurant une crise du drame¹³. [...]

“On pourrait dire que cette crise, qui éclate dans les années 1880, est une réponse aux rapports nouveaux qu’entretient l’homme avec le monde, avec la société. Cette relation nouvelle se place sous le signe de la *séparation*. L’homme du xx^e siècle – l’homme psychologique, l’homme économique, moral, métaphysique, etc., – est sans doute un homme “massifié”, mais surtout un homme “séparé”. Séparé des autres (du fait, souvent, d’une trop grande promiscuité), séparé du corps social qui pourtant le prend en étau, séparé de Dieu et des puissances invisibles et symboliques... Séparé de lui-même, clivé, éclaté, mis en pièces. Et coupé, comme le seront tout particulièrement les créatures ibsénienne ou tchékhovienne, de son propre présent. Rivé à un passé qui le tire vers le fond. [...] L’univers dramatique qui s’est imposé grosso modo de la Renaissance au xix^e siècle, cette sphère des relations interpersonnelles où drame signifie événement interpersonnel au présent, n’est plus valide. Soumise à la pression, à l’invasion de nouveaux contenus, de nouveaux sujets (tournant tous peu ou prou autour de cette séparation, psychologique, morale, sociale, métaphysique... de l’homme avec le monde), la forme dramatique – dans la tradition aristotélo-hégélienne d’un conflit interpersonnel se résolvant à travers une catastrophe – commence à craquer de partout.

La théorie de Szondi nous enseigne que la séparation que nous évoquons se traduit, dans le domaine du théâtre, par celle du sujet et de l’objet : cette synthèse dialectique de l’objectif (l’épique) et du subjectif (le lyrique) qu’opérait le style dramatique [...] n’est plus possible. Désormais univers objectif et univers subjectif ne coïncident plus et se trouvent réduits à un face à face des plus problématiques. Aux dramaturges de gérer tant bien que mal ce divorce¹⁴.”

Le théâtre postdramatique : est, au départ, une appellation proposée par le critique Hans Thies Lehmann¹⁵, pour qualifier un ensemble d’œuvres datant des années 1970-1990. Ce n’est “ni un style, ni un genre, ni une esthétique”. Le concept réunit des pratiques scéniques “multiples et disparates dont le point commun est de considérer que ni l’action, ni les personnages au sens de caractères, ni la collision dramatique ou dialectique des valeurs, ni même des figures identifiables ne sont nécessaires pour produire du théâtre¹⁶”.

¹² Peter Szondi, *La théorie du drame moderne*, traduction de Sibylle Muller, éd. Circé, 2006. Dans cet ouvrage paru en 1956, en Allemagne, Peter Szondi s’interroge sur le bouleversement, la crise, qu’a connu la forme dramatique à la fin du xix^e siècle.

¹³ (sous la direction de) Jean Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé poche, France, 2005, notion « drame absolu », p. 72-74

¹⁴ *Ibid*, introduction “crise du drame”, p. 8 et 9

¹⁵ Lehmann Hans-Thies, trad. fr. Ledru Philippe-Henri, *Le Théâtre postdramatique*, L’Arche, France, 2002

¹⁶ (dir.) Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique...*, notion “postdramatique”, p. 169

De plus, on peut aussi remarquer que ces pratiques scéniques se caractérisent par une interdisciplinarité (la danse, le chant, la musique, les arts graphiques, la vidéo sont utilisés) qui s'accompagne d'une dé-hiérarchisation des procédés théâtraux. Le texte n'a plus la primauté, chaque langage scénique déployé possède la même importance, il développe son propre réseau de significations, qui entre en relation ou/et se confronte avec les autres.

Par ailleurs, influencés par l'art de la performance, les dispositifs postdramatiques "rendent compte de la présence plus que de la représentation¹⁷". Les êtres qui habitent le plateau oscillent entre le statut d'acteur, qui interprète un rôle et le performer qui, à l'inverse, "ne laisse voir que lui-même¹⁸".

Cependant, l'appellation "postdramatique" est sujette à débat, car elle suggère un dépassement du drame ; alors que celui-ci, loin d'être mort, serait en "réinvention permanente¹⁹", selon J.-P. Sarrazac. De plus, cette forme scénique regroupe un ensemble de propositions si diverses et variées, qu'il devient parfois difficile de saisir sa spécificité. Ainsi, il semblerait plus cohérent de parler, plutôt que de théâtre, de pratiques scéniques "postdramatiques".

¹⁷ Le Pors Sandrine, "Le post dramatique à l'épreuve des pratiques plastiques contemporaines", cité in *Registres, revue d'études théâtrales, Les revues de théâtre*, n° 8, 2004, p. 53.

¹⁸ Danan Joseph, "Des nouvelles du personnage", cité in *Théâtre/Public, Revue trimestrielle publiée par le Théâtre de Gennevilliers*, n°183, 2006, p. 6

¹⁹ Sarrazac Jean-Pierre, "La réinvention du drame", cité in *Théâtre/Public. Théâtre du contemporain : écriture textuelle, écriture scénique*. Revue trimestrielle publiée par le Théâtre de Gennevilliers, n° 184, 2007, p. 74

B. Bibliographie

1. Œuvres de Pirandello, traductions françaises

Nouvelles :

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

Théâtre :

- Théâtre complet [1977] : trad. Alessandro d'Amico, Michel Arnaud, Danièle Aron-Robert, André et Jeanne Bouissy, Gérard Genot, Andrée Maria, Robert Perroud, Claude Perrus, Georges Piroué, Paul Renucci, Marie-France Salques, René Stella et Myriam Tanant. Édition publiée sous la direction d'André Bouissy, Paul Renucci.

