

LA COMMUNE

CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL — AUBERVILLIERS — DU 14 AU 28 MARS 2018 — 52^e ANNÉE

LUIGI PIRANDELLO

VÊTIR CEUX QUI SONT NUS

PAR MARIE-JOSÉ MALIS

Après la mort accidentelle de la fille du consul de Smyrne dont elle était la nurse, Ersilia Drei, une jeune femme sans famille, est chassée de la maison de ses maîtres. Elle se retrouve à la rue, seule et désemparée.

Après une vie de pauvreté et de services, elle avait rêvé que sa vie pourrait prendre consistance, quand elle était tombée amoureuse d'un jeune lieutenant de vaisseau, Laspiga, et que ce dernier lui avait promis le mariage. Mais une « vérité honteuse » se cache derrière la mort accidentelle de la fillette, et dépossédée d'elle-même, elle a souhaité mourir à son tour.

Parce qu'elle pense mourir, Ersilia tente d'habiller sa vie de la décence dont elle avait rêvé. Elle raconte à un journaliste avoir voulu mourir parce que son fiancé l'a trahie en s'appêtant à épouser une autre femme.

de **LUIGI PIRANDELLO**
mis en scène
par **MARIE-JOSÉ MALIS**

avec **PASCAL BATIGNE,**
JEAN-LOUIS COULOC'H,
SYLVIA ETCHETO,
JULIEN GEFFROY,
OLIVIER HOREAU,
ISABEL OED,
SANDRINE ROMMEL...

La jeune exclue est sauvée de sa tentative de suicide. Mais entre temps, le journaliste s'est emparé de cette histoire, en accentuant tous les traits pathétiques. Parue dans la presse locale, la chronique de cette « triste histoire » émeut toute la ville. Ersilia devient la victime sans défense, la rescapée, de tous les récits populaires.

Un écrivain Ludovico Nota, recueille alors Ersilia, avec des intentions ambiguës, entre désir de remédier à un mal d'inspiration littéraire et espoir secret d'en faire sa compagne.

Tous les acteurs du drame de la vie d'Ersilia apparaissent alors un à un dans le meublé de l'écrivain, poussés par le remord et souhaitant réparer leurs torts.

Sont rassemblés l'écrivain et M^{me} Onoria, la propriétaire du meublé, puis font irruption le journaliste, ainsi que Franco Laspiga, le fiancé dont la future épouse, bouleversée, vient de rompre les fiançailles, et enfin le consul de Smyrne. Ce dernier étant le seul à connaître la vérité des faits, que tous les autres cherchent à pénétrer.

Prenant d'abord en pitié la jeune femme, ils vont peu à peu de nouveau s'avérer incapables d'accéder à sa demande fondamentale. Un être humain dépossédé et humilié a besoin, dit-elle, que par-delà les faits, une parole, un récit, fassent justice à sa vie. Mais eux, pris dans la mêlée de leurs propres intérêts, lui refusent ce don, et même l'écrivain n'arrive pas à faire droit à cette dernière tentative de sauver subjectivement, au-delà de « l'apparence des faits », « quelque chose » d'une vie.

L'auteur nous donne rendez-vous au théâtre à la demande de son héroïne malheureuse et dépossédée. Il s'agira d'examiner si nous saurons voir, nous voir, voir les autres, autrement. Pour que nous soyons tous sauvés.

La Commune • 2 rue Édouard Poisson 93300 Aubervilliers • + 33 (0)1 48 33 16 16 • lacommune-aubervilliers.fr

AUBERVILLIERS

2 rue Édouard Poisson
93300 Aubervilliers
+ 33 (0)1 48 33 16 16

lacommune-aubervilliers.fr
M^o Aubervilliers-Pantin
Quatre Chemins

dossier de presse

La Commune

Vêtir ceux qui sont nus

de Luigi Pirandello
mis en scène par
Marie-José Malis

avec Pascal Batigne, Jean-Louis Coulloc'h,
Sylvia Etcheto, Julien Geffroy, Olivier Horeau,
Isabel Oed, Sandrine Rommel

DU 14 AU 28 MARS 2017

MAR, MER, JEU ET VEN À
19H30,
SAM À 18H, DIM À 16H

contact presse **OPUS 64 | LA COMMUNE**
Aurélie Mongour, Arnaud Pain
a.pain@opus64.com | +33 (0)1 40 26 77 94 | www.opus64.com

visuels téléchargeables sur lacommune-aubervilliers.fr/presse

Aubervilliers

Vêtir ceux qui sont nus

de **Luigi Pirandello**
mis en scène par **Marie-José Malis**

avec **Pascal Batigne,**
Jean-Louis Coulloc'h,
Sylvia Etcheto,
Julien Geffroy,
Olivier Horeau,
Isabel Oed,
Sandrine Rommel

constructions de décors
Adrien Marès et **Théâtre du Nord**

création lumière **Jessy**

Ducatillon

création sonore **Patrick**

Jammes

costumes, coiffures et
maquillage

Zig et Zag

production **La Commune**
Centre Dramatique National
d'Aubervilliers

remerciement aux **Tréteaux de France** pour la mise à disposition d'une salle de répétition

en complément

SAMEDI 17 MARS À 17H45 PUIS À L'ISSUE DU SPECTACLE

Réunion publique avec **Florian Gaité** (critique et chercheur en philosophie)

