

# les géants de la montagne

la colline

théâtre national

de

**Luigi Pirandello**

mise en scène **Stéphane Braunschweig**

du 2 au 17 septembre

et du 29 septembre au 16 octobre 2015

Grand Théâtre

création à La Colline

# les géants de la montagne

---

## *À quoi bon des poètes en temps de détresse ?*

F. Hölderlin

### Sommaire

**Introduction :** Note d'intention de Stéphane Braunschweig (août 2015)

**1<sup>re</sup> partie :** *Les Géants de la montagne*, entre deux mondes

Extraits des *Géants de la montagne*

#### **A. Ilse, résister par le jeu**

1. De *Se trouver* aux *Géants de la montagne*

Des personnages "sculptés par la puissance des mots"

"La nécessité de la langue", extrait d'un entretien avec Stéphane Braunschweig

Extrait de *Se trouver* de Luigi Pirandello

2. L'actrice et le poète :

L'acteur "met à l'épreuve" le personnage

Ce sont "les personnages qui font le drame"

Extrait d'*Hamlet*

#### **B. Cotrone, résister par l'imagination et l'émerveillement**

1. "Nous nous laissons enchanter"

Quelque chose de Peter Pan

"L'homme ce rêveur définitif" d'André Breton

2. "Alors vous nous mettez sur le même plan que vos pantins, là ?"

Extrait des *Géants de la montagne*

Le théâtre de marionnette par Heinrich von Kleist

## 2<sup>e</sup> partie : Que peut faire l'art face à la brutalité du monde ?

### A. "Comment finir les *Géants de la montagne* ?"

Introduction, extrait de la note d'intention de Stéphane Braunschweig (octobre 2014)

1. Extrait de la reconstitution du dernier acte des *Géants de la montagne* par Stefano Pirandello
2. La description des Géants par Cotrone, court extrait des *Géants...*

### B. *La Fable de l'enfant échangé* et *Les Géants de la montagne*

1. "Il suffit d'y croire", extrait de *La Fable*
2. Brève histoire de la fable

### C. D'un contexte à l'autre

1. "Mesurer la part de provocation d'un texte", extrait d'un entretien avec Stéphane Braunschweig
2. Quelques notes sur le contexte d'écriture des *Géants...*  
Les rapports complexes de Pirandello et Mussolini
3. "La culture un bien commun" par Jacques Ralite

# Les Géants de la montagne

de Luigi Pirandello

traduction de l'italien, mise en scène et scénographie

**Stéphane Braunschweig**

collaboration artistique **Anne-Françoise Benhamou**

collaboration à la scénographie **Alexandre de Dardel**

costumes **Thibault Van Craenenbroeck**

lumières **Marion Hewlett**

son **Xavier Jacquot**

vidéo-animation **Christian Volckman**

harmonium **Laurent Lévy**

assistanat à la mise en scène **Amélie Enon**

assistanat aux costumes **Isabelle Flosi**

maquillage et coiffures **Karine Guillem**

avec

*La Compagnie de la Comtesse*

Ilse **Dominique Reymond**

Le Comte **Pierric Plathier**

Diamante **Cécile Coustillac**

Cromo **John Arnold**

Spizzi **Romain Pierre**

Battaglia **Jean-Baptiste Verquin**

Lumachi **Thierry Paret**

Cotrone **Claude Duparfait**

*Les "poissards"*

Le nain Quaquèo **Laurent Lévy**

Duccio Doccia **Jean-Philippe Vidal**

La Sgricia **Daria Deflorian**

Milordino **Julien Geffroy**

Mara-Mara **Elsa Bouchain**

Maddalena **Marie Schmitt**

production La Colline - théâtre national

Le texte de la pièce précédé de *L'Enfant échangé* et de *La Fable de l'enfant échangé*, dans la traduction de Stéphane Braunschweig, a paru aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

durée du spectacle : 1h50 environ

**du 2 au 17 septembre**

**et du 29 septembre au 16 octobre 2015**

Grand Théâtre


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

**création à La Colline**

**Le décor a été réalisé par les ateliers de La Colline.**

**Rencontre avec l'équipe artistique**  
**mardi 29 septembre à l'issue de la représentation**

**Rencontre avec l'équipe artistique**  
**samedi 3 octobre à 15h à la bibliothèque Oscar Wilde**  
12, rue du Télégraphe – Paris 20<sup>e</sup>  
entrée libre sur réservation [c.bordier@colline.fr](mailto:c.bordier@colline.fr)

 **Surtitrage français**  
**dimanche 4 et mardi 13 octobre**

 **Audiodescription**  
**mardi 6 et dimanche 11 octobre**

**Surtitrage anglais**  
**samedis 3 et 10 octobre**

**Tournée**  
**Bonlieu – Scène nationale d'Annecy**  
du 4 au 6 novembre 2015  
**Théâtre du Gymnase à Marseille**  
du 10 au 14 novembre 2015  
**Théâtre Olympia – Centre dramatique régional de Tours**  
du 18 au 26 novembre 2015  
**Centre dramatique national de Besançon Franche-Comté**  
du 2 au 5 décembre 2015  
**Théâtre national de Strasbourg**  
du 10 au 19 décembre 2015

<p><b>Anne Boisson</b> 01 44 62 52 69 – <a href="mailto:a.boisson@colline.fr">a.boisson@colline.fr</a> <b>Clémence Bordier</b> 01 44 62 52 10 – <a href="mailto:c.bordier@colline.fr">c.bordier@colline.fr</a> <b>Myriam Giffard</b> 01 44 62 52 82 – <a href="mailto:m.giffard@colline.fr">m.giffard@colline.fr</a> <b>Marie-Julie Pagès</b> 01 44 62 52 53 – <a href="mailto:mj.pages@colline.fr">mj.pages@colline.fr</a> <b>Quentin Robert</b> 01 44 62 52 27 – <a href="mailto:q.robert@colline.fr">q.robert@colline.fr</a></p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**La Colline – théâtre national**  
15 rue Malte-Brun Paris 20<sup>e</sup>  
[www.colline.fr](http://www.colline.fr)

# Introduction

## Note d'intention de Stéphane Braunschweig

*“Les Géants de la montagne sont le triomphe de l’Imagination !  
Le triomphe de la Poésie, mais en même temps la tragédie de la Poésie  
dans la brutalité de notre monde moderne”.*

Luigi Pirandello Lettre à Marta Abba

La troupe de théâtre de la “Comtesse” Ilse, rejetée de partout après l’échec de *La Fable de l’enfant échangé*, la pièce d’un poète suicidé, atterrit dans la villa de Cotrone et de ses “poissards”, des marginaux qui vivent dans la montagne, retirés du monde. Persuadé que l’œuvre qu’ils veulent continuer à jouer ne pourra jamais être entendue dans un monde qui ne voit l’art que comme un divertissement et qui a placé bien plus haut sur l’échelle des valeurs la quête sans frein de l’argent et le culte du sport, Cotrone propose aux acteurs de s’installer définitivement dans la villa pour y représenter leur pièce “entre eux”, sans plus rien attendre du moindre public. Cotrone décrit la villa comme le règne de l’imaginaire, l’endroit où ils pourront échapper enfin à cette vie réelle, qui n’est plus pour eux qu’une suite d’échecs, artistiques et personnels. La tentation de s’arrêter là est grande pour les acteurs. Mais Ilse ne peut se résoudre à laisser vivre seulement “en elle” l’œuvre du poète et veut continuer de la porter parmi les hommes.

Est-ce que l’art a encore sa place dans la “brutalité du monde moderne” ? demande Pirandello. Lui qui semble projeter dans Cotrone sa propre tentation de se replier au pays des rêves, loin de la société totalitaire – celle du pouvoir fasciste – contre laquelle il semble écrire *Les Géants de la montagne*. Ou bien faut-il au contraire résister et se battre, même si les chances de victoire sont infimes ? Résister en se débattant avec la tentation du repli, comme en témoigne cette pièce qu’il porta longtemps sans parvenir à l’achever.

Le monde dans lequel nous vivons n’est certes pas – heureusement encore – le fascisme de Mussolini, mais “le désespoir engendré par la “pensée unique”, le sentiment des peuples de n’avoir plus droit au chapitre dans l’économie mondialisée, la montée des xénophobies et des intolérances, les menaces qu’elles font peser sur la liberté d’expression et de pensée, les crises économiques qui obligent les états à resserrer leur intervention sur le “nécessaire” aux dépens du “superflu” de l’art, risquant de livrer celui-ci aux seules lois du marché, donc à la domination du divertissement commercial – tout cela fait écho en moi aux interrogations de Pirandello et de son “mythe de l’art”, comme il appelait ses *Géants de la montagne*.

Cette lecture politique, décisive dans mon désir de faire entendre aujourd’hui cette œuvre, n’en épuise cependant pas la dimension “mythique”, justement si la pièce me semble si fascinante, c’est qu’elle met en résonance dans des harmoniques inouïes l’imaginaire et la mort. Car c’est aussi à un voyage au pays des morts que nous conduit Pirandello, véritable Charon des temps modernes.

Ce n’est pourtant pas ce qui paraît au premier abord : “Le corps, c’est la mort”, nous dit Cotrone, qui propose précisément de nous faire sortir de nos corps, de nous “dissiper en fantômes” et de projeter nos âmes dans “la nuit qui rêve”, autrement dit de s’affranchir des limites de la raison et de franchir celles du surnaturel. À ceux qui semblent errer dans l’existence, Cotrone semble ouvrir la porte d’un monde libéré des contraintes de la réalité, des tourments de la culpabilité, un monde qui efface d’un même coup les souffrances et les désillusions, les frustrations et les échecs.

On dirait qu'il ajoute au réel une quatrième dimension ("privés de tout, nous avons tout notre temps pour nous") et à l'être humain un sixième sens. Cotrone ré-enchant le monde en faisant appel à notre enfantine capacité d'émerveillement, "il suffit d'y croire" ne cesse-t-il de dire. Mi-sorcier cherchant à désensorceler la compagnie de la Comtesse de la "malédiction" dont elle semble victime, mi-antipsychiatre qui aurait fait de la villa une sorte d'asile pour les éclopés de la vie, et de la vie psychique en particulier, il propose comme traitement radical la sortie de soi-même et la plongée dans l'imaginaire – c'est la folie qui fait le bonheur, semble-t-il penser à rebours tout à la fois de la psychiatrie classique et de la société de consommation.

"Il suffit d'y croire": c'est aussi la première convention du théâtre, et Ilse et ses compagnons sont un peu en terrain connu. Et d'ailleurs n'ont-ils pas eux aussi affaire aux "esprits"? Le quotidien des acteurs n'est-il pas fait de cette espèce de métempsychose inversée, où ce n'est pas l'âme qui se transporte de corps en corps, mais leur corps qui sert d'enveloppe à la réincarnation d'âmes multiples ? Au théâtre on n'est jamais très loin de la folie, tous les acteurs le savent, c'est la conscience de "jouer" qui en préserve, et c'est précisément cette conscience que Cotrone veut abolir: "Ce n'est plus un jeu, mais une réalité merveilleuse dans laquelle nous vivons, détachés de tout, jusqu'aux excès de la démence". On comprend qu'Ilse qui se débat déjà avec la folie craigne d'y basculer complètement en entrant dans la villa.

Car cette villa où l'on vit "de rien et de tout", dans un dénuement matériel total qui rend possible l'accès à une "richesse" spirituelle infinie (on se croirait parfois chez saint François d'Assise), cette villa apparaît aussi comme "un autre monde", et y entrer, c'est un peu entrer dans la mort. "Nous sommes ici comme aux lisières de la vie", prévient Cotrone avant de nous présenter Sgricia, "la petite vieille qui a vu l'ange", une femme qui communique avec les âmes du Purgatoire et se croit elle-même morte. Ilse quant à elle ne cesse de répéter qu'ils ne sont "plus que les fantômes d'eux-mêmes" et qu'ils arrivent "à la fin" : et si ce n'était pas qu'une façon de parler?... La nuit passée dans la villa, loin du repos annoncé, va se révéler un cauchemar morbide où des pantins effrayants le disputent au retour traumatique de la figure du poète suicidé. La pulsion de mort, embusquée derrière les masques séduisants de l'imaginaire, montre son visage et révèle l'identité du pays des rêves et du pays des morts. Ce faisant, elle précipite tout le monde hors de la villa ; et le rêve de Cotrone s'échoue sur la résistance inattendue de la pulsion de vie. Le corps, c'est peut-être la mort, mais en sortir, littéralement, c'est sortir de la vie.