Tome I. *Masques nus : L'Étau - Cédrats de Sicile - Le Devoir du médecin - Cecè - La Raison des autres - Gare à toi, Giacomino - Liolà - À la sortie - Chacun sa vérité - Le Bonnet de fou - La Jarre - La Volupté de l'honneur - Le Diplôme - Mais c'est pour rire - Le Jeu des rôles - La Greffe - L'Homme, la bête et la vertu - Tout finit comme il faut - Comme avant, mieux qu'avant - Deux visages de M^{me} Morli - Six personnages en quête d'auteur - Henri IV - L'Imbécile*, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1977

Tome II. *Masques nus : Vêtir ceux qui sont nus - La Fleur à la bouche - La vie que je t'ai donnée - L'Autre Fils - On ne sait jamais tout - Frairie du Seigneur du Navire - Diane et Tuda - L'Amie de leurs femmes - Bellavita - La Nouvelle colonie - Ou d'un seul ou d'aucun - Lazare - Je rêve (mais peut-être que non) - Comme tu me veux - Ce soir on improvise - Se trouver - Quand on est quelqu'un - La Fable du fils substitué - On ne sait comment - Les Géants de la montagne. Appendice : Pourquoi ? - Scamandre - La Balance - Le Cyclope - Bécassin paie la note - Égaux en tout - L'Épouse d'autrefois - Début d'une pièce restée sans titre - La Salamandre - Circulez !* coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1985

Romans :

- *L'Exclue*, trad. Yvonne-Marthe Lenoir, Gallimard, 1928
- *Chacun son tour*, trad. Yvonne-Marthe Lenoir, Édition de la Nouvelle Revue Critique, 1934
- *Le Tour de rôle*, nouvelle trad. Maurice Darmon, L'Horizon Chimérique, 1989.
- *Feu Matthias Pascal*, trad. Henry Bigot, Calmann-Lévy, 1910 (nouvelle trad. : Alain Sarrabayrousse, Flammarion, GF, 1994)
- *Le Mari de sa femme*, trad. de Monique Baccelli, Balland, 1986
- *L'aube naît de la nuit*, trad. Jacqueline Bloncourt-Herselin, Éditions de la Paix, 1949 (réédition sous le titre *Les Vieux et les Jeunes*, Paris, Denoël, 1982).
- *Les Vieux et les Jeunes*, trad. Jacqueline Bloncourt-Herselin, Collection Romans traduits, Denoël, 1982
- *On tourne*, trad. C. de Laverrière, coll. blanche, Gallimard, 1925 (nouvelle trad. 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. Louise Servicen, coll. L'Imaginaire, Gallimard, 1930, nouvelle édition de 1982

Poésie :

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

Essais :

- *Choix d'essais*, trad. Georges Piroué, Paris, Denoël, 1968
- *Écrits sur le théâtre et la littérature*, trad. Georges Piroué, Gallimard, 1990
- *L'Humour et autres essais*, trad. de François Rosso, Paris, Michel de Maule, 1988

Correspondance :

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

2. Sélection d'essais critiques sur l'œuvre de Pirandello

- André Bouissy, Dominique Butor, Denis Ferrarris, *Lectures pirandelliennes*, Presses Universitaires de Vincennes, 1978
- Jules Chaix-Ruy, *Luigi Pirandello*, Presses universitaires, coll. Classique du xx^e siècle, 1963
- Guy Dumur, *Luigi Pirandello : dramaturge*, L'Arche, coll. Les grands dramaturges, 1955
- Jean-Michel Gardair, *Pirandello, fantômes et logique du double*, Paris, Larousse, 1972
- Gérard Genot, *Pirandello, un théâtre combinatoire*, Presses universitaires de Nancy, 1993
- Georges Piroué, *Pirandello*, essai, Paris, Denoël, 1967
- Leonardo Sciascia, *Pirandello et la Sicile*, trad. de Jean-Noël Schifano, Grasset, 1980

et DVD de *Vêtir ceux qui sont nus* de Luigi Pirandello, mise en scène de Stéphane Braunschweig, éditions TNS, disponible sur www.colline.fr

C. Biographie de Luigi Pirandello

Vous désirez quelques notes biographiques sur moi et je me trouve extrêmement embarrassé pour vous les fournir ; 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.

Lettre écrite par Pirandello en 1927 à son traducteur français Benjamin Crémieux au moment où il donnait le bon à tirer de *Vielle Sicile* (choix de nouvelles publiées chez Kra à Paris en 1927) ; reproduite en introduction à *Pirandello, Vieille Sicile*, Paris, Éditions Sociales, 1958, p. 6-7

Luigi Pirandello est né en Sicile en 1867 et mort à Rome le 10 décembre 1936.

Il a étudié aux universités de Palerme, Rome et Bonn où il obtient son doctorat en 1891. Il se marie en 1894 et s'établit à Rome où il participe à la vie journalistique et littéraire, en même temps qu'il est suppléant à la chaire de langue et de littérature italiennes à l'Istituto Superiore de Magistero en 1897, il deviendra titulaire du poste en 1908, et exercera jusqu'en 1922.

D'abord connu pour ses récits – il publie sa première nouvelle en 1894 –, ses poésies – le premier recueil paraît en 1889 –, et ses romans – il écrit son premier roman en 1893. En 1919 ses écrits commenceront à être adaptés pour le cinéma. Alors que sa vocation théâtrale remonte à l'enfance, c'est à quarante-trois ans qu'il commence à écrire pour le théâtre. La création de *Six personnages en quête d'auteur*, d'abord à Rome en mai 1921, puis en septembre à Milan, où la pièce remporte un succès triomphal, lui vaut, à 54 ans, une célébrité internationale. L'année suivante la pièce sera présentée à Londres, en 1923 à Paris dans la mise en scène de Georges Pitoëff et dans plusieurs villes d'Europe : Cracovie, Prague, Amsterdam, Barcelone, New York... En 1934 son œuvre est récompensée par le prix Nobel.