SAMEDI 17 MARS EN FIN DE SOIRÉE

After avec DJ

DIMANCHE 18 MARS À 16H

Venez au théâtre, vos enfants iront au Ciné-goûter-philo

MARDI 20 MARS À L'ISSUE DU SPECTACLE

Bord-plateau avec l'équipe artistique mené par des étudiantEs de l'Université Paris VIII Saint-Denis

Vêtir ceux qui sont nus

Vêtir ceux qui sont nus est une des pièces les plus admirables, les plus mélodramatiques et violentes politiquement aussi, de Pirandello. C'est l'histoire d'Ersilia Drei, la jeune femme à la rue, débarquée d'Orient, qu'un écrivain héberge, que ses amants pourchassent, que la presse veut sanctifier comme l'Exclue des magazines, et qui jamais ne pourra dire la vérité de ce qui lui est arrivé. Car cette vérité n'intéresse personne. La vérité du malheur ce n'est jamais comme la Fiction la voudrait, comestible, conforme, érotisante. Ersilia Drei, c'est le réel, la vie, l'époque concrète, dont Pirandello demande si le théâtre peut être le lieu de leur abri et de leur parole.

C'est le troisième Pirandello mis en scène par Marie-José Malis. Avec cet air de défi : et si chaque année, un Pirandello était découvert ? Et si, à la fin de ces quelques années, on connaissait et aimait pour ce qu'il est, ce génie jeune de Pirandello ?

Le titre de cette pièce s'inspire de l'une des 7 oeuvres de miséricorde corporelle. Ces oeuvres de piété reprennent les indications des Évangiles, notamment le chapitre 25 de Matthieu :

« Donner à manger aux affamés,
Donner à boire à ceux qui ont soif,
Vêtir ceux qui sont nus,
Accueillir les étrangers,
Assister les malades,
Visiter les prisonniers,
Ensevelir les morts »

L'Église les propose comme modèle de charité aux fidèles. La preuve de la piété se donne là à travers le sentiment de pitié que l'on peut ressentir envers autrui.

Or, dans le dénuement et la souffrance, et au moment de se donner la mort, Ersilia Drei cherche moins à inspirer la pitié, qu'à sauver quelque chose de son existence, à ses propres yeux d'abord. Elle cherche à s'offrir métaphoriquement un habit, un linceul décent, celui de la jeune fiancée abandonnée.

Mais les bons sentiments ne s'émeuvent que du mensonge des apparences et ne cherchent pas à comprendre la profondeur d'un être, et s'effraient de la réalité. Dans la tentative de mettre à nu la vérité des faits, avec l'acharnement de la miséricorde, ils dépouillent la jeune femme de « sa petite robe décente » et reculent devant la laideur de la nudité.

Seul l'écrivain reconnaît que les fictions que l'on se donne, permettent et sont légitimes à transformer la réalité, que l'imagination peut et doit nous tirer du « borbier de la vie ordinaire ». L'art, partant de vérité subjective, peut informer le monde pour le rendre plus beau.

Résumé de l'intrigue

Après la mort accidentelle de la fille du consul de Smyrne dont elle était la nurse, Ersilia Drei, une jeune fille issue d'un milieu modeste, est chassée de la maison de ses maîtres. Elle se retrouve à Rome, à la rue, seule et désemparée.

Après une vie de pauvreté et de services, elle avait rêvé que sa vie pourrait prendre consistance, quand elle était tombée amoureuse d'un jeune lieutenant de vaisseau, Laspiga, et que ce dernier lui avait promis le mariage. Mais une « vérité honteuse » se cache derrière la mort accidentelle de la fillette, et dépossédée d'elle-même, elle a souhaité mourir à son tour.

Parce qu'elle pense mourir, Ersilia tente d'habiller sa vie de la décence dont elle avait rêvé. Elle raconte à un journaliste avoir voulu mourir parce que son fiancé l'a trahie en s'appropriant à épouser une autre femme.

La jeune femme est sauvée de sa tentative de suicide. Mais entre temps, le journaliste s'est emparé de cette histoire, en accentuant tous les traits pathétiques. Parue dans la presse locale, la chronique de cette « triste histoire » émeut toute la ville.

Un écrivain Ludovico Nota, recueille alors Ersilia, avec des intentions ambiguës, entre désir de remédier à un mal d'inspiration littéraire et espoir secret d'en faire sa compagne.

Tous les acteurs du drame de la vie d'Ersilia apparaissent alors un à un dans le meublé de l'écrivain, poussés par le remord et souhaitant réparer leurs torts.

Au début de la pièce, autour de la jeune femme sont rassemblés l'écrivain et Mme Onoria, la propriétaire du meublé, puis font irruption le journaliste, Franco Laspiga, le fiancé dont la future épouse, bouleversée, vient de rompre les fiançailles, et enfin le consul de Smyrne. Ce dernier étant le seul à connaître la vérité des faits, que tous les autres cherchent à pénétrer.

Prenant d'abord en pitié la jeune femme, ils vont peu à peu devenir à nouveau ces ennemis, lui refusant ce dernier élan vital, cette dernière tentative de sauver subjectivement, au-delà de « l'apparence des faits », « quelque chose » d'une vie.

L'Exclue

Dans l'Acte I, Ersilia se réjouit que Ludovico Nota puisse restituer fidèlement son histoire, la fiction qu'elle s'est créée, pour en faire un roman. Elle s'en réjouit, le croyant l'auteur de *L'Exclue*. Pirandello joue ici d'une grande auto-ironie, puisque Ludovico Nota corrige son erreur, l'attribuant à Pirandello et glisse au passage ne pas pouvoir souffrir cet auteur.

