

La Commune

Les Géants de la montagne

de **Luigi Pirandello**

adapté et mis en scène par

Marie-José Malis

Avec **Pascal Batigne, Juan Antonio Crespillo, Sylvia Etcheto, Olivier Horeau, Anne-Sophie Mage, Isabel Oed, Laurent Prache, Mohammad Muzammal Hossain Soheb**

DOSSIER DE PRESSE

LA COMMUNE CDN D'AUBERVILLIERS

8 - 19 FÉVRIER 2023

CRÉATION

PRODUCTION ET DIFFUSION

Marion Claudel, administratrice de production
m.claudel@lacomune aubervilliers.fr
01 48 33 16 16

PRESSE

OPUS 64
Aurélié Mongour, a.mongour@opus64.com
Arnaud Pain, a.pain@opus64.com
01 40 26 77 94

Aubervilliers

Les Géants de la montagne

texte **Luigi Pirandello**
traduction **Paul Renucci**
adaptation et mise en scène
Marie-José Malis
avec **Pascal Batigne, Juan Antonio Crespillo, Sylvia Etcheto, Olivier Horeau, Anne-Sophie Mage, Isabel Oed, Laurent Prache, Mohammad Muzammal Hossain Soheb**
stagiaires assistants à la mise en scène **Mattei Moreno, Lucie Ouchet**

scénographie **Jessy Ducatillon, Marie-José Malis, Adrien Marès**
contruction **Moustafa Benyahia, Adrien Marès, David Gondal, Inès Nicolas**
lumière **Jessy Ducatillon**
son **Patrick Jammes**
régie plateau **Adrien Marès**
costumes **Pascal Batigne**
confection des costumes **Pascal Batigne, Agathe Laemmel, Sophie Schaal**
musiques **Johann Sebastian Bach, Olafsur Eliasson, Patrick Jammes, François Nicolas, Arvo Pärt, Serguei Prokofiev**

remerciements à **Antonin Fassio (Groupe T)**
production **La Commune CDN d'Aubervilliers**
création 8 février 2023

résumé

Le magicien Cotrone et sa troupe de « Guignards » vivent à l'écart du monde, dans une villa où les pouvoirs de l'imaginaire, de la magie et de l'irréel ont toute la place. Ils y accueillent la troupe de théâtre de la comtesse Ilse, ruinée et rejetée après l'échec de *La Fable du Fils Substitué* que la troupe cherche à jouer en dépit de tout. Cotrone propose aux acteurs de répéter et de représenter la pièce au sein de la villa, en s'appuyant pour la comprendre sur les forces imaginaires du lieu, mais la comtesse refuse et affirme que la pièce ne peut se contenter d'un lieu ainsi retranché et doit être jouée devant le public...

à propos

On connaît le spectacle de Kantor intitulé *Qu'ils crèvent les artistes !* Avant de mourir, Pirandello a imaginé une fable théâtrale inachevée dont le dénouement semblait pourtant conduire au massacre d'une troupe de comédiens par le peuple. Dans ce « mythe », c'est ainsi qu'il le nommait, l'Italien préféré de Marie-José Malis concentrait toute la demande qu'il adressait au théâtre : qu'il soit serviteur d'une autre idée et pratique de la réalité. Le mythe concentre toutes les questions en souffrance de notre civilisation moderne : qu'avons-nous fait de la réalité ? Pirandello, et Kantor aussi, étaient des modernes suprêmes, pour eux le matérialisme et l'athéisme conquis par notre civilisation, loin d'être en défaut, étaient une promesse infinie : que toutes choses, autrefois dites spirituelles ou irréelles, ou de rebut, ou non advenues ou défuntées, dieux et demi-dieux, légendes, violences du vivre amoraux, formes insensées des désirs et appels de l'homme vers son vide, angoisses et tragique insaturables, toute chose soit accueillie dans la réalité, dans la matière, et en change la définition et la pratique, sans peur, sans avarice, sans anathèmes. Pour une paix nouvelle, une joie des limbes, par-delà les limites de l'humain, qui n'est jamais que cette danse autour de son vide. Cela était demandé aux artistes les premiers. Mais qu'ils crèvent si eux aussi y font défaut. Qu'ils crèvent par la main de ceux dont la dignité est un excès, un intrus, une autre réalité plus grande qu'elle dans les calculs du monde.