D. Biographies de l'équipe artistique

Stéphane Braunschweig metteur en scène et scénographe

Après des études de philosophie, il rejoint l'École du Théâtre national de Chaillot dirigé par Antoine Vitez. Depuis 1988, sur les scènes françaises (Odéon-Théâtre de l'Europe, Théâtre national de la Colline, Festival d'Automne à Paris, Festival d'Avignon...), il a mis en scène Sophocle, Eschyle, Molière, Pirandello, Shakespeare, Tchekhov, Ibsen, des auteurs du répertoire allemand (Büchner, Kleist, Brecht, Horváth, Wedekind) et parmi les contemporains: Olivier Py et Hanokh Levin. À l'étranger, ses spectacles sont invités notamment à Moscou, Londres, Bruxelles, Berlin, Hambourg, Oslo, Madrid, Lisbonne, Porto, Rome, Istanbul. Il a également réalisé des mises en scène pour le Piccolo Teatro de Milan, le Festival d'Édimbourg, le Residenz Theater de Munich, les Schauspielhaus de Frankfort et de Düsseldorf.

À l'opéra, invité par le Théâtre du Châtelet à Paris, l'Opéra de Lyon, le Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles, le Staatsoper à Berlin, La Fenice à Venise, la Scala de Milan, il a mis en scène des œuvres de Fénelon (1992), Bartók (1993), Beethoven (1995), Gualtiero Dazzi (1995), Janáček (1996), Verdi (1999 et 2008), Strauss (2002); au Festival d'Aix-en-Provence, il présente des œuvres de Mozart (1999), Janáček (2000), Berg (2003), et le *Ring* de Wagner, avec la Philharmonie de Berlin dirigée par Sir Simon Rattle (de 2006 à 2009, ainsi qu'au Festival de Pâques de Salzbourg de 2007 à 2010).

Récemment, à l'Opéra-Comique, il réalise *Pelléas et Mélisande* de Debussy (2010) et au Théâtre des Champs-Élysées, *Idoménée* de Mozart (2011).

De 1993 à 1998 il dirige le CDN d'Orléans, de 2000 à 2008 le Théâtre national de Strasbourg et son école d'art dramatique; et depuis janvier 2010, La Colline – théâtre national où il a mis en scène *Une maison de poupée* et *Rosmersholm* d'Ibsen (2009), *Lulu – une tragédie monstre* de Wedekind (2010), *Je disparaïs* et *Tage unter* d'Arne Lygre (2011), et *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello (2012).

Il est également l'auteur de traductions de l'allemand et d'un recueil de textes et entretiens sur le théâtre: *Petites portes, grands paysages* (Actes Sud, 2007).

Thibault Vancaenenbroeck

costumes

Thibault Vancaenenbroeck est né à Bruxelles en 1967. Il suit sa formation à Florence et réalise ses premiers costumes et scénographies en Belgique. Après deux saisons passées au sein de l'Atelier Sainte-Anne (Bruxelles) à pratiquer divers métiers du théâtre, il crée scénographies et costumes pour les différents univers que sont la danse, le théâtre et l'opéra. Il collabore avec plusieurs metteurs en scène et chorégraphes: Frédéric Dussenne, Enzo Pezzella, Dominique Baguette, Barbara Manzetti, Olga de Soto, Pierre Droulers, Charlie Degotte, Sébastien Chollet, Isabelle Marcelin et Didier Payen, Nathalie Mauger, Pascale Binnert, Yves Beaunesne, Sybille Cornet, Sofie Kokaj, Marc Liebens, Françoise Berlinger, Cindyvan Acker, Alexi Moati, Anna van Brée, François Girard, Andréa Novicov, Rolando Vilazon et Maya Boësch, pour laquelle il vient de signer la scénographie de *Déficit de larmes* de S. Kokaj au Grütli de Genève. À partir de 1996, il entame une collaboration avec Stéphane Braunschweig en réalisant les costumes de toutes ses mises en scène de théâtre et ceux des opéras *Jenufa* (Janáček), *Rigoletto* (Verdi), *La Flûte enchantée* (Mozart), *L'Affaire Makropoulos* (Janáček), *Elektra* (Strauss), *Wozzeck* (Berg), *Don Carlos* (Verdi), *Le Ring* (Wagner), *Pelléas et Mélisande* (Debussy), *Idoménée* (Mozart). Il réalise également deux installations vidéo à partir de textes de Maurice Blanchot et mène un projet de photographie en collaboration avec Grégoire Romefort. De 2001 à 2008 il intervient régulièrement à l'École Supérieure d'Art Dramatique du TNS comme enseignant et membre du jury pour la section "scénographie et costumes", ainsi qu'à l'Académie royale d'Anvers pour la section "costumes".

Marion Hewlett

lumière

Après une première période où elle conçoit des lumières pour des chorégraphes contemporains (Sidonie Rochon, Hella Fattoumi, Éric Lamoureux...), Marion Hewlett aborde le théâtre et l'opéra avec Stéphane Braunschweig qu'elle suit dans toutes ses créations. Elle travaille également avec les metteurs en scène de théâtre Robert Cordier, Jacques Rosner, Laurent Laffargue, Armel Roussel, Anne-Laure Liégeois, Sylvain Maurice... et d'opéra Christian Gangneron, Philippe Berling, Alexander Schullin, Mariame Clément. Elle crée les décors et lumières de plusieurs pièces de Claude Duparfait ainsi que ceux du *Château de Barbe-Bleue* à l'Opéra de Rio de Janeiro, de *Rigoletto* à l'Opéra de Metz, ainsi que *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Les Biches*, *Daphnis et Chloé* et de *Fleur d'Albâtre*, opéra de Gualtiero Dazzi. À l'Opéra de Paris, elle retrouve la danse et réalise les lumières de *Casanova* d'Angelin Preljocaj (1998), *Clavigo* de Roland Petit (1999), *La Petite Danseuse de Degas* de Patrice Bart (2002). Elle poursuit sa collaboration avec Angelin Preljocaj, *Le Sacre du printemps*; Roland Petit, *Proust*, *La Dame de Pique* au Bolchoï de Moscou, *Passacaille*, *La Chauve-souris* à l'Opéra de Tokyo, *Zizi 2000* à l'Opéra Bastille et Patrice Bart pour la création de *Tchaïkovski* au Ballet national de Finlande en 2005, *Chopin* à Varsovie (2010), *Giselle* à Séoul (2011). Récemment, elle a travaillé avec Robyn Orlyn et William Christie pour *L'Allegro* d'Haendel à l'Opéra Garnier, *Porgy and Bess* à l'Opéra-Comique, avec Anne-Laure Liégeois, pour *Édouard II* de Marlowe et *La Duchesse de Malfi* de John Webster.