L'Exclue est en effet un des premiers romans de Pirandello. Il offre le premier portrait de femme « étrangère », celui de Marta Ajala, dont on peut rapprocher Ersilia Drei.

Soupçonnée injustement d'adultère par son mari qui la chasse, elle se voit reniée de sa famille, mise au ban de sa ville. Le prétendu séducteur qui avait suscité l'ire de son mari, vient la retrouver à Palerme où elle s'est réfugiée. Naguère platonique, cet homme finit de compromettre la jeune femme, épuisée et finalement consentante, déchirée par son désir de liberté au sein d'une société conventionnelle...

Comme Marta Ajala - *L'Exclue*, Ersilia Drei ressent le poids d'un passé qui la poursuit et agit son présent. Mais loin du portrait de femme-coupable ou victime, auquel on voudrait les réduire, elles refusent le réel de « l'apparence des faits » et choisissent de transformer le réel, de l'informer de leur propre fiction.

ERSILIA : Oui, mais au moins... au moins, fais en sorte que « cette femme-là », ce soit moi.

LUDOVICO : Cette femme-là ? quelle femme ?

ERSILIA : Celle que tu as imaginée. Mon Dieu puisque j'ai été, ne serait-ce qu'une seule fois, quelque chose, comme tu me l'as dit, je veux être moi-même, dans ce roman, « cette femme-ci », telle que je suis ! – Je ressens comme une trahison, excuse-moi, que tu doives imaginer quelqu'un d'autre.

LUDOVICO, *riant* : Elle est bien bonne ! Tu vois là comme une appropriation abusive, hein ?

ERSILIA : Mais oui, de mon histoire, de ma vie. Moi qui n'ai plus voulu la vivre, moi qui en ai souffert jusqu'au désespoir, j'ai le droit, il me semble, de vivre au moins dans le récit que tu en feras - et il sera beau, oh, beau comme cet autre roman de toi que j'ai lu... attends... quel était son titre ?... ah oui, *L'Exclue*, c'est ça, *L'Exclue*

LUDOVICO : *L'Exclue* ? Eh non, ma chère, tu fais erreur. *L'Exclue* n'est pas de moi.

ERSILIA, *stupéfaite* : Il n'est pas de toi ?

LUDOVICO : Non.

ERSILIA : Ça, par exemple ! je croyais...

LUDOVICO : C'est de Pirandello : un écrivain, même, que je ne peux particulièrement pas souffrir.

Le travail de lumière

Entretien avec Jessy Ducatillon

Comment as-tu commencé à travailler avec Marie-José Malis ?

On a commencé à travailler ensemble sur un Molière, *Le mariage forcé*, il y a plus de 20 ans. Je faisais de la lumière à Perpignan pour plein de petites compagnies du coin, quand j'ai vu débarquer Marie-Jo, je me suis collé aux basques de cet engin !

J'ai vu la mise en scène de Gilles de Rais, et j'ai été très impressionné par ce type de travail. Sentir une telle exigence dans le fait de pointer des problématiques, des questions pour essayer de les résoudre, réellement, pas en utilisant les artifices de la convention pour gérer le problème. Je trouvais ça impressionnant.

Et au cours de ces 20 ans, vous avez développé des principes communs pour la lumière au plateau. Avec l'idée de suspendre une question entre le public et la salle afin de pouvoir l'instruire ensemble, vous cherchez un rapport scène-salle singulier au niveau de l'éclairage.

En effet, on travaille à partir de quelques codes, sur lesquels on va faire des variations. Et nous avons en particulier cette logique scène-salle, qui cherche à impliquer le spectateur. Ce sont des choses que nous avons cherchées ensemble d'abord sans les nommer, j'ai ensuite entendu Marie-Jo en parler en ses termes. Pour nous-mêmes, on a peu verbalisé ce travail, mais petit à petit, nous avons trouvé des solutions, qui ne sont pas des solutions à effets, et qui nous ont permis de vérifier que c'était possible.

Il m'a fallu du temps pour trouver le bon code dans ce rapport scène-salle, parce que des spectacles où les projecteurs sont présents, où la salle est à nu, où les spectateurs sont éclairés, même si pas forcément tout le temps, il y en a beaucoup, mais par rapport au travail que fait Marie-Jo, ce serait catastrophique... Les premières recherches étaient complexes. On a des outils qui normalement créent des faisceaux, des espaces et des ambiances, or là, on cherche à se défaire des ambiances. Dans certaines théâtralités, si on a une ambiance avec beaucoup d'ombres au plateau et qu'on ramène ces effets sur le public, c'est comme si on

l'intégrait au décor et à l'atmosphère générale, alors que là, on n'est pas dans ce travail-là. On est précisément dans le travail inverse, ce n'est pas le public qu'on plonge dans une ambiance liée aux besoins du spectacle, c'est le spectacle qui entre dans l'espace public.

On a fait beaucoup de spectacles où l'espace public n'était pas éclairé sur l'ensemble de la pièce, mais sur des moments précis, comme un élément supplémentaire, ce qui est plus troublant, parce qu'on sort d'espace où la convention est appliquée et on est réveillé par une luminosité qui remet en question le rapport conventionnel scène-salle.

Maintenant, sur les derniers travaux, on fait moins d'allers-retours entre salle noire et salle éclairée, qui peuvent choquer, mais l'éclairage scène-salle est établi, continu sur l'ensemble du spectacle. À présent, c'est l'ensemble du théâtre qui est en travail, qui est éclairé.