La sortie de la villa s'apparente donc à un retour à la vie, mais aussi naturellement à la brutalité du monde, comme en témoigne la "cavalcade sauvage des Géants" qui se fait presque aussitôt entendre...

Pirandello n'a jamais terminé sa pièce, comme s'il était resté sans voix devant cette alternative: le repli dans l'imaginaire avec ce que la séparation du réel comporte de morbidité, le combat avec la réalité et le risque de s'y fracasser. En emportant le secret de ses *Géants de la montagne* dans la mort, Pirandello s'est peut-être à tout jamais retiré dans la villa de Cotrone. À moins qu'il n'ait laissé ailleurs la clé des songes qui donne aussi accès au réel: au théâtre, je veux dire, qui se situe par nature entre deux mondes, ni tout à fait dans l'imaginaire, ni tout à fait dans la réalité, et dans cette pièce justement que Ilse veut jouer envers et contre tout face aux Géants de la montagne. Car cette *Fable de l'enfant échangé* n'est pas seulement l'œuvre du poète suicidé de la fiction; dans la réalité, elle est bien une œuvre de Pirandello lui-même, une œuvre aux fortes résonances politiques sous ses airs de fable populaire, devenue le livret d'un opéra que Mussolini fit interdire après la première représentation: l'œuvre d'un poète qui tente, précisément, de rendre une réalité aux allures de cauchemar perméable à des rêves bien réels...

# 1<sup>re</sup> partie *Les Géants de la montagne,* entre deux mondes

## Extraits des *Géants de la montagne*

*Lorsque le magicien Cotrone incite la compagnie à rester dans la villa et à ne représenter leur Fable de l'enfant échangé qu'à cet endroit, la Comtesse Ilse répond : l'œuvre "doit vivre au milieu des hommes !" Voici deux extraits des Géants de la montagne mettant en perspective ces deux rapports au monde et à l'art. Le premier se situe dans l'acte 1, Ilse parle de sa "mission" envers l'auteur de La Fable... Le deuxième se trouve dans l'acte 2 où Cotrone incite la troupe à rester parmi eux.*

### Ilse et le poète

ILSE . – [...] (à Cotrone) Un jeune homme, un ami à lui (*désignant le comte*), poète, vint un jour me lire une œuvre qu'il était en train d'écrire – pour moi, me dit-il – mais sans espoir puisque désormais je n'étais plus actrice. L'œuvre me parut tellement belle que (*se tournant vers Cromo*), oui, je me suis immédiatement exaltée. (*De nouveau à Cotrone :*) Mais j'ai vite compris (une femme sent tout de suite ce genre de choses, je veux dire, quand quelqu'un a des vues sur elle) : il voulait par la puissance de son œuvre m'attirer à nouveau dans ma vie d'avant, mais pas pour l'œuvre : pour lui, pour m'avoir à lui... J'ai senti que, si je lui ôtais tout de suite cette illusion, il n'irait pas au bout de son travail ; et pour la beauté de cette œuvre, non seulement je ne lui ai pas ôté son illusion, mais je l'ai alimentée jusqu'à la fin. Quand l'œuvre a été achevée, je me suis retirée – mais déjà toute en flammes – du brasier. Si j'en suis réduite à ce que je suis aujourd'hui, ne le comprenez-vous pas ? C'est lui qui a raison (*désignant Cromo*) je ne devais plus m'en libérer. La vie que je lui ai refusée à lui, j'ai dû la donner à son œuvre. Et lui (*désignant son mari*), il l'a compris, et il a consenti à mon retour sur scène pour m'acquitter de cette dette sacrée. Pour cette œuvre uniquement !

Luigi Pirandello

*Les Géants de la montagne*, traduit de l'italien par Stéphane Braunschweig, Les Solitaires intempestifs, 2015, p. 135-136

### Cotrone, "L'émerveillement qui est en nous, nous le reversons sur les choses"

Cotrone. – J'aurais peut-être été, moi aussi, un grand homme, Comtesse. J'ai démissionné. Me suis démis de tout : prestige, honneur, dignité, vertu, toutes ces choses que les bêtes, par la grâce de Dieu, ignorent dans leur bienheureuse innocence. Libérée de toutes ces entraves, voici que l'âme nous redevient vaste comme l'air, pleine de soleil et de nuages, ouverte à tous les éclairs, livrée à tous les vents, matière à prodiges, superflue et mystérieuse, qui nous soulève et nous disperse dans des ailleurs fabuleux. Regardons la terre en bas, quelle tristesse ! Il y a peut-être quelqu'un là-bas qui a l'illusion de vivre notre vie, mais ce n'est pas vrai ! Aucun de nous n'est dans le corps que les autres voient : mais dans l'âme qui parle on ne sait d'où ; personne ne peut le savoir ; apparence parmi les apparences, avec ce nom comique de Cotrone... et lui, de Doccia... et lui, de Quaquèò... Un corps, c'est la



mort : des ténèbres et de la pierre. Malheur à qui se voit dans son corps et dans son nom. Nous faisons les fantômes. Tous ceux qui nous passent par la tête. Certains s'imposent. Comme, par exemple, celui de l'Écossaise avec son ombrelle (*il indique Mara-Mara*), ou celui du nain à la cape bleu turquin (*Quaquèò fait signe qu'il s'agit de son attribut personnel*). Spécialités de la villa. Les autres sont tous nés de notre imagination. Avec la divine prérogative des enfants qui prennent leurs jeux au sérieux, l'émerveillement qui est en nous, nous le reversons sur les choses avec lesquelles nous jouons, et nous nous laissons enchanter. Ce n'est plus un jeu, mais une réalité merveilleuse dans laquelle nous vivons, détachés de tout, jusqu'aux excès de la démence. Eh bien, messieurs dames, je vous dis ce qu'on disait autrefois aux pèlerins : dénouez vos sandales et déposez votre bâton. Vous êtes arrivés à destination. Depuis des années j'attendais ici des gens comme vous pour faire vivre d'autres fantômes que j'ai en tête. Mais nous représenterons aussi votre *Fable de l'enfant échangé*, comme un prodige qui se suffit à lui-même, sans plus rien demander à personne.

ILSE. – Ici ?

COTRONE. – Rien que pour nous.

CROMO. – Il nous invite à rester ici pour toujours, tu n'entends pas ?

COTRONE. – Mais oui ! Que voulez-vous encore aller chercher au milieu des hommes ? Vous ne voyez pas ce que vous y avez gagné ?

QUAQUÈO ET MILORDINO. – Oui, restez ! Ici, avec nous ! Ici, avec nous !

DOCCIA. – Oh ! Ils sont huit !

LUMACHI. – Pour ce qui est de moi, je reste !

BATTAGLIA. – L'endroit est beau...

ILSE. – Dans ce cas, je continuerai seule et j'irai partout lire la *Fable*, à défaut de la représenter.

SPIZZI. – Mais non, Ilse – reste qui veut – moi, je te suivrai toujours !

DIAMANTE. – Moi aussi ! (*Au comte :*) Tu pourras toujours compter sur moi !

COTRONE. – Je comprends que la Comtesse ne peut renoncer à sa mission.

ILSE. – Jusqu'au bout.

COTRONE. – Vous non plus, vous ne voulez pas que l'œuvre vive pour elle-même – comme seul cet endroit le permet.

ILSE. – Elle vit en moi ; mais ça ne suffit pas ! Elle doit vivre au milieu des hommes !

COTRONE. – Pauvre œuvre ! De même que le poète, de vous, n'a pas reçu l'amour, de même son œuvre, des hommes, ne recevra pas la gloire.

Luigi Pirandello

*Les Géants de la montagne*, op. cit., p. 163-167

## A. Ilse, résister par le jeu

### 1. De *Se trouver* aux *Géants de la montagne*

*La Comtesse Ilse évoque à certains égards le personnage de Donata, figure centrale d'une autre pièce de Pirandello, Se trouver.*

#### Des personnages "sculptés par la puissance des mots"

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

[...]

C'est une langue de résistance, plus encore, de militance, c'est une langue de guerre dont le fondement est le babillage, le bégaiement, la fragilité de l'inconnu qui la dévaste et qui la sauve : tout un art du fleuret, de l'escrime, où la langue devient une arme blessante, mortelle.

**Jean-Paul Manganaro**

In cahier-programme du spectacle *Se trouver* de Luigi Pirandello mis en scène par Stanislas Nordey, présenté à La Colline lors de la saison 2011-2012

#### "La nécessité du langage", extrait d'un entretien avec Stéphane Braunschweig

**Stéphane Braunschweig.** – Mon travail est un parcours avec des auteurs. C'est à eux que je m'intéresse, à leur positionnement dans le monde, à leur façon de remettre obsessionnellement leurs thèmes et leurs contradictions sur le métier. À leur besoin des mots et à cette sensation qu'on a parfois que les mots ne peuvent pas tout dire et que c'est précisément pour cela qu'ils continuent à écrire. Explorer en permanence

ce qui peut se formuler et ce qui ne peut pas se formuler, ça fait partie de mon quotidien. Je crois fondamentalement que pour s'exprimer sur le monde, pour échanger, pour communiquer, pour discuter, pour se contredire, pour formuler des points de vue différents, il faut des mots. Mais j'ai aussi une énorme méfiance à l'égard du langage parce que je pense qu'il est toujours perverti ou insuffisant. On peut avoir l'utopie d'une objectivité dans le langage, tout en sachant que la subjectivité le travaille en permanence. Ce jeu entre la nécessité du langage, entre la confiance en une certaine possibilité d'expression des mots et une énorme défiance à leur égard, je crois que c'est pour ça que je fais du théâtre. Et c'est pour ça aussi que l'incarnation m'est nécessaire, parce que c'est elle qui ramène la subjectivité dans le jeu. C'est par elle qu'il y a de la parole et qu'on peut donc, aussi, mettre la parole devant ses limites.

**Stéphane Braunschweig**

Entretiens avec Anne-Françoise Benhamou, in *Petites portes, grands paysages*, Actes Sud, 2007, p. 290

## Extrait de *Se trouver* de Luigi Pirandello

*Se trouver (1932) est le portrait d'une actrice, Donata Genzi. Dispersée en de multiples personnages, elle n'arrive plus à être elle, ni même à être ; pour se trouver, elle tente une aventure sentimentale et fuit le théâtre, mais son métier d'actrice pèse sur l'être de femme qu'elle cherche.*

**LA MARQUISE BOVENO :** C'est quand même une vraie damnation, dis-je, d'aimer en public, au vu de tout le monde, sans par ailleurs ne rien en connaître soi-même !

**DONATA (souriant, alors que les autres rient) :** Mais c'est pourtant la seule possibilité de vivre autant de vies...

**LA MARQUISE BOVENO :** Ah, sur scène, merci bien ! Dans la fiction !

**DONATA :** Pourquoi fiction ? Non. Ce n'est que de la vie en nous. De la vie qui se révèle à nous-mêmes. De la vie qui a trouvé son expression. Nous ne feignons plus, quand nous nous sommes appropriés cette expression jusqu'à la faire devenir fièvre dans nos veines... larme dans nos yeux, ou rire sur notre bouche... Comparez ces innombrables vies que peut avoir une comédienne avec celle que chacun vit tous les jours : une fadeur, souvent, qui nous oppresse... On n'y prête pas attention, mais nous dissipons tous les jours... ou étouffons en nous l'éclosion de qui sait combien de germes de vie... de possibilités qui sont en nous... contraints que nous sommes aux renoncements continus, aux mensonges, aux hypocrisies... S'évader ! Se transfigurer ! Devenir autres !