Anne-Françoise Benhamou

collaboration artistique

Depuis ses débuts, elle mène parallèlement une carrière universitaire et une participation régulière à l'activité théâtrale en tant que dramaturge ou collaboratrice artistique. C'est après avoir travaillé avec Dominique Féret, Alain Milianti, Christian Colin, Alain Ollivier, Michèle Foucher qu'elle rencontre en 1993 Stéphane Braunschweig à l'occasion du *Conte d'Hiver* de Shakespeare. Depuis, elle a participé à toutes ses productions théâtrales ainsi qu'à certaines de ses mises en scène à l'opéra (le *Ring* de Wagner au Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra comique). Elle a également travaillé avec Giorgio Barberio Corsetti et Michael Thalheimer.

De 2001 à 2008, détachée de l'Université, elle devient conseillère artistique et pédagogique au Théâtre national de Strasbourg auprès de Stéphane Braunschweig qui en a pris la direction. Ensemble, ils ouvrent à l'École du TNS la section dramaturgie / mise en scène dont elle devient la responsable pédagogique et créent la revue *OutreScène* dont elle est la rédactrice en chef. De 2009 à 2012, elle poursuit sa collaboration avec Stéphane Braunschweig à La Colline (*Une maison de poupée*, *Rosmersholm*, *Lulu – une tragédie-monstre*, *Je disparaïs*) et rejoint l'équipe en tant que collaboratrice artistique et dramaturge. Elle y relance en 2011 la publication d'*OutreScène*.

Ses travaux de recherche portent sur la mise en scène contemporaine, sur la dramaturgie, sur le théâtre de Bernard-Marie Koltès et sur l'œuvre scénique de Patrice Chéreau. En juin 2012, elle publie aux Solitaires Intempestifs un ouvrage consacré à sa pratique de dramaturge, *Dramaturgies de plateau*. Maître de conférences à l'Institut d'Études Théâtrales de Paris III depuis 1990, elle est nommée en juin 2012 professeur en Études théâtrales à l'École normale supérieure.

Xavier Jacquot

son

Sorti de l'École du TNS (section Régie) en 1991, il participe ensuite à plusieurs projets théâtraux et audiovisuels. De 1993 à 2004, il travaille au Centre dramatique de Bretagne, Théâtre de Lorient sous la direction d'Éric Vignier pour lequel il réalise la création sonore de plusieurs spectacles: *Où boivent les vaches* de Roland Dubillard, *Savannah Bay* de Marguerite Duras, *La Bête dans la jungle* de Henry James, *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, *Marion de Lorme* de Victor Hugo, *Brançusi contre États-Unis*, *L'Illusion comique* de Corneille, *Bajazet* de Jean Racine, *Reviens à toi encore* de Gregory Motton, *La Pluie d'été* de Marguerite Duras. Dans le même temps, il entame une collaboration avec Arthur Nauzyciel, *Jan Karski, mon nom est une fiction* d'après Yannick Haenel, *Ordet ou la Parole* de Kaj Munk, *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett, *Le Malade imaginaire ou le Silence* de Molière, *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès. Il collabore avec la compagnie Balazs Gera pour *La Prose du Transsibérien* et le collectif DRAO pour *Nature morte dans un fossé* de Fausto Paravidino et assure les créations sonores de plusieurs spectacles du Théâtre national de Lille avec Daniel Mesguich et Xavier Maurel. En septembre 2003, Xavier Jacquot rejoint l'équipe de Stéphane Braunschweig au TNS puis au théâtre de La Colline et crée l'environnement sonore de ses spectacles. Il participe à la réalisation des images vidéo de *Titanica* de S. Harisson mis en scène par Claude Duparfait, et intègre l'équipe pédagogique de l'École du TNS et encadre la formation son des élèves de la section régie. Dans le milieu audiovisuel, il travaille à la fois sur des documentaires (*Le Faiseur de théâtre* réalisé par Jean-Daniel Lafond et *Les Délégués du procureur* réalisé par Sylvie de Lestrade), et sur des fictions: *Des légendes et des hommes* de Pascale Gueutals, *Les Filles du Rhin* d'Alain Philipon, *Coupures* de Frédéric Carpentier et *Boucherie de nuit* de Jean-Paul Wenzel.

Alexandre de Dardel

collaboration à la scénographie

Architecte de formation (diplômé de l'École Spéciale d'Architecture), il a collaboré au bureau d'études de décors du Théâtre des Amandiers de Nanterre de 1992 à 1994, puis à celui du théâtre du Châtelet de 1994 à 1996. Depuis 1995, il collabore à la création de toutes les scénographies des opéras et des spectacles de théâtre de Stéphane Braunschweig.