C'est un travail d'éclairage particulier, puisque la luminosité qu'on pose dans une salle, même si elle est très forte, n'est pas directionnelle en terme d'axe, comme on est censé le faire au plateau. C'est donc une lumière générale, qui provient souvent du plafond et crée comme une sensation d'écrasement. Même si je peux séparer, le mur, les plafonds, le sol, jouer sur différentes intensités, ça reste toujours une lumière globale. Et quand les comédiens se déplacent dans la salle ou sont très proches du public, le travail de lumière sur leurs visages est très délicat, on arrive à voir à quel moment ils sont avec nous, avec le public et à quel moment, le petit suréclairage de leur visage, crée la distance.

Ça se joue à très peu de choses. C'est pour ça qu'il nous arrive d'avoir des scènes avec une luminosité générale très importante et malgré tout, des visages assez peu éclairés au bout du compte. On va à la limite, mais cette limite parfois est très basse. On augmente de quelques points l'éclairage sur les visages et la séparation se fait. On essaie toujours d'être en deçà d'un niveau d'intensité d'éclairage à partir duquel la barrière public-comédien se déclenche.

Y a-t-il d'autres principes communs plus discrets ? Qu'est-ce qui t'apparaît être les constantes du travail d'une pièce à l'autre ?

Chaque fois, on essaie de faire ressortir l'architecture, le théâtre en tant que tel. On part toujours de l'espace qu'on a. La scénographie, au sens large, est très importante. C'est à partir de l'architecture qu'on va pouvoir ensuite coder l'espace. Et ça, depuis nos débuts, à l'époque où on n'avait pas de lieu de répétition fixe : si on commençait à répéter dans un hangar, après il fallait construire le hangar dans la salle. Marie-Jo, quand elle commence à répéter, de suite il y a des images qui s'imposent et la problématique qui se creuse devient complètement liée à ces images. On ne pouvait pas répéter pendant trois mois dans un hangar devant un mur en béton, puis arriver dans une salle de théâtre et oublier cet élément, alors que tout avait été fait en amont dans cet axe-là. Donc on reconstruisait le mur en béton dans l'espace.

Quand sont posées ces logiques scène-salle et cette mise en relief de l'architecture du théâtre, on se demande quels codes vont nous permettre de souligner des intentions scéniques ou de les effacer. En cherchant à ne jamais tomber dans la caricature d'une image conventionnelle du théâtre de faisceau, du théâtre magique. Une des constantes, c'est que j'utilise souvent des fluos qui m'aident à construire des lumières avec des angles. On part de lumières très conventionnelles (avec des projecteurs type découpe et PC), qui proposent une imagerie traditionnelle et construisent des ambiances : par exemple on est dans la forêt, il y a une tension de la fiction, du personnage qu'on peut creuser... Mais ensuite les fluos permettent d'écraser ce premier aspect, pour faire des allers-retours entre un réel - tout l'espace éclairé - et la fiction, ces images plus conventionnelles. C'est un barème qui, suivant l'endroit où on le met dans la scène, nous invite tantôt à voir des comédiens sur une scène, et tantôt à suivre des figures, des personnages.

Ensuite, on redéfinit des outils très différents pour chaque création, pour pouvoir augmenter le panel des possibles. Dans *Hypérion*, pour moi l'axe le plus important, c'était les iodures à volets qu'on avait installés et qui permettaient d'installer une lumière à la fois très froide, et qui pourtant restait conventionnelle, c'est une lumière de rue, une lumière de stade, c'est une lumière qu'on connaît bien. Sur le *Dom Juan*, on a essayé de travailler avec cette plaque LED qu'on a installée pour avoir l'impression d'un faux extérieur, des velux, comme une grande fenêtre, une fausse luminosité extérieure. D'ailleurs on joue sur le fait qu'elle soit fausse. On a monté des vélums qui pouvaient fermer les lumières de toits. Les lumières restaient allumées, et c'est physiquement qu'on travaillait à atténuer ces espèces de trous vers l'extérieur, qui cherchent à être réalistes, tout en maintenant l'idée que ce sont des faux trous.

Et sur le prochain *Vêtir ceux qui sont nus*...

Alors la création n'est pas encore commencée, mais pour l'instant l'idée serait que le plateau soit un grand espace vide et blanc. On va donc repeindre la salle en blanc.

C'est un texte qui se passe dans un lieu clos assez conventionnel, il y a de grandes descriptions. Une pièce avec un canapé, une fenêtre, beaucoup de livres... Nous, on imagine un petit théâtre perdu dans le grand théâtre... Comme si dans un grand hangar, ou une salle des fêtes, une compagnie était venue déposer des tréteaux, installer un petit espace où se joueraient des scènes de convention théâtrale.

Les spectateurs seront probablement positionnés en L autour de ce petit théâtre, qui travaillerait comme un médaillon, avec des moments où se resserre un type de jeu plus traditionnel. Et ensuite des échappées sur l'ensemble du grand espace vide du théâtre.

On va utiliser une vingtaine de panneaux coulissants de cinq mètres de haut, sur des rails, qui peuvent s'écarter tout en étant maintenus entre eux par un système de sangles. Ils

pourront coulisser comme un grand portail de hangar, mais aussi une autre forme de rideau de théâtre. Ensuite, dans les grands effets marquants, nous aimerions avoir la grande porte de déchargement ouverte, ce qui pose beaucoup de problèmes, qu'il nous faut encore résoudre... Notamment, pour la lumière, selon que la pièce se joue en matinée ou de nuit. Il faut prévoir deux ou trois lumières ou deux ou trois intensités, en tous cas, plusieurs conduites.