**Luigi Pirandello**

*Se trouver*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, à l'occasion de la mise en scène de Stanislas Nordey (présenté à La Colline saison 11-12)

## 2. L'actrice et le poète

*Dans l'extrait des Géants de la montagne ci-dessus, La Comtesse Ilse parle de son engagement envers l'auteur de La Fable de l'enfant échangé, qu'elle interprète depuis des années. La ferveur avec laquelle elle s'empare de sa mission trouve une résonance dans les notes de Luigi Pirandello sur l'acteur, publiées dans Écrits sur le théâtre et la littérature.*

### L'acteur "met à l'épreuve" le personnage

Il est de fait que pour l'écrivain la réflexion est presque une forme de sentiment : à mesure que l'œuvre se fait, cette réflexion la critique, non pas froidement comme

le ferait, par l'analyse, un juge libre de toute passion, mais spontanément, d'après l'impression qu'il en reçoit. L'œuvre somme toute est chez l'écrivain l'équivalent d'un sentiment analogue à celui qu'elle éveille chez le spectateur : *mise à l'épreuve* plutôt que *jugée*.

Le même phénomène se passe chez l'acteur qui ne peut être en aucune façon un instrument de communication mécanique ou passif. S'il examinait à froid l'œuvre qu'il doit jouer, comme le ferait, par l'analyse, un juge libre de toute passion, et si de ce froid examen, de cette analyse sans passion, il tentait de s'élever à l'interprétation de son rôle, il ne parviendrait jamais à faire vivre son personnage sur scène. Exactement comme se révélerait incapable de faire œuvre vivante l'écrivain qui n'aurait pas éprouvé d'abord le sentiment d'inspiration, qui n'aurait pas eu la vision de l'ensemble et composerait morceau par morceau les différents éléments avant de les réunir dans un effort de composition réfléchi, comme se déduit une conclusion dans le cas d'un raisonnement. L'acteur, en somme, lui aussi, *met à l'épreuve* et ne  *juge* pas. Tout comme l'auteur spontanément, par l'émotion, une soudaine sympathie, sent le sujet qui lui convient dans une circonstance de la vie, commune et plate pour les autres, ou dans un épisode de l'histoire, de même il faut que l'acteur, par l'émotion, une soudaine sympathie, sente le rôle qui lui convient, il faut qu'aussitôt en lui-même il *mette à l'épreuve* le personnage qu'il a à faire vivre sur la scène.

### **Ce sont "les personnages qui font le drame"**

Ce n'est pas le drame qui fait les personnages, mais les personnages qui font le drame. Il importe donc avant tout de les avoir, ces personnages, mis en état de liberté. C'est avec eux et en eux que le drame se fera. Pour se manifester en acte et vivre sous nos yeux, toute idée, toute action a besoin de la libre individualité humaine pour y apparaître en tant que mouvement affectif : somme toute, il faut des caractères. Ce caractère sera d'autant plus déterminé et supérieur qu'il sera ou se montrera moins assujéti à l'intention et aux moyens de l'auteur, aux nécessités de développement du fait imaginé, moins réduit au rôle d'instrument passif d'une action donnée pour, au contraire, offrir à voir en chacun de ses actes un être qui lui appartient propre en même temps d'une spécificité concrète.

#### **Luigi Pirandello**

"Illustrateurs, acteurs et traducteurs", *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Éditions Gallimard, coll. "Folio", 1988, p. 31-32, p. 33

### **Hamlet et les acteurs**

N'est-il pas monstrueux que ce comédien, là,  
Dans une pure fiction, un rêve de passion,  
Ait pu si bien plier son âme à sa pensée  
Que par ce travail tout son visage a blêmi,  
Des larmes dans les yeux, un aspect égaré,  
La voix brisée, et tout son être  
Se modelant sur sa pensée? Et tout cela pour rien,  
Pour Hécube.  
Que lui est donc Hécube, ou qu'est-il pour Hécube,  
Qu'il puisse pleurer sur elle?

#### **William Shakespeare**

*Hamlet*, acte II, sc. 2, traduction Jean-Michel Déprats, Folio 2004, p. 161

## B. Cotrone, résister par l'imagination et l'émerveillement

### 1. "Nous nous laissons enchanter"

#### Quelque chose de Peter Pan

*Le magicien Cotrone ne nous rappelle-t-il pas, quelque part, Peter Pan et son pays imaginaire ?*

Évidemment, le pays de l'Imaginaire diffère beaucoup d'une personne à l'autre. Celui de John, par exemple, possède une lagune où vont volant des flamands roses que John tire à la carabine. Alors que Michael, qui est encore petit, a un flamand rose que survolent des lagunes. John vit dans un bateau échoué dans les sables la quille en l'air, Michael dans un wigwam, et Wendy dans une hutte de feuilles habilement cousues ensemble.

[...]

C'est toujours sur ces rivages magiques que les enfants viennent échouer leurs canots. Nous aussi, nous y sommes allés, et bien que nous n'y aborderons jamais plus, nous avons encore dans l'oreille le chant des vagues.

James Matthew Barrie *Peter Pan*

#### L'homme ce rêveur définitif

Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie réelle s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd. L'homme, ce rêveur définitif, de jour en jour plus mécontent de son sort, fait avec peine le tour des objets dont il a été amené à faire usage, et que lui a livrés sa nonchalance, ou son effort, son effort presque toujours, car il a consenti à travailler, tout au moins il n'a pas répugné à jouer sa chance (ce qu'il appelle sa chance !). [...] S'il garde quelque lucidité, il ne peut que se retourner alors vers son enfance qui, pour massacrée qu'elle ait été par le soin des dresseurs, ne lui en semble pas moins pleine de charmes. [...]

Mais il est vrai qu'on ne saurait aller si loin, il ne s'agit pas seulement de la distance. Les menaces s'accroissent, on cède, on abandonne une part du terrain à conquérir. Cette imagination qui n'admettait pas de bornes, on ne lui permet plus de s'exercer que selon les lois d'une utilité arbitraire ; elle est incapable d'assumer longtemps ce rôle inférieur et, aux environs de la vingtième année, préfère, en général, abandonner l'homme à son destin sans lumière.

André Breton

*Manifeste du surréalisme*, Éditions Gallimard, coll. "Idées", 1977, p. 12-13

### 2. "Alors vous nous mettez sur le même plan que vos pantins, là ?"

#### Extrait des *Géants de la Montagne*

*Acte 3, Cotrone discute avec la troupe des moyens de représenter leur Fable de l'enfant échangé. Pendant la nuit des Pantins sont apparus, prêts à intégrer la troupe pour la représentation.*

COTRONE. – Quand je vous ai dit, mes amis, que la villa était habitée par les esprits, ce n'était pas une plaisanterie. Nous ici, nous n'en sommes plus à un étonnement.

L'orgueil humain, pardon, c'est de la bêtise ! Sur la terre vivent d'une vie naturelle, monsieur le Comte, d'autres êtres, que nous autres humains ne pouvons percevoir à l'état normal, en raison des carences et des limites de nos cinq sens. Et voilà que, par moments, dans des conditions qui sortent de la normale, ces êtres se révèlent à nous et nous remplissent d'épouvante. C'est que nous n'avions même pas supposé leur existence. Des habitants de la terre non humains, mes amis, des esprits de la nature, de toutes sortes, qui vivent au milieu de nous, invisibles, dans les rochers, dans les bois, dans l'air, dans l'eau, dans le feu. Les Anciens le savaient bien ; et le peuple l'a toujours su ; et nous ici, nous le savons bien, nous qui sommes aux prises avec eux et qui parvenons souvent à les dominer, les obligeant à prêter leur concours à nos prodiges et à leur donner un sens qu'eux-mêmes ignorent ou dont ils n'ont que faire. Si vous, Comtesse, regardez encore la vie à l'intérieur des limites du naturel et du possible, alors vous ne comprendrez jamais rien ici. Nous, nous sommes en dehors de ces limites, grâce à Dieu. Nous, il nous suffit d'imaginer, et les images prennent vie d'elles-mêmes. Il suffit qu'une chose soit bien vivante en nous, et elle se représente d'elle-même, selon le cours spontané de sa vie propre. Libre avènement d'une naissance nécessaire. Tout au plus, nous facilitons cette naissance par un moyen ou un autre. Ces pantins, là, par exemple. Si l'esprit des personnages qu'ils représentent s'incorpore en eux, vous verrez ces pantins bouger et parler. Et le vrai miracle, ce ne sera jamais la représentation, croyez-moi, ce sera toujours l'imagination du poète dans laquelle ces personnages sont nés, vivants, si vivants que vous les voyez même sans leurs corps. Les traduire en une réalité fictive sur la scène, c'est ce qu'on fait communément dans les théâtres. Votre office.

SPIZZI. – Alors vous nous mettez sur le même plan que vos pantins, là ?

COTRONE . – Pas sur le même plan, non, pardonnez-moi ; un peu au-dessous, mon ami.

SPIZZI. – Au-dessous, carrément ?

COTRONE. – Si dans ces pantins s'incorpore l'esprit du personnage, pardon, jusqu'à les faire bouger et parler...

SPIZZI. – Je serais curieux de voir pareil miracle !

**Luigi Pirandello**

*Les Géants de la montagne*, op. cit., p. 189-193

## **Le théâtre de marionnette**

*L'auteur Heinrich von Kleist dans un court texte s'interroge sur les "pouvoirs" de la marionnette. Une pensée qui pourrait rappeler à certains égards, celle du magicien Cotrone sur les pantins.*

Comme je passais l'hiver 1801 à M., je fis un soir, dans un jardin public, la rencontre de Monsieur C. qui était engagé depuis peu comme premier danseur à l'opéra de la ville et jouissait d'une immense faveur auprès du public.

Je lui confiai mon étonnement de l'avoir aperçu plusieurs fois dans un théâtre de marionnettes que l'on avait dressé sur la place du marché pour divertir le peuple avec des petites scènes burlesques entrecoupées de divers chants et danses.

Il m'assura que la pantomime de ces poupées lui procurait un vif plaisir et me déclara tout net qu'un danseur désireux de cultiver son art ne pouvait qu'en tirer le meilleur profit.

Sa remarque n'avait rien d'une boutade et elle était empreinte d'une telle conviction que je m'installai à ses côtés pour en apprendre davantage sur les raisons qui l'avaient amené à d'aussi étranges considérations.

[...]

Je ne lui cachai pas mon admiration de voir qu'il accordait à ce spectacle populaire une dignité égale à celle des beaux-arts. Il ne se contentait pas de constater que les marionnettes étaient capables d'évoluer vers un genre supérieur, mais il semblait aspirer à devenir l'artisan de leur promotion.

Il sourit et dit qu'il pouvait garantir que si un mécanicien acceptait de lui construire une marionnette selon ses instructions, il produirait grâce à cette invention une danse avec laquelle ni lui, ni aucun autre danseur talentueux de notre temps, y compris Vestris ne seraient capables de rivaliser.

[...]

Comment, demandai-je, alors qu'à son tour un peu embarrassé il fixait le sol, comment se présenteraient les instructions que vous donneriez à cet artiste ?

Rien d'autre, répondit-il, qu'on ne puisse déjà voir ici ; harmonie, mobilité, souplesse – mais à un degré supérieur ; et je concevrais avant tout une répartition des centres de gravité plus conforme à la nature.

Et quel avantage cette poupée aurait-elle sur des danseurs en chair et en os ?

Quel avantage ?... ce serait surtout, mon excellent ami, un avantage négatif : elle ne serait jamais affectée. – L'affectation se manifeste en effet, comme vous le savez, lorsque l'âme (vis motrix) se situe en un quelconque endroit du corps, sauf précisément au centre de gravité du mouvement. Le montreur, au contraire, avec ses ficelles ou ses fils de fer, ne dirige que ce point précis : tous les autres membres sont comme le veut leur nature, ils sont morts, ce sont de purs pendules, et ils obéissent à la seule loi de la gravitation ; c'est là une qualité éminente que l'on chercherait en vain chez la plupart de nos danseurs.