Il signe aussi les scénographies de Laurent Gutmann, *Le Nouveau Menoza* de Jacob Lenz, *Le Balcon* de Genet, *Ce qu'il reste d'un Rembrandt...* de Genet, *Les Décors sont de Roger H*, *La vie est un songe* de Calderón, *Le Coup de filet* de Brecht, *Oedipe roi* de Sophocle, *En route*, création collective, *En Fuite* de Genet, Nathalie Sarraute, Georges Perec, *Légendes de la forêt viennoise* d'Horváth, *Nouvelles du Plateau S.* d'Ozira Hirata, *Splendid's* de Genet, *Terre natale* de Daniel Keene; Jean-François Sivadier, *Wozzeck* de Berg, *Les Noces de Figaro* de Mozart, *Carmen* de Bizet, *La Traviata* de Verdi (2011); Guillaume Vincent, *L'Éveil du printemps* de Wedekind; Antoine Bourseiller, *L'Homme de la Mancha* de Leigh, *Le Voyage à Reims* de Rossini, *Le Baigneur* de Genet, *Don Carlo* de Verdi; François Wastiaux, *I Parapazzi* d'Yves Pagès, *Le Suicidaire* d'Erdman; Alain Ollivier, *Les félins m'aiment bien* de Rosenthal; en collaboration avec Daniel Jeanneteau, *Le Marin de Pessoa*; Noël Casale, *Clémence* de Noël Casale; Vincent Ecrepont, *Haute Surveillance* de Genet; Cécile Backès, *Festivalletti*; Robyn Orlin, *Porgy and Bess* de Gershwin; Claude Buchwald, *Dardamus* de Rameau; François Berreur, *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce.

Par ailleurs, il est chef décorateur du film *Andalucia*, réalisé par Alain Gomis. De 2001 à 2008, il enseigne la scénographie à l'École du TNS auprès des élèves scénographes, metteurs en scène, dramaturges et régisseurs. Depuis février 2010 il enseigne la scénographie à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre à Lyon.

Sébastien Marrey vidéo

De 1994 à 2005 il a travaillé comme créateur, collaborateur ou assistant lumière, vidéaste, concepteur et constructeur décor, régisseur général ou lumière de tournée. Avec notamment Fabien André, Claude Buchwald, Élisabeth Chailloux, Yves Collet, Catherine Dasté, Richard Demarcy, Emmanuel Demarcy-Mota, Jacques Falguières, Germain, Gilles Gleizes, Adèle Hakim, Jean Jourdeuil, Mehmet, Claude Merlin, Teresa Motta...

De 2005 à 2010, il est régisseur vidéo et lumière au Théâtre de la Ville – Les Abbesses. Et depuis 2008 il pratique en outre la photographie urbaine ainsi que de spectacles de danse et de théâtre.

Pauline Ringade

Après une formation d'actrice au Cours Florent, où elle met en scène en 2006 *La Petite Histoire* d'Eugène Durif, elle intègre en 2007 l'École du Théâtre national de Strasbourg en section mise en scène.

Elle suit sa formation sous la direction de Stéphane Braunschweig et Anne-Françoise Benhamou, Alexandre de Dardel, Julie Brochen, Gildas Milin, Françoise Rondeleux, Alain Ollivier, les Sfumato, Joël Jouanneau et Marc Proulx. À l'école, elle met en scène *Hedda Gabler* de H. Ibsen, puis *Le Conte d'Hiver* d'après W. Shakespeare et B.-M. Koltès, spectacle repris au Festival "Théâtre en Mai" au CDN de Dijon en mai 2011.

Elle est aussi stagiaire sur *Tartuffe* de Molière, mise en scène par Stéphane Braunschweig, et participe sous sa direction à la "Summer Academy" 2008 de l'UTE, à La Fenice. En 2009, elle assiste Gildas Milin sur la création de *Superflux* au TNS, puis Julie Brochen

sur *La Cagnotte* de E. Labiche, ainsi que Rodolphe Dana et le Collectif Les Possédés sur *Merlin ou la Terre Dévastée*, de T. Dorst.

En 2010, elle est assistante des Sfumato, et joue dans le spectacle de Joël Jouanneau, *À l'Ouest*, au CDDB de Lorient, au Théâtre national de Strasbourg et à La Colline.

Elle crée cette même année à Strasbourg le Collectif L'iMaGiNaRium.

En 2011, elle assiste Bernard Bloch sur la création du *Chercheur de traces*, adaptation du metteur en scène d'après la nouvelle éponyme d'Imre Kertész, création au CDN de Dijon en février 2011.

Elle assiste également Stéphane Braunschweig sur la création de *Je disparaïs* de Arne Lygre, à La Colline, création novembre 2011.

En 2012, elle poursuit sa collaboration avec S. Braunschweig, pour son adaptation de *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello, création Avignon 2012.

Elle mettra en scène *Les Bâtisseurs d'Empire ou Le Schmirz* de Boris Vian, dont la création aura lieu à la Comédie de l'Est à Colmar en novembre 2012.

Catherine Umbdenstock

assistante mise en scène

Née en 1983 à Colmar. Après une Licence d'études théâtrales à l'université de Strasbourg et à la Sorbonne Nouvelle-Paris, elle crée Bouche à Oreille productions culturelles, et met en scène *déROBEz* (création), et *Calderón* de Pasolini. De 2006 à 2011, elle suit une formation à la mise en scène à l'École supérieure d'art dramatique Ernst Busch de Berlin où elle présente *Yerma* de García Lorca, *Ella* d'Achternbusch, *Oberösterreich* de Kroetz, *Légendes de la forêt viennoise* d'Horváth et *Dom Juan* d'après Molière. Elle est assistante à la Schaubühne de Berlin et au Thalia Theater de Hambourg auprès de Thomas Ostermeier, Constanza Macras, Dominique Pitoiset, Wajdi Mouawad et Luk Perceval.