Et pour le travail de lumière à proprement parler, l'idée générale est de garder l'espace très vide, et en hauteur, et en surcharge de matériel, donc il y aura peu de projecteurs conventionnels à vue (type découpe et PC). Ils seront camouflés très haut, et auront donc une utilité très particulière. Nous réutiliserons probablement les vélux que nous utilisons sur le *Dom Juan*, dans une version « trappe de désenfumage » : des espèces de boîtes qui s'ouvrent de façon très sèche et bruyante et se referment en claquant. On ne voulait pas qu'il y ait trop de projecteurs à vue, mais on avait besoin d'appliques intégrées à l'espace et ces vélux marchent très bien pour cela.

Je pense qu'il faut jouer sur l'intensité, je voudrais avoir beaucoup d'horiziodes ou de cycliodes, qui travaillent sur le blanc. Pour pouvoir jouer plus que sur la construction générale de l'espace, jouer sur une intensité très forte, et pouvoir aller jusqu'à l'abus, jusqu'à des niveaux de luminosité importante. Arriver à un endroit où on sent la puissance du nombre de lumen, le trop plein de lumière, pour pouvoir ensuite resserrer sur le petit théâtre qui lui, utiliserait des conventions presque kitch. Ça se traduirait avec des appliques sur les faux murs, comme si on était dans une maison, par des faisceaux de lumière, avec des PC et des découpes qui exploiteraient cet espace de manière plus classique, et avec un travail sur les visages plus important, avec l'effet d'irisation des PC, les cônes de lumière que cela crée. Avec toujours l'idée, dans un deuxième temps, de pouvoir écraser cela avec une lumière plus générale dans laquelle serait pris ce petit théâtre.

Et dans ce travail entre le réel du théâtre et la fiction de l'intrigue et des figures, c'est ta compréhension du travail qui fait que tu prends des initiatives, c'est toi qui choisis ces allers-retours ?

Petit à petit avec Marie-Jo, on se connaît bien et je sais ce qui l'intéresse. Je fais des propositions, et je sais quand elle se retourne si c'est foutu ou si c'est intéressant. Le code suffit pour ruiner une semaine de travail, mais c'est bien, c'est franc.

Notre interprétation des enjeux du texte, du projet se fait surtout lors du travail de scénario, en amont du travail de table. Il n'y a pas de descriptions lourdes des problématiques du texte, quand elle nous explique pourquoi elle monte le texte, quels sont les axes importants qu'elle veut travailler, ça vient se glisser au milieu de discussions très concrètes. Marie-Jo lance des pistes très concrètes, il faudrait que les murs soient blancs, par exemple, et à partir de là, on essaie de poser les limites techniques de ce qui est possible et de ce qui ne l'est pas. On intervient ensuite dans les problématiques de composition.

Sur le choix des outils pour travailler cette problématique entre scène-salle – comment creuser la scène ou pouvoir l'ouvrir, c'est à moi de proposer. J'essaie d'arriver, avant même le début des répétitions, avec des propositions de constructions lumineuses, qui peuvent s'intégrer à la scénographie. Après, on vérifie avec le travail de plateau. C'est pour ça que je suis présent dès le début, il y a beaucoup d'éclairagistes qui arrivent sur le tard, mais nous on construit en même temps que la problématique se creuse, quand les comédiens attaquent le plateau. Marie-Jo a des directions, mais c'est le travail et la subjectivité de la personne qui creusent la question.

D'ailleurs, mon travail de lumière est particulier pour cela aussi. Le public a parfois la sensation qu'il y a un éclairage général qui ne bouge quasiment pas, alors qu'il y a des sauts d'intensité et d'axe très importants. Parce que souvent, chaque scène est travaillée longuement indépendamment des autres. Le travail de

répétition est long et se porte sur une scène découpée en tranches. Ce moment, il faut qu'il soit dans cette lumière-là, et l'autre doit être dans celle-là, et pour passer de l'une à l'autre, il faut assumer des sauts. Parce que ce bout de scène a été construit de cette façon, on supprime la vision globale et j'aime bien ça. C'est donc une lumière qui bouge beaucoup.

C'est pour ça qu'on a des sauts improbables, et c'est chouette comme travail. En son, aussi, il y a des sauts, des coupures assez sèches. Après, on essaie de lisser l'ensemble pour que chaque scène ait une homogénéité globale.

Sur *Dom Juan*, comme c'était un espace vide, la lumière était un moyen de rythmer le temps. Quand on a des points d'appui, un mur ou un décor, en changeant un point d'impact, on modifie l'espace sans avoir la sensation qu'il ait bougé, tandis que là, si on n'intervenait pas de façon importante, c'était complètement statique. La notion de temps est très importante pour le travail de lumière. Dans le Molière, il y avait même des scènes de creux, comme celle où Sganarelle demande à Dom Juan à quoi il croit, suit un long moment de silence où on sent le personnage sans point d'appui. Ça devrait être une scène avec une lumière immobile, alors qu'elle bouge, de façon imperceptible. C'est une manière d'allonger le temps, comme si les yeux se fatiguaient de la luminosité, comme si les yeux se dilataient et créaient un mouvement. Ce sont des détails presque imperceptibles, mais qui aident à créer le temps, plutôt que stopper le mouvement. Et ça, ça revient tout le temps dans mon travail.