Observez objectivement P..., poursuivit-il, lorsqu'elle joue Daphné et que, poursuivie par Apollon, elle se retourne vers lui ; son âme loge alors dans ses vertèbres dorsales, elle plie son corps et on a l'impression que, telle une naïade de l'atelier du Bernin, elle va se briser. Observez le jeune F..., lorsque dans le rôle de Pâris, il se dresse au milieu des trois déesses et tend la pomme à Vénus : l'âme est alors (spectacle effrayant) dans son coude.

De tels errements, jeta-t-il abruptement, sont inévitables depuis que nous avons goûté au fruit de l'arbre de la connaissance. Mais le paradis est verrouillé et le Chérubin est derrière nous ; il nous faut faire le voyage autour du monde et voir si le paradis n'est pas ouvert, peut-être, par derrière.

Je ris. – Il est certain, fis-je, que lorsque l'esprit est absent, il ne risque pas de se tromper.

[...]

Je dis qu'il aurait beau pousser ses paradoxes à leurs extrémités, il ne me convaincrait jamais qu'il pouvait y avoir plus de grâce dans un pantin mécanique que dans un corps humain.

Il répliqua qu'il serait totalement impossible à l'homme d'approcher jamais le niveau du pantin. Seul un dieu pourrait dans ce domaine se mesurer avec la matière ; et c'était à cet endroit précis que les deux extrémités du monde circulaire se retrouvaient.

[...]

Dans le monde organique, nous constatons que plus la réflexion n'est obscure et faible, plus la grâce qui en surgit est souveraine et rayonnante. – Comme l'intersection de deux lignes de part et d'autre d'un même point, après leur traversée dans l'infini, se retrouvent soudain de l'autre côté, ou que l'image d'un miroir concave, après s'être éloignée dans l'infini, revient soudain juste devant nous, il en va de même pour la connaissance qui, après avoir traversé l'infini, retrouve la grâce ; si bien que dans

la même structure corporelle, l'homme apparaît le plus pur lorsqu'il n'a aucune conscience ou lorsqu'il a une conscience infinie, c'est-à-dire lorsqu'il est soit pantin, soit dieu.

Par conséquent, dis-je un peu distrait, nous devrions goûter de nouveau à l'arbre de la connaissance pour retomber dans l'état d'innocence ?

C'est tout à fait ça, répondit-il ; tel est bien le dernier chapitre de l'histoire du monde.

**Heinrich von Kleist**

*Sur le théâtre de marionnettes*, traduit en français par Raymond Prunier, consultable sur le site :

<http://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article1194>



## 2<sup>e</sup> partie

# Que peut faire l'art face à la brutalité du monde ?

### A. "Comment finir *Les Géants de la montagne* ?"

#### Introduction

Lorsque Pirandello mourut en 1936, il laissa inachevés ces *Géants de la montagne* qu'il considérait pourtant comme son chef-d'œuvre ultime. Conçue dès 1928 comme un hymne au pouvoir de l'imagination, "véritable fête pour l'esprit et les yeux", la pièce interrompue avant le dernier acte reste à tout jamais ouverte sur ses secrets et ses mystères.

Il est d'usage de "finir" les représentations des *Géants* par la lecture du texte que Stefano Pirandello rédigea d'après les propos que son père lui tint sur son lit de mort, lui confiant comment il projetait de terminer la pièce. Parfois une pantomime ou même une tentative d'écriture inspirée par ce texte en remplace la simple lecture. Parfois aussi la représentation s'interrompt brutalement là où le texte de Pirandello s'arrête : l'une des actrices crie : "J'ai peur" tandis qu'on entend dans la montagne, comme se rapprochant du théâtre, la cavalcade sauvage des Géants qui arrivent. Mais rien ne dit que Pirandello, s'il avait réellement pu achever sa pièce, n'aurait pas encore modifié la vision qu'il en avait sur son lit de mort, tout comme cette vision s'était éloignée considérablement de ce qu'en avaient laissé entrevoir ses propos tenus quelques années plus tôt (en particulier dans un entretien de 1928). Et c'est sans doute précisément parce qu'il hésitait sur le sens que son "mythe de l'art" devait prendre qu'il avait calé sur la fin.

#### Stéphane Braunschweig

"Post-face" in *Les Géants de la montagne* de Luigi Pirandello, traduit de l'italien par Stéphane Braunschweig, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 211-212

### 1. Extrait de la reconstitution du dernier acte des *Géants de la montagne* par Stefano Pirandello

*Voici l'action du dernier acte des Géants de la montagne, telle que je pus la reconstruire d'après les paroles de mon père, avec le sens qu'elle aurait dû prendre. C'est tout ce que j'en sais, et je l'ai exposée, malheureusement, sans l'efficacité nécessaire ; mais j'espère aussi sans arbitraire. Ce que je ne peux pas savoir, c'est si mon père, dont l'imagination fut possédée par ces fantômes pendant toute l'avant-dernière nuit de sa vie, au point qu'au matin il me dit qu'il avait dû surmonter la fatigue terrible de composer mentalement tout le dernier acte et qu'à présent, après avoir résolu toutes les difficultés, il espérait pouvoir se reposer un peu, heureux à l'idée qu'à peine guéri il pourrait retranscrire en quelques jours tout ce qu'il avait conçu pendant ces heures ; ce que je ne peux pas savoir, dis-je, et personne ne le saura jamais, c'est si, au moment de mettre un point final, la matière ne se serait pas encore présentée autrement, ou si lui-même n'avait pas déjà trouvé d'autres développements de l'action, ou un sens plus élevé à son mythe. De lui, ce matin-là, je n'appris que ceci : qu'il avait trouvé un olivier sarrasin. "Il y a, me dit-il en souriant, un grand olivier sarrasin en plein milieu de la scène, grâce auquel j'ai pu*

*tout résoudre.” Et comme je ne comprenais pas bien, il ajouta : “Pour tendre le rideau...” Je compris ainsi qu’il était occupé, peut-être depuis plusieurs jours, à régler ce détail pratique, et qu’il était vraiment content de l’avoir fait.*

Le dernier acte devait se dérouler dans la montagne, sur une grande place devant l’une des habitations des “Géants”.

Il s’ouvrait par l’arrivée des acteurs, fatigués du chemin, avec leur chariot et en compagnie de quelques-uns des “Poissards”, tous emmenés par Cotrone.

L’arrivée de ces visiteurs étranges et inattendus suscitait la curiosité des habitants (non des “Géants” eux-mêmes, qui ne seraient jamais apparus sur la scène, mais de leurs serviteurs et des ouvriers employés par eux à leurs travaux grandioses), à présent tous assis pour un grand banquet au fond de la scène : on devait pouvoir imaginer les tables disposées dans un espace énorme hors de la vue des spectateurs. Certains des convives, les plus proches, se seraient levés et avancés vers eux pour les interroger, à la fois stupéfaits et attirés par ces êtres tombés d’une autre planète ; et Cotrone aurait expliqué à un majordome en charge de l’organisation le désir de ses compagnons : à savoir qu’ils étaient des acteurs, qu’ils avaient tout préparé pour offrir aux maîtres des lieux un spectacle de théâtre de premier ordre à l’occasion des noces, et ce afin d’augmenter encore le faste de leurs festivités.

Cette première scène aurait permis de comprendre, entre les cris et les chants orgiaques de ce banquet pantagruélique, et puis l’excitation provoquée par les danses et la mise en route retentissante des fontaines de vin, quel genre de divertissements les “Géants” accordent à leur peuple et ce que celui-ci apprécie. Si bien que les acteurs se sentent défaillir en voyant que ces gens n’ont pas la moindre idée de ce qu’est une représentation de théâtre, ou pire que ceux qui en ont entendu parler le vantent aux autres comme un grand divertissement ; on devine qu’ils pensent plutôt au théâtre de marionnettes, avec force coups de bâton sur la tête et sur le dos, aux pitreries des clowns, ou aux exhibitions des danseuses et chanteuses de cabaret. Mais ils se rassurent, lorsque Cotrone, introduit par le majordome, s’en va proposer aux “Géants” la représentation, avec l’espoir, qu’en se raisonnant ils tentent de transformer en certitude, que les maîtres devant qui ils auront à jouer ne seront pas, ne pourront pas être aussi terre à terre que leurs serviteurs et ouvriers ; et que, même si on peut douter qu’ils saisissent toute la beauté de la *Fable du fils échangé*, ils l’écouteront avec décence. Pendant ce temps ils essaient tant bien que mal de se protéger de la curiosité fouineuse et sans manières de toute cette populace qui les encercle, et il leur tarde que Cotrone revienne avec la réponse.

Malheureusement, Cotrone leur rapporte que les “Géants” acceptent leur proposition et sont même disposés à la leur payer grassement, mais qu’ils n’ont aucun temps à consacrer à ce genre de choses, tant ils ont à faire, même pendant ce moment de fête ; que la représentation doit donc avoir lieu devant le peuple, à qui il est bon d’offrir de temps à autre quelque possibilité d’élévation spirituelle. Et le peuple acclame frénétiquement ce nouveau divertissement qu’on lui accorde...

*Ilse s’avance pour réciter quelques vers de La Fable, mais elle sera tuée par les serviteurs des Géants.*

[...] Le Comte, revenu à lui, crie sur le corps de sa femme que les hommes ont détruit la poésie sur la terre. Mais Cotrone comprend qu’il ne faut imputer à personne la responsabilité de ce qui est arrivé. Non, on ne peut pas dire que la Poésie a été rejetée : on peut dire seulement que les pauvres serviteurs fanatiques de la vie, en

qui aujourd'hui l'esprit ne parle pas, mais pourra peut-être parler un jour, ont innocemment brisé, comme des pantins rebelles, les serviteurs fanatiques de l'Art, eux qui ne savent pas parler aux hommes parce qu'ils se sont exclus de la vie, pas au point cependant de se satisfaire seulement de leurs propres rêves, mais en prétendant aussi les imposer à qui a autre chose à faire que de croire en eux.

**Stefano Pirandello**

"Reconstitution du dernier acte des Géants de la montagne", in *Les Géants de la montagne*, op. cit., p. 203-210

## **2. La description des Géants par Cotrone, extrait des *Géants de la montagne***

**COTRONE.** – L'aube est proche, et je vous ai promis hier soir que je vous communiquerais l'idée qui m'est venue pour vous : l'endroit où vous pourriez aller représenter votre *Fable de l'enfant échangé* – si vraiment vous ne voulez pas rester avec nous. Sachez donc qu'on célèbre aujourd'hui, avec des noces faramineuses, l'union des deux familles dites des "géants de la montagne".

**LE COMTE,** *plutôt petit et donc inquiet, levant un bras.* – Des géants ?

**COTRONE.** – Pas des géants à proprement parler, monsieur le Comte, on les appelle comme ça parce que ce sont des gens de haute et puissante stature, et qu'ils demeurent sur cette montagne toute proche. Je propose de vous présenter à eux. Nous vous accompagnerons. Il faudra savoir les prendre. L'œuvre à laquelle ils se consacrent là-haut, l'emploi continu de la force physique, le courage dont ils ont dû faire preuve face à tous les risques et dangers d'une entreprise aussi colossale, creusements et fondations, dérivations d'eau par des bassins de montagne, usines, routes, cultures agricoles, tout ça n'a pas seulement surdéveloppé leurs muscles, ça les a aussi rendus naturellement un peu durs d'esprit et un peu bestiaux. Mais ils sont gonflés de leurs succès, et c'est par là qu'il faut les prendre : l'orgueil bien flatté devient vite tendre et malléable. Laissez-moi faire ; et vous, pendant ce temps, pensez à ce qui vous concerne. Pour moi, vous conduire dans la montagne aux noces de Uma di Dornio et Lopardo d'Arcifa, ce n'est rien ; nous exigerons même une grosse somme, parce que plus nous demanderons, plus notre offre prendra de la valeur à leurs yeux ; mais maintenant il y a un autre problème à résoudre. Comment allez-vous faire pour représenter la *Fable* ?

**SPIZZI.** – Ils n'ont pas un théâtre, là-haut, les géants ?

**COTRONE.** – Le théâtre n'est pas le problème. Un théâtre, ça peut se monter vite et n'importe où. Moi je pense au spectacle que vous voulez représenter.