avec

Elsa Bouchain

Après un diplôme d'Études Théâtrales, elle suit les cours de Lucien Marchal et de Véra Gregh, elle participe aux stages de Stéphane Braunschweig, Thierry Bédard, Jean-Michel Rabeux, Olivier Py, Matthias Langhoff, Philippe Decouflé, Xavier Durringer, François Wastiaux, Gloria Paris, Claude Régy, Laurent Gutmann, Stanislas Nordey et Laurence Feirrer Barboza. Au théâtre, elle joue dans *La Maison d'os* mis en scène par Éric Vigner, dans *Les caissières sont moches*, *Le Ravissement d'Adèle* et *Un cœur mangé* mis en scène par Pierre Guillois, dans *Les Petites Filles modèles* et *Je reviens de loin* mis en scène par Cécile Backès, dans *Constellation-Le Marin* mis en scène par Philippe Eustachon, et dans *Nouvelles du plateau S.* mis en scène par Laurent Gutmann.

En 2006 elle joue dans *Doña Rosita* de Federico García Lorca, mise en scène Matthias Langhoff.

Elle a joué aussi dans le cabaret *Si Si No No* d'Elsa Bouchain, Salima Boutebal; avec Édouard Baer dans *Le Grand Mezzo*; sous la direction de François Wastiaux dans *Entre les murs*; et en 2010 avec Stéphane Braunschweig dans la pièce *Lulu – une tragédie monstre* de Wedekind.

Au cinéma elle tourne dans les longs- métrages de Rebecca Zlotovski dans *Belle Épine*, d'Alix Delaporte dans *Angèle et Tony*, dans *La Vie d'artiste* de Marc Fitoussi et d'Alejandra Rojo dans *Soins et Beauté*. À la télévision elle tourne sous la direction de Fabrice Cazeneuve dans *Seule*, de Benoît Cohen dans *Nos enfants chéris* et de Pascale Dallet dans *Le Cochon*.

Christophe Brault

Après sa formation au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, il rencontre Robert Cantarella avec qui il joue dans une dizaine de spectacles, notamment *Le Renard du nord* de Noëlle Renaude, *Hamlet* de Shakespeare et *Du matin à minuit* de Georg Kaiser. Il joue également dans *Othello* de Shakespeare, *L'Illusion comique* de Corneille, *Les Paravents*, mises en scène Frédéric Fisbach; *En attendant Godot* de Samuel Beckett mise en scène Bernard Sobel; et *Violences* de Gabilly par Stanislas Nordey. Noëlle Renaude écrit pour lui *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, *Alex Roux*. Plus récemment, il joue sous la direction de Stéphane Braunschweig, dans *Tartuffe* de Molière, *Rosmersholm* d'Henrik Ibsen; Gilles Bouillon, *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand; Frédéric Maragnani, *Le Cas Blanche-Neige* de Howard Barker. Il a également participé au documentaire *Entrée des Artistes* de Laurence Serfaty et Philippe Baron consacré au métier de comédien de théâtre, aux côtés de Jacques Gamblin et de François Morel. Au cinéma, il tourne dans des films de Costa Gavras *Le Couperet*, Michel Deville *Toutes peines confondues*, Francis Girod Lacenaire, Pierre Granier-Deferre *L'Autrichienne*. Il tourne également pour la télévision.

Caroline Chaniolleau

Après un an à l'École du Piccolo Teatro de Milan sous la direction de Giorgio Strehler, elle intègre l'École du Théâtre national de Strasbourg sous la direction de Jean-Pierre Vincent. Au théâtre, elle travaille notamment avec Michèle Foucher, Ingrid von Wantoch Rekowski, Gilberte Tsai, Alain Françon, Bernard Sobel, Jean-Pierre Vincent, Joël Jouanneau, Sophie Loucachevsky. Dernièrement, elle a joué sous la direction de Jean-Pierre Vincent, *Le Silence des communistes* de Vittorio Foa, Miriam Mafai, Alfredo Reichlin; Dominique Pitoiset, *Sauterelles* de Biljana Srbljanovic; David Gery, *L'Orestie* d'Eschyle;

Walter le Moli, *Le Goûter des généraux* de Boris Vian; André Engel, *Minetti* de Thomas Bernhard; Lukas Hemleb, *Pessah/passage* de Laura Forti, *Harper Regan* de Simon Stephens; Galin Stoev, *Danse Delhi* d'Ivan Viripaev.

Au cinéma, elle joue notamment dans *Je reste* de Diane Kurys, *Le Cœur fantôme* de Philippe Garrel, *Consentement mutuel* de Bernard Stora, *Ce que femme veut* de Gérard Jumel, *Transit* de René Allio, *Petit guide des passions* de Dominique Crèvecoeur, *Il y a des jours et des lunes* de Claude Lelouch, *La Couleur du vent* de Pierre Granier-Deferre, *Les Montagnes de la lune* de Paolo Rocha, *Strictelement personnel* de Pierre Jolivet, *Grottenholm* de Rainer Kirkberg, *Urgence* de Gilles Behat, *L'Enfant roi* de René Feret, *L'Allemagne en automne* de Hans-Peter Cloos et *Das Ding* de Ulrich Edel.

Elle est récitante dans des œuvres de musique contemporaine notamment Luigi Nono *Prometeo*, Brice Pauset *A* et *La Liseuse de Vermeer*, Iannis Xenakis *Pour la paix*.