Et pour *Vêtir ceux qui sont nus*, vas-tu construire comme tu le fais d'ordinaire un lustre, en amont des répétitions ?

Là, si on a des murs blancs, ça fait partie de la scéno, mais ça fait beaucoup partie de la lumière. Donc si on repeint la salle en blanc, je considère que c'est mon lustre pour ce spectacle... Ça va être une grande aventure, parce qu'on va se retrouver avec une structure de théâtre noire, suspendue, comme un rajout sur les murs blancs.

On a déjà fait des décors blancs, on a dénudé des espaces, mais on n'a jamais travaillé avec un espace complet blanc. Il y en a eu plein dans l'histoire du théâtre, mais par rapport au travail qu'on fait, le traitement va être complexe. Il faut déjà qu'on trouve la bonne couleur, le bon blanc. C'est difficile, l'idéal serait d'avoir un blanc un peu chaud, cassé, qu'il ait l'air aussi fatigué, qu'il puisse être cru, presque sale.

**Entretien réalisé par Emilie Heriteau
décembre 2017**

Extraits

FRANCO : Tu as menti ?

ERSILIA : Oui ! J'ai donné une raison... la dernière. À ce moment-là elle était vraie, maintenant elle ne l'est plus.

FRANCO : Elle ne l'est plus ? pourquoi elle ne l'est plus ?

ERSILIA : Parce que pour mon malheur, je vis, je suis encore vivante !

FRANCO : Pour ton malheur ? Mais c'est une chance !

ERSILIA : Ah, non, merci ! Une belle chance ! Vous voudriez tous me condamner à être celle que j'ai voulu tuer ? Non, non, on l'a assez vue, celle-là ! - Ou bien laissez-la tranquille avec la raison qu'elle a donnée alors !

Maintenant, cette raison n'a plus de valeur ni pour moi ni pour toi ! - Ça suffit !

LUDOVICO : Mais pourquoi n'a-t-elle plus de valeur ?

FRANCO : Puisque c'est pour cela que tu as voulu mourir...

ERSILIA : Voilà ! Justement ! Mourir ! Finir ! - Je ne suis pas morte : ça ne compte plus !

...

ERSILIA : C'est que tu ne peux pas comprendre, toi, cette chose horrible, une vie qui revient à vous comme si c'était... comme un souvenir qui ne serait pas là, au fond de soi, mais qui viendrait... qui viendrait, à l'improviste, du dehors... Un souvenir tellement changé qu'on a du mal à le reconnaître. On ne sait plus quelle place lui trouver en soi-même, parce qu'on a changé aussi, et qu'on arrive plus à se sentir vivant dans ce souvenir. Et pourtant vous savez bien que oui, que c'était votre vie, que c'était vous sans doute, hier encore, telle que vous existiez - mais non pour vous-même ! -, telle que vous parliez, vous regardiez, vous vous déplaciez dans le souvenir de l'autre, sans que ce soit vous.

Luigi Pirandello

Poète, nouvelliste, essayiste et romancier, Luigi Pirandello n'est venu au théâtre qu'une fois passé la cinquantaine, et toujours sur le mode de la parenthèse : « Je ne suis pas un dramaturge, mais un narrateur. » Une parenthèse qui fut l'occasion d'une quarantaine de pièces, et d'un prix Nobel de littérature en décembre 1934, « pour son renouvellement hardi et ingénieux de l'art du drame et de la scène. »

Luigi Pirandello est né le 28 juin 1867 à Agrigente en Sicile, pendant une épidémie de choléra. Il adore sa mère mais entretient des relations tumultueuses avec son père. Placé au collège technique, il lui fait croire qu'il a échoué aux examens, suit des cours de latin, et entreprend des études en littérature classique. Il publie sa première nouvelle, *Cahute*, à l'âge de dix-sept ans. Il écrira des nouvelles tout au long de sa vie.

En 1889, il part pour l'université de Bonn, où il obtiendra le titre de docteur en philosophie et lettres.

Puis il rentre en Italie et épouse Maria Antonietta Portulano. Le couple s'installe à Rome où Pirandello enseigne la stylistique à l'Institut Superiore di Magistero, une école normale pour jeunes filles, desquelles la jeune épouse est maladivement jalouse. La jalousie infondée se transforme progressivement en vraie folie. Mais Pirandello refuse de la faire interner et elle restera au foyer familial pendant 17 ans.

En 1903, un éboulement provoque la destruction de l'entreprise de son père, une mine de soufre. Pirandello est ruiné. Il travaille alors sans relâche, et ses écrits lui assurent une certaine sécurité matérielle. Il publie un essai sur *L'humour* en 1908. Deux ans plus tard, *L'Étau* et *Cédrats de Sicile*, sont pour la première fois portés à la scène au Teatro Metastasio de Rome.

En 1915, l'Italie entre en guerre. Les fils de l'écrivain partent au front ; l'un d'eux est fait prisonnier. La même année, Maria Antonietta accuse son mari d'inceste : leur fille Lietta, qui a fait une tentative de suicide, est confiée

à la sœur de Pirandello. Maria Antonietta est internée en 1919.

Après un échec à Rome en 1920, *Six personnages en quête d'auteur* triomphe en septembre 1921 à Milan et à New York. En 1922 *Henri IV* est un succès. À Paris, cette année-là, Charles Dullin met en scène *La Volupté de l'Honneur* et Georges Pitoëff, en 1923, *Six Personnages en quête d'auteur*.