**Luigi Pirandello**

*Les Géants de la montagne*, op. cit., p. 189

## **B. La Fable de l'enfant échangé et Les Géants de la montagne**

La Fable de l'enfant échangé *tient une place importante dans Les Géants de la montagne. Elle est l'œuvre qu'interprète la troupe de comédiens arrivée chez les Poissards. On entend par endroits des extraits de ce texte dans la pièce.*

### **1. "Il suffit d'y croire"**

*La Fable de l'enfant échangé est connue dans le monde entier, ou presque, avec des variantes dictées par les différences de culture. La version méditerranéenne présente une pauvre mère qui ne peut se résigner à la réalité : dans son berceau, son enfant est un vilain petit être noiraud et contrefait. Elle en perd la tête et se réfugie dans la certitude que son fils véritable, un beau bébé tout blond, a été enlevé par les "dames" (les sorcières), qui lui ont laissé à sa place cette affreuse petite créature aux jambes tordues qui ne sait même pas parler. Le temps passe, et un jour, dans le petit port, arrive un navire étranger, avec à son bord un jeune prince malade qui vient se soigner au soleil du Sud. Aussitôt, la mère se convainc que le prince est son fils, miraculeusement revenu. L'enfant laid et malbâti (qui porte sur la tête une couronne en papier ornée de verroterie et a reçu le surnom bouffon de "Fils-de-roi") est plein de jalousie et voudrait tuer le jeune prince, mais il n'y parvient pas. Entre-temps, le père du prince meurt et celui-ci est proclamé roi. Mais il refuse de reprendre la mer pour regagner son pays. Il propose un échange : qu'on couronne à sa place le petit laideron. Aux ministres outragés par cette idée, il répond ceci :*

*Croyez-moi, peu importe que ce soit une personne ou l'autre.*

*Ce qui importe est la couronne !*

*Échangez celle de papier et de verroterie contre une autre, d'or et de pierreries,  
la pèlerine contre un manteau d'hermine,*

*et le roi pour rire deviendra le vrai roi devant qui vous courberez la tête.*

*Il ne faut point autre chose : il suffit que vous le croyiez.*

*LE PREMIER MINISTRE. – Mais comment voulez-vous, Majesté, que nous puissions...*

*LE PRINCE. – Que vous puissiez croire ? On le peut toujours ! On peut tout croire !*

*LE MAJORDOME. – Mais cela, non, nous ne le pouvons pas, parce que nous savons que ce n'est pas vrai.*

*LE PRINCE. – Allons donc ! Rien n'est vrai et tout peut l'être. Il suffit d'y croire un moment, puis de n'y plus croire, puis d'y croire encore, et puis toujours, ou jamais plus. La vérité, Dieu seul la connaît. Mais pour la vérité des hommes, elle est selon ce qu'ils croient, ce qu'ils sentent ! Un jour, c'est ainsi ; le lendemain, autrement. Croyez, croyez bien que cette autre vérité de roi peut vous seoir beaucoup mieux que la mienne. Car ma vérité, désormais, je la connais. J'ai été enfant ici, avec cette mère, né à ce soleil ! Pauvre, oui, mais que m'importe ? Avec l'amour de ma mère, et ce ciel, et ces rivages, avec la santé et la joie de vivre, de vivre "ma" véritable vie, à moi, pour moi !*

*Devant cette mer, devant ce ciel, je vois même, les maisons qui s'enflent d'un souffle de soulagement. Et chacune, si humble soit-elle, devient un palais de soleil !*

*Alors, tout regarder se courber à mes pieds ?*

*Je préfère sentir quelque chose au-dessus de moi.*

*Prenez-le, emmenez-le loin d'ici, votre roi.*

Naturellement, la fin de l'histoire sera conforme au désir du prince : sur le navire accosté pour le ramener dans son pays, c'est le grotesque et misérable "roi pour rire" qui prendra sa place.

## **2. Brève histoire de *La Fable*...**

Quand Pirandello commence à travailler à son œuvre ultime *Les Géants de la montagne*, qui, bien qu'inachevée, est assurément une de ses pièces majeures, il décide de reprendre le thème de l'enfant échangé pour en faire une des composantes de sa trame dramatique. Mais cette fois, il appelle résolument "fable" la vieille histoire de son enfance ; il la rédige en vers comme pour en souligner davantage le caractère fabuleux et la présente comme l'œuvre d'un poète suicidé. [...] Œuvre dont la comtesse Ilse, personnage principal de la pièce, qui a voué sa vie au souvenir du défunt poète, qu'elle a aimé et poussé à mourir, récite quelques vers lors de la rencontre avec les Mendiants ; la même comtesse Ilse sera démembrée par les serviteurs des Géants au moment même où elle tentera de leur réciter la première scène de la *Fable*. À l'origine, peut-être Luigi n'avait-il pas l'intention d'en écrire davantage : cette première scène était amplement suffisante pour la fonction qu'elle devait remplir dans *Les Géants de la montagne*.

Il n'empêche qu'en 1932, il récrivit l'histoire complète pour en faire un livret d'opéra, qui fut mis en musique par Gian Francesco Malipiero. [...]

Quand il disposa du livret complet, Malipiero s'aperçut que Pirandello avait oublié de faire la liste des personnages. Il la lui demanda, et reçut de lui une réponse pour le moins étrange – au moins en apparence. Pirandello refusa d'accéder à cette requête, pourtant extrêmement simple, en se justifiant par des paroles sibyllines : le seul fait de poser à nouveau les yeux sur la *Fable*, écrivit-il au compositeur, représenterait pour lui *un grave danger*.

*Le danger serait que le thème enflammât une nouvelle fois mon imagination, au point qu'en lieu et place d'établir tout simplement la liste des personnages, je me sentisse irrépressiblement poussé à me remettre au travail, à peaufiner, à modifier... et, qui sait ? à tout jeter par la fenêtre pour tout recommencer... C'est pourquoi je te demande de m'éviter de courir un aussi grave danger.*

Le grave danger est-il vraiment le risque d'une modification du texte, d'une réécriture ? Ou Pirandello répugne-t-il à se replonger dans un récit qui a marqué sa vie ? La "fable lui paraît-elle encore si vivante, si brûlante" – surtout maintenant qu'elle s'est révélée une longue erreur, une chimère enfantine douloureusement transmuée en vérité ?

*La Fable de l'enfant échangé* de Gian Francesco Malipiero et Luigi Pirandello fut créée à Brunswick au début de l'année 1934 et remporta un magnifique succès. Mais quand l'opéra fut repris peu après dans un autre théâtre allemand, il fut interdit par les autorités, qui la jugeaient "subversive et contraire aux directives de l'État populaire allemand". Que pouvait y voir de si subversif le nouveau pouvoir nazi ? Peut-être le fait qu'un vilain petit bonhomme noiraud et contrefait, comme Pirandello décrit l'enfant prétendument échangé, pût devenir le roi d'un pays du Nord à la place d'un beau jeune

roi de haute taille et aux cheveux blonds, véritable incarnation de la race aryenne ? La création italienne de la *Fable* eut lieu au Théâtre Royal de l'Opéra de Rome le 24 mars de la même année, en présence de Mussolini et de divers hiérarques du régime fasciste. Ce fut un échec retentissant, en raison d'une violente cabale orchestrée par un groupe de fascistes hostiles à la musique de Malipiero et désireux d'humilier Pirandello. Au cours de la représentation, Mussolini se leva et quitta la salle, indigné (contre les auteurs, naturellement). Depuis un certain temps, Pirandello qui, dans un geste hautain et provocateur, avait pris sa carte du parti au lendemain de l'assassinat de Matteotti, s'était éloigné du fascisme. Il était désormais si mal vu dans les cercles du pouvoir qu'à la fin de 1934, à son retour de Stockholm où il venait de recevoir le prix Nobel, il ne trouva aucun officiel pour l'accueillir à sa descente du train. Revenant sur la malheureuse soirée de l'Opéra de Rome, il écrit :

*L'offense gratuite et brutale qui m'a été infligée me tient éloigné des Géants de la montagne, car on y parle de la Fable et on en récite quelques vers. Ce qui est peut-être mon œuvre majeure pour le théâtre est depuis lors restée comme bloquée quelque part dans mon esprit...*

Selon moi, les raisons qui ont empêché l'achèvement des *Géants de la montagne* sont tout autres et beaucoup plus complexes. On a même écrit que cette pièce était destinée à rester inachevée. Pirandello, c'est vrai, a subi une offense gratuite et brutale, qui l'a sûrement blessé ; mais l'homme et l'écrivain étaient capables de réactions très fortes face au mépris et à l'outrage. Qu'on se rappelle seulement qu'à la première de *Six Personnages en quête d'auteur*, il était monté sur scène pour remercier le public de ses sifflets et de ses injures. Mais aucun des siffleurs ne connaissait la signification intime des *Six Personnages*. Il en était de même pour la *Fable*, qui avait pesé d'un tel poids sur la vie la plus secrète de Pirandello.

**Andréa Camilleri**

*Pirandello biographie de l'enfant échangé* d'Andréa Camilleri, Flammarion, 2002, p. 298-302 et p. 49-51

## C. D'un contexte à l'autre

*Si la pièce Les Géants de la montagne résonnait d'une manière particulière au moment de son écriture, en parti dû aux rapports complexes qui unissaient Pirandello et Mus-solini, elle trouve un autre écho aujourd'hui, dans la réflexion sur la place de l'art dans la société, qu'elle propose.*

### 1. "Mesurer la part de provocation du texte"

*Dans un entretien qu'il a accordé à Anne-Françoise Benhamou, Stéphane Braunschweig évoque son rapport aux textes classiques et au contexte dans lequel ils ont été écrits.*

**Anne-Françoise Benhamou.** – Cette dimension de l'histoire, que tu évoquais, a été un enjeu fondamental du travail sur les classiques dans les années 1960 et 1970. Elle est aujourd'hui très estompée, voire niée dans un retour à l'idée d'une universalité des œuvres, ou au profit d'autres problématiques. Quelle est la place de l'histoire dans ce choix presque exclusif que tu fais de monter des textes du passé ?

**Stéphane Braunschweig.** – En fait, j'ai principalement travaillé des auteurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> : Tchekhov, Ibsen, Wedekind, Brecht, Horvath et bientôt Pirandello. Et puis j'ai fait des détours par les Grecs, par Shakespeare, et par Molière. Ces pièces plus anciennes, je les ai toujours montées en costumes contemporains, avec parfois quelques citations de l'époque. Je n'ai jamais voulu entrer dans une historicité de la fable. Et si j'ai recouru à des costumes d'époque pour les autres, c'est qu'elles sont si proches de nous qu'il me semblait qu'il fallait s'en écarter un peu pour les entendre mieux. Mais c'est vrai que je ne m'intéresse pas tellement à l'époque pour elle-même, que je ne cherche pas dans la mise en scène à replacer les pièces dans leur contexte historique. Je m'intéresse à nous, aujourd'hui, et j'essaie de me mettre en relation avec les auteurs dans le rapport qu'ils entretiennent à leur époque. Ça m'intéresse de voir comment Ibsen se situe dans son époque – ou Molière, ou Tchekhov. J'ai toujours eu besoin de savoir comment l'œuvre râpait, réagissait avec le contexte historique, de mesurer la part de provocation du texte, d'essayer de comprendre quel type de relation l'auteur pouvait créer avec son cadre, quel geste c'était d'écrire cette pièce à ce moment-là. Ce n'est pas le contexte en lui-même qui m'importe, c'est le regard de l'auteur, la façon dont il essaie de se positionner à travers sa fable.

[...]

Une pièce de théâtre, c'est un monde absolument artificiel. On ne peut pas la prendre comme un morceau de réel, faire semblant de croire que ça ne sort pas de la tête de quelqu'un, avec sa conscience et son inconscient. Et c'est ça qui m'importe : aller chercher pourquoi tout ça est sorti de la tête de l'auteur. Je n'ai pas besoin pour autant de lire des biographies : je pense qu'on trouve tout dans le texte, ou dans les autres textes de l'auteur, qui nourrissent aussi la pièce. Et comme on ne peut pas séparer le cerveau et la conscience de l'écrivain du monde dans lequel il vivait, en cela l'historicité n'est pas absente de mon travail.