Claude Duparfait

Après l'École de Chaillot et le Conservatoire national de Paris (1988-90), il joue avec J. Nichet *Le Baladin du monde occidental* de Synge, *Silence complice* de D. Keene; F. Rancillac *Le Nouveau Menoza* de Lenz, *Polyeucte* de Corneille; J.-P. Rossfelder *Andromaque* de Racine; B. Sobel *Le Roi Jean*, *Three Penny Lear* de Shakespeare; A.-F. Benhamou et D. Loubaton *Sallinger* de Koltès; G. Barberio Corsetti *Docteur Faustus* d'après T. Mann; S. Braunschweig *La Cerisaie* de Tchekhov, *Amphitryon* de Kleist, *Peer Gynt* d'Ibsen. En 1998, il écrit et met en scène *Idylle à Oklahoma* d'après Amerika de Kafka. Comédien de la troupe du TNS de 2001 à 2009, il joue sous la direction de S. Braunschweig, dans *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* d'O. Py, *La Mouette* de Tchekhov, *La Famille Schroffenstein* de Kleist, *Le Misanthrope* et *Tartuffe* de Molière et enseigne à l'École. En 2004, il met en scène *Titanica* de S. Harisson avec la troupe du TNS. En 2008, il est Edouard II de Marlowe mis en scène par A.-L. Liégeois. En 2009, il joue Rosmer dans *Rosmersholm* d'Ibsen mis en scène par S. Braunschweig. En 2010, il reprend le rôle de Cal dans *Combat de nègre et de chiens*, mise en scène de M. Thalheimer. En 2010, il est La Comtesse Geschwitz dans *Lulu – une tragédie-monstre* de Wedekind mis en scène par S. Braunschweig et en octobre 2011, il joue dans *Les Criminels*, de Bruckner, mis en scène par R. Brunel. En 2012, il adapte et joue dans *Des arbres à abattre* de Thomas Bernhard dont il cosigne la mise en scène avec Célie Pauthe, spectacle pour lequel il reçoit le prix du syndicat de la critique du meilleur comédien.

Philippe Girard

Formé à l'École de Chaillot sous la direction d'Antoine Vitez, il joue avec ce dernier dans *Hernani* et *Lucrece Borgia* de Victor Hugo, *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, *Les Apprentis sorciers* de Lars Kleberg. Avec Alain Ollivier il joue dans *À propos de neige fondu* de Dostoïevski, *Partage de midi* de Paul Claudel, *La Métaphysique d'un veau à deux têtes* de Witkiewicz, *Le Cid* de Corneille; avec Bruno Bayen et la Comédie-Française *Torquato Tasso* de Goethe; avec Pierre Barrat, *Turcaret* de Lesage, *Le Livre de Christophe Colomb* de Claudel.

Comédien de la troupe du TNS de 2001 à 2005 il joue avec Ludovic Lagarde *Maison d'arrêt* d'Edward Bond; Giorgio Barberio Corsetti *Le Festin de pierre* d'après Molière; Claude Duparfait *Titanica* de S. Harisson. Avec Stéphane Braunschweig *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py, *La Mouette* de Tchekhov, *La Famille Schroffenstein* de Kleist, *Le Misanthrope* de Molière, *Brand* d'Ibsen.

Au cinéma on a pu le voir dans *Cyrano de Bergerac* de J. P. Rappeneau. Avec Pierre Salvadori dans *Cible émouvante* et *Les Apprentis*; avec Jacques Rouffio *L'Orchestre*

rouge; avec D. Grousset, *Kamikaze*; avec J.-P. Rouve *Sans armes ni haine ni violence*; avec Jean-Pierre Jeunet *Micmacs à tire-larigot*.

Dernièrement, il a joué *Britannicus* de Racine, mise en scène par Michel Fau, *Adagio [Mitterrand, le secret et la mort]* d'Olivier Py, mise en scène de l'auteur ainsi que *Une maison de poupée* d'Ibsen et *Lulu – une tragédie-monstre* de Frank Wedekind, mises en scène Stéphane Braunschweig.

Anthony Jeanne

Originaire de La Rochelle, Anthony Jeanne débute le théâtre à l'âge de six ans. Après un atelier de jeu dirigé par Marie-Hélène Lelièvre et un baccalauréat théâtre en compagnie de Matthieu Roy, il entre au conservatoire d'art dramatique du IX^e arrondissement de Paris, avec comme professeur Jean-Marc Popower. Parallèlement, il étudie à La Sorbonne-Nouvelle, s'essaye à la mise en scène, et participe à de nombreux courts-métrages qui sont récompensés par des prix régionaux.

En 2011, avec Yves Beaunesne, il est stagiaire à la mise en scène sur *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset. Il collabore avec Régis Debray pour la lecture de sa pièce *Happy Birthday*.

Il s'intéresse également au cinéma de Truffaut et d'Almodóvar, ainsi qu'à l'écriture. Avant de travailler avec Stéphane Braunschweig, il était ouvreur à la Comédie-Française. À 20 ans, *Six personnages en quête d'auteur* est sa première création professionnelle en tant qu'artiste dramatique.

Maud Le Grévellec

Formée au Conservatoire d'art dramatique de Lorient et au Conservatoire national de région de Rennes, elle intègre l'École du TNS où elle travaille avec de nombreux intervenants dont Françoise Bette, Étienne Pommeret, Joël Jouanneau, Jean-Louis Hourdin, Enzo Cormann, Laurence Roy, Laurence Mayor, Bruce Myers, Yannis Kokkos, Stéphane Braunschweig. Elle effectue également plusieurs stages au Centre national des Arts du cirque à Châlons-en-Champagne. Sortie de l'École du TNS en juin 2001 avec *La Mienne la nuit*, *Don Juan Variations*, atelier dirigé par Lukas Hemleb, elle rejoint la troupe du TNS et joue dans *La Mouette* de Tchekhov, *Le Misanthrope* de Molière et *La Famille Schroffenstein* d'Heinrich Von Kleist, trois mises en scène de Stéphane Braunschweig. Dans le cadre de la troupe, elle joue également dans *La Génisse et le Pythagoricien* de Jean-François Peyret et Alain Prochiantz et dans *Le Festin de pierre* (d'après *Dom Juan* de Molière) mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti ainsi que dans *Petits drames camiques*, carte blanches aux acteurs de la troupe conduits par Claude Duparfait en octobre 2003. Elle retrouve en 2005 Jean-François Peyret dans *Les Variations Darwin*, puis joue dans *Pour ceux qui restent* de Charles Berling. En 2006, elle joue dans *La République* de Mek-Ouyes mis en scène par Jean-Louis Martinelli et en 2008, dans *L'Hôtel du Libre-Échange* mis en scène par Alain Françon.