En 1924, Pirandello adhère au fascisme et rencontre Mussolini. Avec son appui, il fonde en 1925, le Teatro d'arte di Roma. Il devient directeur de théâtre et metteur en scène. Il engage Marta Abba, une jeune comédienne pour laquelle il éprouve un amour impossible. Il publie la même année son dernier roman *Un, personne et cent mille*. L'expérience du Teatro d'arte di Roma prend fin au bout de trois ans. L'écrivain quitte l'Italie pour Berlin puis Paris.

Pirandello meurt d'une pneumonie en 1936, à Rome, deux ans après avoir reçu son prix Nobel, et alors qu'il préparait l'adaptation cinématographique de *Feu Mattias Pascal*.

Œuvres pour le théâtre

L'Étau, Cédrats de Sicile (1910), *Le Devoir du médecin* (1913), *La Raison des autres* (1915), *Méfie-toi, Giacomini, Liola* (1916), *Chacun sa vérité, Les Grelots du fou, La Jarre, Le Plaisir d'être honnête* (1917), *Mais c'était pour rire, Le Jeu des rôles* (1918), *La Greffe, Le Brevet, L'Homme, La Bête et la vertu* (1919), *Tout pour le mieux, Comme avant, mieux qu'avant, Cécé, Ève et Line* (1920), *Six Personnages en quête d'auteur* (1921), *Henri IV, À la sortie, L'Imbécile, Vêtir ceux qui sont nus* (1922), *La Fleur à la bouche, La Vie que je t'ai donnée, L'Autre Fils* (1923), *Comme ci ou comme ça* (1924), *L'Offrande au seigneur du navire* (1925), *Diane et Tuda, L'Amie des femmes, Bellavita* (1927), *La Nouvelle colonie* (1928), *Ou d'un seul ou d'aucun, Lazare* (1929), *Comme tu me veux, Ce soir, on improvise* (1930), *Je rêvais peut-être* (1931), *Se trouver* (1932), *Quand on est quelqu'un* (1933), *La Fable de l'enfant échangé* (1934), *On ne sait comment* (1935), *Les Géants de la montagne* (1937)

Marie-José Malis

Marie-José Malis, native de Perpignan, est ancienne élève de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm à Paris et agrégée de lettres modernes. Son parcours est jalonné de rencontres et d'expériences qui ont forgé son travail et son approche du théâtre : tout d'abord la lecture des textes et la rencontre avec des œuvres telles que celles de T. Kantor, K.M. Grüber, A. Vitez, puis son activité de formatrice dans diverses universités où elle enseigne le jeu et la dramaturgie. Elle crée et dirige une licence professionnelle-théâtre à Perpignan, elle intervient au Théâtre de la Vignette - Université Paul Valéry à Montpellier et au Conservatoire de Genève. Elle dirige La Commune, Centre Dramatique National d'Aubervilliers depuis le 1er janvier 2014.

En 1994, elle fonde la Compagnie La Llevantina, qui a fait l'objet de 1998 à 2002 d'une convention de résidence signée entre la DRAC Languedoc-Roussillon et le département des Pyrénées-Orientales. En 2002, La Llevantina devient compagnie conventionnée. De 2007 à 2010, La Llevantina est en résidence au Forum de Blanc-Mesnil puis en 2010 au Centquatre. En 2010, Marie-José Malis est accueillie en résidence Villa Medicis hors les murs à New York et à l'École CalArts de Los Angeles.

Des partenaires fidèles suivent et accompagnent le travail de Marie-José Malis depuis plusieurs années : le Théâtre Garonne de Toulouse, l'Échangeur à Bagnolet, le Forum du Blanc-Mesnil, le Théâtre des Bernardines à Marseille, le Théâtre universitaire la Vignette à Montpellier, l'Espal Scène conventionnée du Mans, L'Archipel scène nationale de Perpignan.

Le théâtre de Marie-José Malis est un théâtre du texte et de la présence. Les acteurs y développent une vérité d'expression particulière et l'espace aussi est remarqué pour sa densité poétique et sa dimension de théâtralité assumée. La question qui travaille continûment ses mises en scène est au fond la question du devenir du théâtre : comment l'expérience théâtrale, ses qualités propres et uniques, ses conditions matérielles, spirituelles, peuvent être maintenues aujourd'hui pour les spectateurs actuels ? Le choix des textes va avec cette préoccupation :

le répertoire de la compagnie varie entre de grands textes du répertoire et des textes mineurs, poétiques ou théoriques, plus actuels, qui permettent de montrer que le théâtre est un lieu qui organise la pensée du temps, met en lumière ses déchirures, les conditions de son courage aussi. Sa conviction est que le vrai théâtre est aussi rare que la vraie politique. La représentation doit redonner à sentir comment ce soulèvement a lieu, ici et maintenant, comment les conditions de la vraie politique sont rendues aux hommes, dans la chaleur et le travail du théâtre.