**Stéphane Braunschweig**

Entretiens avec Anne-Françoise Benhamou, in *Petites portes, grands paysages*, Actes Sud, 2007, p. 290

## 2. Quelques notes sur le contexte d'écriture des *Géants*... Les rapports complexes de Pirandello et Mussolini

*"J'ai toujours eu une très grande admiration pour Mussolini et je crois même être parmi le petit nombre de ceux qui sont capables de comprendre la beauté de la création continue du réel qu'il accomplit : une réalité italienne et fasciste qui ne subit point la réalité d'autrui."* Propos qui, tout en ayant une indiscutable portée politique, font appel à des notions on ne peut plus pirandelliennes. Cette entreprise d'amalgame réclamera sous peu toute notre attention.

En mai 1924 – par quel point d'honneur à ne pas demeurer en reste ? – il récidivait : *"J'ai une grande estime pour lui ; il est créateur de réalité car il possède la puissance du sentiment et une intelligence d'une admirable lucidité..."*

Il apparaît donc clairement que cette adhésion au parti n'est pas un acte irréfléchi mais le fruit d'une conviction déjà ancienne et l'aboutissement d'un ensemble de démarches. Les bases d'une fructueuse collaboration existent entre le guide du pays et le chante national – même s'il ne chante que des défaites ! En compensation de ses professions de foi, Pirandello peut espérer obtenir à l'avenir protection et soutien. Il les a en effet obtenus une année plus tard, lorsqu'il fonde son théâtre d'Art. Comment faire de l'art "pur" sans le gouvernement ! s'exclame ingénument le biographe Nardelli. Pirandello va chez le Duce. Le Duce le reçoit avec bienveillance, l'écoute, l'interroge et l'approuve. Le plan financier prévoit un budget de trois cent mille liras environ. Le Duce promet son concours et verse même un premier acompte de cinquante mille liras. En contrepartie de cette subvention, Mussolini qui assiste à l'inauguration de la salle, la baptise théâtre du Régime.

[...]

[Pirandello] [...] rend hommage sans pour autant se mobiliser. Il n'assiste pas au congrès des intellectuels fascistes de Bologne tout en revendiquant, dans une lettre, l'honneur d'y être considéré comme présent. Un chef-d'œuvre de participation ! Avant la mort de Matteotti, il déclarait : *"Je suis apolitique, je me sens seulement homme sur la terre..."* Après le meurtre, il répète la même antienne : *"Ma vie n'est que travail et étude. Mes œuvres, que certains croient non méditées et de premier jet, sont au contraire le résultat d'une longue période d'incubation spirituelle. Je suis isolé du monde et je n'ai que mon travail et mon art. La politique ? Je ne m'en occupe pas, je ne m'en suis jamais occupé. Si vous faites allusion à mon récent acte d'adhésion au fascisme, je vous dirai qu'il a été accompli dans l'intention d'aider le fascisme dans son œuvre de renouvellement et de reconstruction."*

Pirandello campe sur ses positions d'homme de plume. Il veut bien établir certaines analogies entre la création littéraire et la création politique, entre sa philosophie et celle du fascisme. Il prend plaisir à éclairer de ses propres lumières l'œuvre gouvernementale sortie des mains de l'homme providentiel, mais il n'envisage pas la réciprocité. Mussolini s'avouait profane en matière de théâtre, Pirandello adopte la même attitude en matière de politique. Chacun demeure celui qu'il est et la seule chose légitime est de célébrer entre fascisme et pirandellisme une rencontre, une merveilleuse coïncidence. Tout ceci, cela va de soi, théoriquement.

**Georges Piroué**

*Luigi Pirandello, sicilien planétaire*, Denoël, 1988, p. 263–265



### 3. La culture un bien commun

*Face au contexte actuel où la culture est mise en danger, l'homme politique Jack Ralite, dans un article pour la revue Théâtre/public, insiste sur l'une de ses dimensions fondamentales : elle doit rester d'abord et avant tout un bien public.*

La culture est un bien public, sa responsabilité doit l'être aussi. Affirmer qu'une chose est bien public c'est d'abord rappeler que les biens publics et les biens marchands n'ouvrent pas le même type de relations avec les humains. Pour les biens publics, l'argent provient d'un effort de la collectivité pour produire, protéger, sauver quelque chose d'essentiel à cette collectivité. Le bien public est la garantie que quelque chose peut exister même là où il n'y a pas de demande solvable. La culture par essence ne peut être ni privatisée, ni marchandisée, ni nationalisée. Toutes ces hypothèses sont des négations de la culture. On tente de la réduire à un échange sordide : j'ai produit, tu achètes. La culture au contraire se décline sur le mode : nous nous rencontrons, nous échangeons autour de la création, nous mettons en mouvement nos sensibilités, nos imaginations, nos intelligences, nos disponibilités. La culture n'est rien d'autre que le nous extensible à l'infini des humains et c'est cela qui aujourd'hui se trouve en danger et requiert notre mobilisation.

#### **Jack Ralite**

*"Le marché est naturel comme la marée" in Théâtre public n° 207, Théâtre et néo-libéralisme, janvier-mars 2013, p. 27*

## Luigi Pirandello

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

Il publie en 1894 *Amours sans amour*, son premier recueil de nouvelles dont les personnages appartiennent à la petite bourgeoisie provinciale, en 1898, *L'Étau*, sa première pièce et en 1901 son premier roman, *L'Exclue*.

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

En 1917, publication de ses premières grandes pièces de théâtre : *À chacun sa vérité*, *La Volupté de l'honneur* puis *C'était pour rire* (1918), *Tout pour le mieux* et *L'Homme, la Bête et la Vertu* (1919). Après un échec cuisant à Rome en mai 1921, *Six personnages en quête d'auteur* triomphe à Milan en septembre et sera présenté ensuite à New York. *Henri IV* est joué avec succès en 1922, Charles Dullin met en scène *La Volupté de l'honneur* à Paris (1922), Georges Pitoëff crée *Six personnages en quête d'auteur* en 1923 à la Comédie des Champs-Élysées.

Son œuvre théâtrale renouvelle fondamentalement la scène de l'entre-deux guerres, ses pièces telles *Comme ci (ou comme ça)*, *Ce soir on improvise*, *Six personnages en quête d'auteur* évoquent le théâtre dans le théâtre. Il fait vivre à la scène des personnages déchirés par un tourment incessant, avec dans toute son œuvre dramatique, le thème dominant de la tragique impossibilité du vivant à appréhender son véritable moi. Il commence à rassembler ses nouvelles, sous le titre *Novelle per un anno (Nouvelles pour une année)* en 1922.

Il adhère au parti fasciste en 1924, tout en ne s'engageant jamais activement en politique. Son activité théâtrale l'écarte peu à peu du régime fasciste dont il supporte mal la suspicion et l'autoritarisme ; il fonde et dirige le Teatro d'Arte di Roma où il engage la jeune et talentueuse Marta Abba, dont il tombe amoureux et pour laquelle il écrira plusieurs pièces. Elle devient son interprète principale et son inspiratrice.

L'expérience du Teatro d'Arte di Roma se termine en 1928, ainsi que la collaboration avec Marta Abba ; jusqu'à la fin de sa vie, il entretiendra avec la jeune femme une correspondance qui sera publiée sous le titre *Lettres d'amour de Pirandello à Marta Abba*.

En 1934, il reçoit le prix Nobel de littérature, mais sa santé décline.

Il meurt à Rome en 1936 alors qu'il travaille à une adaptation cinématographique de *Feu Mathias Pascal* (dont Marcel Lherbier a réalisé une version en 1925) et laisse inachevé *Les Géants de la montagne*.

## Stéphane Braunschweig

Né en 1964. Après des études de philosophie à l'École Normale Supérieure, il rejoint en 1987 l'École du Théâtre national de Chaillot dirigée par Antoine Vitez, où il reçoit une formation théâtrale pendant trois ans. Il fonde alors sa compagnie le Théâtre-Machine avec laquelle il crée ses premiers spectacles.

En 1991, il présente au Théâtre de Gennevilliers *Les Hommes de neige*, trilogie composée de *Woyzeck* de Georg Büchner, *Tambours dans la nuit* de Bertolt Brecht, *Don Juan revient de guerre* d'Ödön von Horváth, qui reçoit le prix de la révélation théâtrale du Syndicat de la critique. La même année, il met en scène *Ajax* de Sophocle (Dijon, Strasbourg, Gennevilliers / Festival d'Automne) et en 1992 *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov (Orléans, Gennevilliers / Festival d'Automne, tournées en France et à Moscou).

Il est directeur du Centre dramatique national d'Orléans de 1993 à 1998 où sont joués et créés, *Docteur Faustus* d'après Thomas Mann (en collaboration avec Giorgio Barberio Corsetti, 1993), *Le Conte d'hiver* de Shakespeare (1993), *Amphitryon* de Heinrich von Kleist (1994) et *Paradis verrouillé* (deux essais d'après Kleist : *Sur le théâtre de marionnettes* et *Penthésilée, fragments*, 1994), *Franziska* de Frank Wedekind et *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen (1995), enfin *Dans la jungle des villes* de Bertolt Brecht (1997).

En 1999, il crée *Le Marchand de Venise* de Shakespeare au Théâtre des Bouffes du Nord. Directeur du Théâtre national de Strasbourg et de l'École Supérieure du TNS de 2000 à 2008, il y crée *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py et *La Mouette* d'Anton Tchekhov (2001), *La Famille Schroffenstein* d'Heinrich von Kleist (2002), *Gespenster (Les Revenants)* d'Ibsen, en langue allemande, avec les acteurs du Schauspiel de Francfort/Main et *Le Misanthrope* de Molière (2003), *Brand* d'Ibsen (2005), prix Georges Lerminier du Syndicat de la critique (meilleur spectacle théâtral créé en province), *Vêtir ceux qui sont nus* de Luigi Pirandello (2006), *L'enfant rêve* de Hanokh Levin et *Les Trois Sœurs* de Tchekhov (2007), et enfin *Tartuffe* de Molière (2008).

Il a également mis en scène plusieurs spectacles de théâtre à l'étranger, notamment *Measure for measure* de Shakespeare en anglais au festival d'Édimbourg (1997), *Le Marchand de Venise* en italien au Piccolo Teatro de Milan (1999), *Woyzeck* de Büchner en allemand au Bayerisches Staatsschauspiel de Munich (1999).

Pour l'opéra, il met en scène les œuvres de Fénelon (*Le Chevalier imaginaire*, 1992), Bartók (*Le Château de Barbe-Bleue*, 1993), Beethoven (*Fidelio*, 1995), Janáček (*Jenufa*, 1996), Dazzi (*La Rosa de Ariadna*, 1995), Verdi (*Rigoletto*, La Monnaie, Bruxelles, 1999), Strauss (*Elektra*, Opéra du Rhin, Strasbourg, 2002). Pour le Festival d'Aix-en-Provence, il met en scène *La Flûte enchantée* de Mozart (1999), *L'Affaire Makropoulos* de Janáček (2000), *Wozzeck* de Berg (2003) et la Tétralogie de Wagner sous la direction de Simon Rattle (*L'Or du Rhin*, 2006, *La Walkyrie*, 2007, *Siegfried*, 2008, *Le Crépuscule des dieux*, 2009). En 2008, il crée pour l'ouverture de saison de la Scala de Milan *Don Carlo* de Verdi ; il met en scène *Pelléas et Mélisande* de Debussy à l'Opéra Comique (2010) et *Idoménée* au Théâtre des Champs-Élysées (juin 2011). En octobre 2012 il met en scène *Der ferne Klang* de Franz Schreker à l'Opéra national du Rhin, et en 2013 *Don Giovanni* de Mozart au Théâtre des Champs-Élysées. En novembre 2015 il mettra en scène *Norma* de Vincenzo Bellini au Théâtre des Champs-Élysées.