Elle travaille également avec la Compagnie "Le groupe incognito" pour des créations collectives: *Cadavres Exquis* projet initié par Catherine Tartarin, *Cabaret des utopies*, *Padam Padam* d'après *Moscou sur vodka* de V. Erofeev et *Le Cabaret aux champs* et *Cabaret amoralypytique*. Au cinéma, elle a tourné avec Mabrouk El Mechri dans le long-métrage *Virgil*.

À La Colline elle joue sous la direction de Stéphane Braunschweig dans la pièce d'Ibsen, *Rosmersholm*.

Anne-Laure Tondu

Elle est formée à l'École du TNS. À sa sortie en 2005, elle intègre la troupe permanente du Théâtre national de Strasbourg pendant un an.

Elle joue avec Stéphane Braunschweig dans *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, *L'enfant rêve* d'Hanokh Levin, puis dans *Lulu – une tragédie-monstre* de Wedekind. À La Colline, elle joue également avec Jean-François Peyret dans *Ex vivo/In vitro* en 2011.

Elle travaille régulièrement avec Gloria Paris, dans *Filumena Marturano* d'Eduardo de Filippo, *Les Amoureux* de Goldoni, *C'est pas pour me vanter* d'après Labiche.

Anne-Laure Tondu participe aux créations d'Annabelle Simon, issue de la même promotion du TNS: *Cabaret Dario Fo*, *Pâte à clowns* et *Gaetano*.

Elle a également joué sous la direction de Pascal Rambert *Une (micro) histoire économique du monde, dansé*; Charles Chemin, *Pour Bobby* de Valletti, et *Girlmachine*; Nadine Darmon, *La Ballade de Simone*; Catherine Anne, *Pièce africaine*; Marie Ballet et Jean Bellorini, *L'Opérette* d'après Novarina; Joachim Serreau, *Vengeances* de Rebotier; Nicolas Bigards, *Barthes le questionneur*; Jean-Louis Hourdin, *Mystère Bouffe* de Dario Fo; Laurent Gutmann, *Les Estivants* de Gorki; et la chorégraphe Odile Duboc, *Espace complémentaire*. Elle suit parallèlement une formation de chant avec Françoise Rondeleux et a tenu un rôle chanté dans *Les Sacrifiées*, opéra de Thierry Pécou sur un livret de Laurent Gaudé, mis en scène par Christian Gangneron.

Manuel Vallade

Il débute sa formation de comédien en 1997 au Conservatoire régional de Nantes avant de rejoindre, en 1999, l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg.

Il suit les ateliers de plusieurs intervenants dont Antoine Caubet, Marie-Christine Orry, Michel Cerda, Ludovic Lagarde, Stéphane Braunschweig, Anne-Françoise Benhamou, Marc Proulx, Françoise Rondeleux, Ginette Herry, Étienne Pommeret, Francis Viet, Barbara Manzetti. Il sort en juin 2002 avec la création de *Hamlet Machine*, mise en scène par Ludovic Lagarde. Ensuite, il travaille sous la direction de François Cervantes dans *Les Nôts européens*. En 2003, il joue au Théâtre de Gennevilliers dans *Innocents coupables* d'Alexandre Otrovski, mis en scène par Bernard Sobel, puis dans *Violences* de Gabily, dirigé par Yann-Joël Collin. Depuis 2004, il participe régulièrement aux mises en scène d'Hubert Colas: *Sans faim*, *Hamlet*, *Chto*, *Face au mur*, *Mon képi blanc*. En 2006, il joue sous la direction d'Yves Beaunesne dans *Domage qu'elle soit une putain* de John Ford; et de Mathieu Bertholet dans *Case study houses*. Au cinéma, il tourne également avec Nicolas Engel et Jean-Baptiste de Laubier et Jean-Pascal Hattu.

Emmanuel Vérité

Il suit les cours de l'École supérieure d'art dramatique de Pierre Debauche et Françoise Danell à Paris. Il participe aux échanges entre cette école et le Rose Bruford College of Speech and Drama de Londres.

En 1993 il fonde, avec le metteur en scène Benoît Lambert, la compagnie La Tentative. Il participe aux créations en tant qu'acteur, dans des rôles du répertoire, comme Scapin, Lorenzaccio, Alceste, Matti, Perdican... ou des œuvres contemporaines, comme *Satie, concert avec notes* avec la pianiste Anne Queffélec.

Au théâtre, il travaille également sous la direction de Daniel Mesguich, Sophie Renaud, Christian Duchange, Pierre Debauche, Robert Angebaud, Guy Delamotte, Vincent Poirier... Il tourne à la télévision dans *Le Monsieur de chez Maxim's* ou *Une heure dans la vie de*

Feydeau, réalisé par Claude Vajda; *Renault, ce visionnaire*, réalisé par Jean Larriaga; *Femmes de loi: un criminel sans nom*, réalisé par Denis Amar. Il participe à la série documentaire, *Les Grands Rôles* de Samuel Doux et Agathe Berman pour Arte. Il a également tourné dans une quinzaine de courts-métrages parmi lesquels *Axiome* et *Merci patron* réalisés par Alexia de Oliviera Gomez et produits par Arte; *Les Contributions de Charles Courtois-Pasteur*, réalisé par Stéphan Castang. Depuis 2005, il alterne son activité de comédien avec l'écriture et la réalisation de courts-métrages.