Marie-José Malis a mis en scène :

- *Aléthéia*, des traces des grandes ombres, sur des textes de JL Godard, parcours spectacle conçu en 2001 pour la Forteresse de Salses, en collaboration avec le Théâtre National de Marionnette de Géorgie et en coproduction avec le Centre des Monuments Nationaux et le Conseil Général des Pyrénées-Orientales
- *Ouvriers Paysans*, de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, d'après le roman d'Elio Vittorini
- *Les femmes de Messine* créé dans le cadre du festival Oktobre
- *Œdipe le tyran*, de Hölderlin d'après Sophocle,
- *Enter The Ghost*, d'après *Contre la Télévision* de Pier Paolo Pasolini,
- *Un orage serait bien beau ici*, d'après *La Promenade* de Robert Walser
- *Le Prince de Hombourg* de Kleist, en collaboration avec Alain Badiou
- *On ne sait comment* de Luigi Pirandello
- *La Volupté de l'Honneur*, de Luigi Pirandello
- *Les Géants de la Montagne*, de Luigi Pirandello
- *Le Rapport Langhoff*, créé à La Comédie de Genève
- *Hypérion*, de Hölderlin créé pour le festival d'Avignon In 2014
- *La Vraie Vie*, avec des jeunes d'Aubervilliers, à partir du texte d'Alain Badiou
- *La pièce d'actualité n°8 - Institution*, créée à La Commune CDN Aubervilliers
- *Dom Juan*, de Molière - créé à La Commune (nov. 2017)

Les comédiennes et comédiens

Pascal Batigne suit de 1986 à 1989 les cours de l'Entrée des Artistes (E.D.A., Yves Pignot); de 1989 à 1992 il est comédien au sein du Théâtre du Campagnol dirigé par Jean-Claude Penchenat. Il participe à tous les spectacles de la Compagnie La Llevantina depuis sa création.

Jean-Louis Coulloc'h a joué au théâtre, entre autres, sous la direction de Jean-Claude Fall, Sylvie Jobert, Thierry Bédard, Claude Régy, François Tanguy, Pierre Meunier, Madeleine Louarn, Nadia Vonderheyden, Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, Laurent Fréchuret, Sophie Langevin, Cécile Pauthe, Julie Brochen, Benoit Giros, François Orsoni, Pierre-Yves Chapalain...

Au cinéma, il tourne notamment avec Emmanuel Cuau, Pascale Ferran, Emmanuel Parraud, Anders Ronnow-Klarlund, Jacques Sechaud, Julie Delpy, Arnaud Des Pallières, Yann Coridian...

Il a participé également en 2006 au projet collectif *Ultimo Round* qui l'a emmené jusqu'à Valparaiso au Chili...

Sylvia Etcheto Comédienne de théâtre formée au CREUFOP, licence professionnelle à l'Université de Perpignan en 2001, elle a travaillé avec plusieurs compagnies dont la compagnie de Thierry Bédard pour la création de *En Enfer* qui est présentée au Festival d'Avignon In en 2004. Elle travaille avec la Compagnie La Llevantina depuis 2002. Elle a également une expérience de comédienne au cinéma sur plusieurs films moyens et longs-métrages de Valérie Gaudissart, dont *Céleste* (Prix de la Presse à Clermont-Ferrand, Prix du Public à Brive, Prix du Scénario à Brest en 2005). Elle crée également en 2002 avec Ode Roméo la Compagnie Vu d'en Bas, qui a choisi la marionnette comme support principal.

Julien Geffroy intègre l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre National de Strasbourg (groupe 39) de 2008 à 2011. Il a joué entre autres sous la direction de Julie Brochen, Amélie Enon, le collectif Notre Cairn, Pauline Ringade, Noël Casale, Vincent Rouche, François Cervantès, Stéphane Braunschweig, Maxime Kurvers.

Olivier Horeau suit une formation au Conservatoire National de Région à Nantes, dont il reçoit en 1987 le Premier Prix. Il est ensuite élève de l'Entrée des Artistes (E.D.A., Yves Pignot) et de L'École du Théâtre National de Chaillot. Il a travaillé avec de nombreux metteurs en scène comme Christian Besson, Luc Clémentin, Christine Farré, Jean-Jacques Bricaire, Roland Topor, Jérôme Savary, Jean-Luc Tardieu, Antoine Caubet, Katia Grosse, Frédéric Poinceau, Sébastien Derrey, Franck Dimech... Il joue dans tous les spectacles de la Compagnie La Llevantina depuis 1995.

Isabel Oed s'est tournée progressivement vers le théâtre, lors de stages avec Zygmunt Molik, Alain Knapp, Frédéric Leidgens, Mamadou Dioumé, Pierre Meunier, ainsi que des cours de Bûto, tout en poursuivant des études de langues et d'architecture. Elle participe depuis 1996 à des créations d'écritures contemporaines, expérimentales ou classiques avec Frédéric Leidgens, Pascale Henry, Isabelle Esposito, Muriel Vernet, Marion Coutarel ; et travaille avec des collectifs de musique (Les Barbarins Fourchus, Johnny Staccato, Der Zoologe von Berlin). Elle a aussi joué dans *Hypérion* mis en scène par Marie-José Malis. Elle participe régulièrement à la fabrication de décors.

Sandrine Rommel Formée au Conservatoire National de Région de Lille de 1986 à 1989, elle travaille notamment avec Philippe Minyana et François Rancillac.

Plus tard elle poursuivra sa formation dans le cadre de stages professionnels avec entre autres Adel Hakim, Elisabeth Chailloux, Alain Ollivier, Daniel Girard, Stéphanie Loïk, François-Michel Pesenti, Vincent Rouche, Jean-Louis Benoit, Frédéric Belier-Garcia et Marie Vayssière.

Elle s'installe à Marseille où elle joue sous la direction de Marie-José Malis, Franck Dimech, Frédéric Poinceau et Alexandra Tombelain. Par ailleurs, Sandrine Rommel participe à plusieurs long-métrages sous la direction de Paul Vecchiali, Serge Le Peron, Angela Konrad et Philippe Grandrieux.