Depuis janvier 2010, directeur de La Colline – théâtre national, il y a présenté *Rosmersholm* et *Une maison de poupée* d'Ibsen (2009), *Lulu* de Wedekind (2010) ; durant la saison 2011-12 il a présenté deux pièces d'Arne Lygre, *Je disparaiss* (2011) et *Tage unter (Jours souterrains)* dont la création a eu lieu à Berlin (2011) et a été présentée en langue en allemande à La Colline en février 2012.

En juillet 2012, Stéphane Braunschweig a créé *Six personnages en quête d'auteur* d'après Luigi Pirandello au Cloître des Carmes dans le cadre de la 66<sup>e</sup> édition du Festival d'Avignon, ensuite repris à La Colline au mois de septembre, et lors d'une tournée nationale qui s'est prolongée jusqu'à janvier 2013.

En 2014, il met en scène *Le Canard sauvage* d'Henrik Ibsen, créé à La Colline le 10 janvier 2014 ; et *Glückliche Tage (Oh les beaux jours)* de Samuel Beckett, créé à Düsseldorf et repris à La Colline en juin 2014.

*Le Canard sauvage* a été invité par le festival Ibsen et présenté à l'automne 2014, au Théâtre national d'Oslo ; ce spectacle qui est repris à La Colline en janvier 2016, partira

également en tournée au cours de la saison 2015-2016.

En octobre 2014, Stéphane Braunschweig a mis en scène *Rien de moi* d'Arne Lygre, à La Colline. Avec la création des *Géants de la montagne* en septembre 2015, Stéphane Braunschweig signera sa troisième mise en scène d'une pièce de Pirandello.

En mai 2016, dans la salle Richelieu de la Comédie-Française, il créera une mise en scène de *Britannicus* de Jean Racine.

Il a publié chez Actes Sud un recueil de textes et d'entretiens sur le théâtre intitulé *Petites portes, grands paysages*, et traduit de l'allemand, de l'italien ou du norvégien des pièces de Büchner, Kleist, Brecht, Pirandello et Lygre.

## Biographies des membres de l'équipe artistique

### Anne-Françoise Benhamou

collaboratrice artistique

Elle travaille avec Dominique Féret, Alain Milianti, Christian Colin, Alain Ollivier, Michèle Foucher. Elle rencontre Stéphane Braunschweig en 1993, à l'occasion du *Conte d'Hiver* de Shakespeare et depuis, participe à toutes ses productions théâtrales ainsi qu'à certaines de ses mises en scène à l'opéra. Elle a également travaillé avec Giorgio Barberio Corsetti et Michael Thalheimer.

De 1990 à 2001 puis de 2008 à 2010, elle est maître de conférences à l'Institut d'Études Théâtrales de l'Université Paris III. De 2001 à 2008, détachée de l'Université, elle devient conseillère artistique et pédagogique au Théâtre national de Strasbourg auprès de Stéphane Braunschweig. Ensemble, ils ouvrent à l'École du TNS la section dramaturgie/mise en scène dont elle devient la responsable pédagogique, et ils créent la revue *OutreScène* dont elle est la rédactrice en chef. Elle accompagne Stéphane Braunschweig à La Colline après sa nomination comme directeur en 2009.

En 2012, elle est nommée professeur en Études théâtrales et directrice du Département d'Histoire et Théorie des Arts à l'École Normale Supérieure.

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*. En 2015 paraît aux éditions Les Solitaires Intempestifs *Patrice Chéreau, figurer le réel*.

### Thibault Van Craenenbroeck

costumes

Il crée scénographies et costumes pour les différents univers que sont la danse, le théâtre et l'opéra. Il collabore avec 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, Cindy van Acker, Alexis Moati, Anna van Brée, Perrine Valli, François Girard, Andréa Novicov, Rolando Villazon et Maya Boësch, Pierrick Sorin, Christophe Honoré, Yoshi Oida et Richard Brunel.

À partir de 1996, il entame une collaboration avec Stéphane Braunschweig pour qui il crée les costumes, au théâtre et à l'opéra.

Il réalise par ailleurs 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

lumières

Après une première période où elle conçoit des lumières pour des chorégraphes contemporains, tels que Sidonie Rochon, Hella Fattoumi ou Éric Lamoureux, elle rejoint le théâtre et l'opéra avec Stéphane Braunschweig qu'elle suit dans toutes ses créations. Elle collabore régulièrement avec Anne-Laure Liégeois, Sylvain Maurice ainsi qu'avec Christian Gangneron, Philippe Berling, Alexander Schullin, Mariame Clément pour l'opéra.

Elle travaille également avec Robert Cordier, Jacques Rosner, Laurent Laffargue, Armel Roussel... Elle crée notamment 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 et de *Rigoletto* à l'Opéra de Metz. À l'Opéra de Paris, elle retrouve la danse et réalise les lumières pour Angelin Preljocaj, Roland Petit, avec qui elle poursuivra sa collaboration.

Récemment, elle a travaillé avec Kader Belarbi, *Le Corsaire* d'après Lord Byron ; Mariame Clément, *La Flûte enchantée* ; Isabelle Lafon, *Une mouette* d'après Tchekhov.

## Xavier Jacquot

son

Sorti de l'École du TNS en 1991, il travaille avec Daniel Mesguich et Éric Vigner. De 2004 à 2008 il intègre l'équipe permanente du TNS et crée les bandes son et les vidéos des spectacles de Stéphane Braunschweig et la vidéo de *Titanica* mis en scène par Claude Duparfait.

Revenu au free lance, il collabore à tous les spectacles Stéphane Braunschweig à La Colline et poursuit un compagnonnage de longue date avec Arthur Nauzyciel. Dernièrement, il a notamment travaillé avec Macha Makeïff (*Ali Baba*) ; Marc Paquien à la Comédie-Française (*Antigone*) ; Lucas Hemleb (*Les Arrangements de Pauline*).

## Alexandre de Dardel

collaboration à la scénographie

Architecte, 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 des scénographies pour Laurent Gutmann ; Jean-François Sivadier ; Robyn Orlin ; Antoine Bourseiller ; François Wastiaux ; Alain Ollivier, Noël Casale ; Vincent Ecrepont... Dernièrement, il a travaillé avec Guillaume Vincent, *L'Éveil du printemps* de Wedekind ; J.-F. Sivadier, *Carmen*, *La Traviata*, *Le Barbier de Séville* ; Claudia Stavisky, *La Mort d'un commis voyageur*, *Chatte sur un toit brûlant*, *En Roue Libre* ; Marion Vernoux, *Les Bulles* de Claire Castillon... 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. Depuis février 2010 il enseigne la scénographie à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre à Lyon.

## Amélie Énon

assistanat à la mise en scène

Elle obtient un master professionnel de "Mise en scène et Scénographie" à l'Université Bordeaux III, elle y travaille notamment auprès de Gilone Brun, Clyde Chabot, Annette Kurz. En 2007 elle monte la *Cie des Passeurs Distracts* et met en scène *Les Quatre Jumelles* de Copi et travaille sur son texte *La Démission*. En 2005, elle met en scène *Quartett* de Heiner Müller à l'IUAV de Venise. Elle est stagiaire sur *L'Acte inconnu* de Valère Novarina. Elle est aussi assistante à la mise en scène auprès d'Alain Maratrat, de Manuel Bouchard, de Julie Brochen et l'année dernière de Benjamin Lazar pour *Pantagruel* de Rabelais. Elle intègre l'École du TNS en 2008 (Groupe 39, section mise en scène) et y met en scène *Et la nuit sera calme*, d'après *Les Brigands* de Schiller (tournée : Festival Première 2012, Théâtre de la Bastille et CDN-NEST de Thionville-Lorraine en 2013) et *Rien n'aura eu lieu* librement

inspiré de *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega. Elle crée avec une partie des élèves de sa promotion la compagnie *Les irréguliers* en 2011. Elle fait partie, depuis 2014, du *Collectif des quatre chemins*, un groupe de recherche au sein du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers.

avec

## John Arnold

Acteur depuis plus de trente ans, il a notamment travaillé au théâtre au côté d'Ariane Mnouchkine, Michel Bouquet, Niels Arestrup, Joël Pommerat, François Kergourlay, Bernadette Lafont, Agathe Alexis, Alain Barsacq, Christophe Rauck, Stéphane Braunschweig, Wajdi Mouawad, Thomas Condemine, Krystian Lupa, Cécile Pauthe... On a pu le voir dernièrement à La Colline dans *La Bête dans la jungle* suivi de *La Maladie de la mort*.

Au cinéma, il tourne avec Miloš Forman, Bertrand Tavernier, Patricia Plattner, Aurélia Georges, Jean-Michel Ribes, Noémie Lvovsky, François Ozon, Claude Chabrol, Yves Angelo, Roschdy Zem...

En 2005 il met en scène *Un ange en exil* et en 2012-2014 *Norma Jean*.

## Elsa Bouchain

Parallèlement à un diplôme d'Études Théâtrales, elle suit les cours de Lucien Marchal et de Véra Greg'h/ Tania Balachova. Au théâtre, elle joue dans *La Maison d'os* mis en scène d'Éric Vigner ; *Les caissières sont moches*, *Le Ravissement d'Adèle* et *Un cœur mangé* mis en scène de Pierre Guillois ; *Les Petites Filles modèles* et *Je reviens de loin* mis en scène de Cécile Backès ; *Nouvelles du plateau S.* et *Zohar ou la carte mémoire* mis en scène de Laurent Gutmann ; *Doña Rosita* de Federico García Lorca, mise en scène de Matthias Langhoff. Elle joue aussi sous la direction de François Wastiaux, *Entre les murs* et *Poor People*, avec Stéphane Braunschweig, *Lulu – une tragédie monstre* de Wedekind et *Six personnages en quête d'auteur* ; avec Hélène Mathon dans *100 ans dans les champs* et dans *L'excursion des jeunes filles qui ne sont plus*. Au cinéma elle tourne dans les longs-métrages de Rebecca Zlotovski, *Belle Épine* ; d'Alix Delaporte, de Marc Fitoussi, *Angèle et Tony* ; d'Alejandra Rojo, *La Vie d'artiste* et, *Soins et Beauté*.

## Cécile Coustillac

Elle étudie aux Ateliers du Sapajou puis à l'école du Théâtre national de Strasbourg (1999-2002).

Elle joue ensuite sous la direction de Arnaud Meunier, Yann-Joël Collin, Elsa Hourcade et Benjamin Dupas, Hubert Colas, Sylvain Maurice, Stéphane Braunschweig (dans le cadre de la troupe permanente du TNS), Kheiredine Lardjam, Jehanne Carillon, Oriza Hirata, Amir Reza Koohestani, Stéphanie Loïk, Michael Thalheimer, Roger Vontobel, et ces dernières années plus particulièrement avec Jean-Pierre Baro (Compagnie Extime) et le collectif des n+1 (compagnie Les ateliers du spectacle).

Cette saison, elle a joué dans *Gertrud* de H. Söderberg et *Woyzeck/Je n'arrive pas à pleurer* d'après G.Büchner mis en scène par Jean-Pierre Baro, ainsi que dans *Le t de n-1* et *Fromage de tête* avec les n+1.

En 2007, elle obtient le Prix de la Révélation Théâtrale de l'année par le Syndicat de la critique, pour son interprétation dans *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello et *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, mis en scène par Stéphane Braunschweig.

Elle a également co-mis en scène *Le Bain & L'Apprentissage* d'après Jean-Luc Lagarce avec Daniela Labbe Cabrera, fait partie du collectif Passages en Auvergne.

Au cinéma elle a tourné dans plusieurs court-métrages et dans le long-métrage *L'Absence* de Cyril de Gaspéris.

## Daria Deflorian

Elle a un parcours théâtral riche et singulier dans un pays, l'Italie, où la création artistique demande une énergie combative. Comédienne (prix Ubu 2012 et prix Hystrio 2013), auteure et metteuse en scène, elle a travaillé avec Mario Martone, Pippo Delbono et Eimuntas Nekrosius, et mis en scène Pasolini et Ingeborg Bachmann. En 2008, elle entame une collaboration régulière avec le performer et chorégraphe Antonio Tagliarini. Ensemble, ils créent une série de projets dont *Rewind*, d'après *Café Müller* de Pina Bausch et *From A to D and back again*, inspiré d'Andy Warhol. Depuis 2011, ils travaillent aux projets *Reality* et *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* (prix Ubu 2014) qui seront présentés à La Colline cette saison – au cours de laquelle on la verra aussi jouer dans *L'Origine del mondo* de Lucia Calamaro.

## Claude Duparfait

Après l'École de Chaillot et le CNSAD de Paris (1988-90), il joue avec J. Nichet, F. Rancillac, J.-P. Rossfelder, B. Sobel, A.-F. Benhamou et D. Loubaton, G. Barberio Corsetti, S. Braunschweig. En 1998, il écrit et met en scène *Idylle à Oklahoma* d'après *Amerika* (Kafka). 2001-2009, comédien de la troupe du TNS, il joue sous la direction de S. Braunschweig dans *Prométhée enchaîné* (Eschyle), *L'Exaltation du labyrinthe* (Py), *La Mouette* (Tchekhov), *La Famille Schroffenstein* (Kleist), *Le Misanthrope* et *Tartuffe* (Molière) et enseigne à l'École. 2004, il met en scène *Titanica* (Sebastian Harisson) avec la troupe du TNS. 2008, il est *Edouard II* (Marlowe) mis en scène par A.-L. Liégeois. À La Colline avec S. Braunschweig, il joue *La Comtesse Geschwitz* dans *Lulu – une tragédie monstre* de Wedekind (2010), *Rosmer* dans *Rosmersholm*, *Gregers* dans *Le Canard sauvage* d'Ibsen et dans *Six personnages en quête d'auteur* d'après Pirandello ; il reprend le rôle de *Cal* dans *Combat de nègre et de chiens* (Koltès), mise en scène de M. Thalheimer qu'il retrouve pour *La Mission* de Heiner Müller. Il joue dans *Les Criminels* de Bruckner mis en scène par Richard Brunel. À La Colline on a pu le voir également dans *Des arbres à abattre* de Thomas Bernhard, spectacle dont il a co-signé la mise en scène avec Cécile Pauthe.

## Julien Geffroy

Il suit une première formation théâtrale au conservatoire du Val-Maubuée à Noisiel. En 2008 il rentre à l'école d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg où il participe à deux ateliers d'élèves, *Et la nuit sera calme* et *Rien n'aura eu lieu* mis en scène par Amélie Enon. En 2011 il joue dans *Dom Juan* sous la direction de Julie Brochen. Depuis 2011, il poursuit son travail au sein de la compagnie Les Irréguliers avec qui il joue *Sur la grand-route* et *La Noce*, deux spectacles itinérant en Alsace et en Moselle et du collectif "Notre Cairn", pour la reprise de *Et la nuit sera calme* au Théâtre de la Bastille et au NEST à Thionville. Il travaille également avec Pauline Ringeade, *Les Bâtisseurs d'empire ou le Schmürz* ; Noël Casale *Cinna* ; Vincent Rouche, *Nez à Nez* ; François Cervantès. Il sera dans le projet théâtral *Pièces courtes 1-9* mis en scène par Maxime Kurvers, spectacle programmé au Théâtre de la Commune, au fil de la saison 2015-2016.

## Laurent Lévy

Comédien depuis l'âge de quinze ans et metteur en scène, Laurent Lévy a travaillé entre autres sous la direction de Jean-Pierre Vincent, Jérôme Savary, Joël Pommerat, *Pôles*, Éric Vigner, Cécile Backès, Patrick Haggiag, Yves Beaunesne, dans deux pièces de Labiche, ainsi que récemment avec Laurent Vacher, *Giordano Bruno* ; Didier Ruiz, *L'Amour en toutes lettres*, Apéro-polar ; Benoît Lambert, *La Gelée d'arbre* d'Hervé Blutsch ; Laurent Fréchuret, *Embrassons-nous, Folleville !* de Labiche ; Cendre Chassane, *Les 7 jours de Simon Labrosse* de

Carole Fréchette. Son parcours varié l'a amené aussi bien à mettre en scène *L'Histoire du soldat* au festival de Matsumoto au Japon qu'à jouer dans le *Dracula* de Kamel Ouali. Il participe également à de nombreuses dramatiques pour France Culture, et tourne aussi bien pour le cinéma que la télévision. Il joue ainsi récemment dans *Gainsbourg* de Johann Sfar, et a joué Toulouse-Lautrec dans *Le Vernis craque* diffusé sur France 2.

## Thierry Paret

Diplômé de l'École du TNS (1984-1987), il a joué sous les directions de nombreux metteurs en scène parmi lesquels Jacques Lassalle, Bernard Sobel, François Rancillac, Antoine Caubet, Jean-Claude Berrutti, Françoise Coupat, Ludovic Lagarde, Charles Joris, Philippe van Kessel, Éric Didry et dernièrement Stanislas Nordey dans *Affabulazione* de Pasolini.

Il accompagne Stéphane Braunschweig à Strasbourg sur plusieurs spectacles, *L'enfant rêve* d'Hanokh Levin, *Le Misanthrope* de Molière, *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, puis à La Colline, *Une maison de poupée* d'Ibsen, *Lulu – une tragédie monstre* de Wedekind, *Le Canard sauvage* d'Ibsen. Il participe également à de nombreux ateliers avec des lycéens et au programme "I<sup>er</sup> acte" initié par La Colline.

## Romain Pierre

Après une formation à l'école du Studio d'Asnières sous la direction de Jean-Louis Martin Barbaz, Romain Pierre intègre l'école du Théâtre national de Strasbourg (groupe 40) sous la direction de Julie Brochen.

Sorti d'école, il écrit et réalise *Taverne française* (court-métrage – 2013), *La Salle* (court-métrage – 2014) et *SCHLAG* (court-métrage – 2015). Il compose la musique du spectacle *Les Estivants* de Gorki – m.e.s. Alain Françon et Guillaume Lévêque et du film *Un signe, un geste* (réal. Don Duncan – 2014).

Il joue dans *Amor Fati* d'après les textes de Nietzsche – m.e.s. Maxime Franzetti ; *En chaque homme il y en a deux qui dansent* (d'après *Le Lac des cygnes* et *Oxygen* de Viripaev – m.e.s. Vilma Pitrinaite et Thomas Pondevie) ; *Le Grand Écart ou Comment est-il possible d'être souple tout en se tenant ferme* de Ondine Trager – m.e.s. de l'auteur. Depuis cinq ans, il participe à un travail d'expérimentation théâtrale dans la rue, volontairement libre de structure.

## Pierric Plathier

Pierric Plathier est diplômé en 2008 de l'École du Théâtre national de Strasbourg sous la direction de Stéphane Braunschweig. Au théâtre il a joué notamment avec Jorge Lavelli, Benoît Lambert, Rémy Barché, Bernard Lévy, et avec Adrien Béal dans la Cie du Théâtre Déplié. Il fait aussi partie de la Cie des Hommes Approximatifs depuis 2008 au sein de laquelle il a joué *Andromaque (Ruines)*, *MacBeth*, et récemment *Elle Brûle*. Dernièrement, il a également travaillé avec Julie Rey, dans le spectacle *Dans l'ombre, des jours*. Il poursuit sa collaboration avec Adrien Béal avec *Le Pas de Bême*, ainsi qu'avec l'écrivain Jean-Charles Massera. Par ailleurs, il continue son travail de recherche musicale au sein de plusieurs formations.

## Dominique Reymond

Elle étudie l'art dramatique à Genève, suit des cours à l'école du Théâtre national de Chaillot avec Antoine Vitez puis au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris.

Au théâtre, elle a joué notamment sous la direction d'Antoine Vitez, Klaus Michael Grüber, Jacques Lassalle, Pascal Rambert, Jacques Rebotier, Luc Bondy, Marc Paquien, Georges Lavaudant, Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, Marie-Louise Bischofberger... On l'a vue dernièrement dans *La Mouette* d'Anton Tchekhov, mise en scène Arthur Nauzyciel,



*Toujours la tempête* de Peter Handke, mise en scène Alain Françon. Elle retrouvera Daniel Jeanneteau à La Colline en avril 2016 pour *La Ménagerie de verre* de Tennessee Williams. À la télévision, elle a joué notamment pour Benoît Jacquot dans *Princesse Marie*. Au cinéma, elle accompagne aussi bien les réalisateurs débutants qu'expérimentés, dans notamment *Y aura-t-il de la neige à Noël ?* (prix d'interprétation au festival du Film de Paris) de Sandrine Veysset ; *La Naissance de l'amour* de Philippe Garrel ; *Les Destinées sentimentales*, *Demonlover* et *L'Heure d'été* d'Olivier Assayas ; *La Maladie de Sachs* de Michel Deville ; *Les Murs porteurs* de Cyril Gelblat ; *Le Nouveau Protocole* de Thomas Vincent ; *Adieu Gary* de Nassim Amaouche. On l'a vue récemment dans *Les Adieux à la reine* de Benoît Jacquot et dans *Populaire* de Régis Roinsard.

## Marie Schmitt

Marie Schmitt commence sa formation théâtrale aux conservatoires de Strasbourg et Colmar auprès de Christian Rist, Jean-Marc Eder et Françoise Lervy. Plus tard, elle intègre l'École départementale de Théâtre d'Évry-Courcouronnes sous la direction de Christian Jehanin où elle se forme pendant 2 ans. À sa sortie, Marie joue *Hamlet*, dans sa version originale dans la mise en scène du metteur en scène John Adams (13-14). Elle a joué dans *Circé*, écrit et mis en scène par Natalie Beder (Théâtre de la Loge ; février 2015). Actuellement, elle travaille sur les projets d'Amélie Enon et Cyril Balni.

## Jean-Baptiste Verquin

Ancien élève de l'école du TNS, il intègre à sa sortie la troupe du Théâtre national de Strasbourg, dont il sera membre de 2001 à 2003. Il y travaille avec Stéphane Braunschweig, Laurent Gutmann et Jean-François Peyret, il travaillera ensuite sur de longs compagnonnages avec Julie Brochen, Sylvain Maurice, Nicolas Kerzenbaum et plus récemment Charlotte Lagrange... Parallèlement entre 2001 et 2012, il a été membre fondateur du Groupe Incognito, collectif artistique pluridisciplinaire d'anciens élèves de sa promotion... Au cinéma on a pu le voir chez Bertrand Bonello ou encore Alex Pou.

## Jean-Philippe Vidal

Après le cours de Madeleine Marion, il entre en 1986 à l'école du Théâtre national de Chaillot, dirigé alors par Antoine Vitez. Il joue, entre autres, sous la direction de Michel Didym, Éloi Recoing, Christian Colin, Ludovic Lagarde, Christian Schiaretti, Arthur Nauzyciel, Éric Vigner... au cinéma avec Pierre Jolivet et Nicole Garcia.

De 1992 à 1995, il est acteur permanent à La Comédie de Reims – CDN dirigé par Christian Schiaretti.

En 1998, il est acteur permanent à La Comédie de Clermont-Ferrand – scène nationale, dirigée par Jean-Pierre Jourdain. Il se met pour la première fois en scène dans *Le Nécrophile* de Gabrielle Wittkop produit par La Comédie de Reims.

En 2000, il met en scène avec Didier Galas *Monnaie de singes* au Festival d'Avignon qui obtient le prix du meilleur spectacle étranger au Festival de Lisbonne.

Il crée la compagnie Sentinelle 0205 et débute en 2007 une résidence de 5 ans au Salmanazar, d'Épernay. Il y met en scène Harold Pinter, Jon Fosse, Anton Tchekhov et Arne Lygre.

En octobre 2014, il est dirigé par Stéphane Braunschweig dans *Rien de moi* d'Arne Lygre.

la **colline**  
théâtre national

[www.colline.fr](http://www.colline.fr)

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20<sup>e</sup>



un événement  
**Télérama**



**TRANSFUGE**  
LITTÉRATURE & CINÉMA

**philosophie**  
MAGAZINE

**TROIS**