C'est autour de cette question que Marie-José Malis nous annonce vouloir articuler son dernier spectacle : mais pourquoi ces géants de l'art ont-ils imaginé à la fin de leur vie, que pour l'heure, il se pourrait bien que les artistes doivent « crever » ? Cette question si belle, c'est une folie de plus, une fantasia obstinée, une volonté de ne pas mourir sans avoir cherché plus loin, le sur-réalisme de plain-pied qu'est le théâtre. Car comme on le dit souvent en répétitions : mais tu y crois ou non ? Croire en toutes choses au point d'y donner corps, c'est le programme : la suprême bêtise et la joie à trouver, du théâtre.

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

note d'intention

Les Géants de La Montagne sont une pièce inachevée, interrompue par la mort de Pirandello en 1936. Cette interruption fait partie de ces points d'interrogation, attractions, dont le théâtre a le secret. À cela s'est ajoutée la part prise par Giorgio Strehler lorsqu'il décida avec génie de mettre en scène un texte écrit par le fils de Pirandello, Stefano, qui nous livre la fin de la pièce telle que la lui aurait racontée Pirandello la veille de sa mort. Et c'est dans cette fin supposée que l'on parle du massacre final de la troupe des comédiens que la pièce met en scène, par le peuple.

Pour moi, c'est une pièce matricielle. Elle contient des déclarations essentielles sur ce que fait le théâtre, sur son opération de matérialisation de l'immatériel, sur l'exigence adressée à la modernité d'élargir sa conception de la réalité et de la matière justement, à des degrés neufs, radicaux et qui pour Pirandello sans doute aurait été une réponse au fascisme. Car je pense que le secret de la pièce est là. Fidèle à son injonction au courage, Pirandello ne recule devant rien dans ce que l'humanité doit apprendre d'elle-même, son vide constitutif, ses pulsions, ses multiplicités contradictoires, ses altérations, sa condition livrée à l'insensé sans garantie. Mais de cette découverte propre à la modernité et qui fut aussi le berceau du nihilisme, et que Pirandello aborde toujours avec une angoisse rigoureuse, probe, Pirandello n'a pas cessé de vouloir faire la clé d'un nouveau courage. Hospitalité maximale à tous les phénomènes de la réalité et construction à partir d'eux de nouvelles manières de vivre le sujet : sujet élargi à la multitude de ses masques, de ses fantômes, de ses passés et devenirs, de son tragique en forme de butée, et dans cette pièce sujet inversé au monde non humain, non humanisable. La pièce a à voir avec l'injonction de Schiller : « l'horizon de notre entreprise et la gageure de notre travail, pour plus d'un siècle, consiste à vouloir changer de littérature ». Dans un monde disloqué, dont tous les paramètres existentiels, philosophiques, moraux sont en train de se dérober, face à la guerre et à la ruine de la terre elle-même, dans le bilan de la modernité industrielle que symbolisent ici les Géants, de la brutalité de leur prédation, du culte à une raison pauvre et instrumentale, Pirandello sent bien que l'humanité répondra par un besoin d'imaginaire. Il faut métaboliser en signes l'angoisse qui nous saisit. Et il

comprend que ce besoin d'imaginaire, les fascistes s'en saisissent mieux que les autres. Eux savent répondre aux justes besoins de mythes nés dans le peuple pour rendre compte des forces tragiques que certaines époques font lever. Il en appelle donc à une refonte de l'art théâtral qui soit un contrepoids suffisant. Une refonte de la sensibilité, qui fasse droit aux crises, aux scissions que l'humanité pressent, à sa dépossession, à la fin de l'humanisme, mais qui soit une hospitalité et une aventure de paix radicales. C'est la leçon de Cotrone, le magicien, aux artistes : vous n'êtes pas prêts à rencontrer le peuple parce que vous ne prenez pas au sérieux son besoin de signes, le travail qu'une civilisation demande et qui est de donner nom et culte aux nouveaux inconnus effrayants. Une civilisation qui a besoin de bâtir de nouvelles relations et de nouveaux agencements sensibles, à l'intérieur de l'humanité et dans ses relations au reste de ce qu'elle n'est pas. C'est aussi le secret de la villa qui est le siège de la pièce. Pas encore un théâtre. Mais le lieu qui prépare le théâtre qui peut-être viendra. Et dans lequel Cotrone nous invite à nous tenir, nous artistes, comme Schiller et les romantiques allemands quand il s'agissait pour eux de refonder la sensibilité, le goût des choses et nos orientations affectuelles vers un monde mis sous le sceau de l'égalité. À la fin de sa vie, Pirandello écrivait des pièces étranges, qu'il baptisait mythes. Il revenait aux fables populaires, oniriques, dont cette *Fable du Fils Substitué* dont des extraits sont joués dans *Les Géants de la Montagne* et dont Cotrone accuse les comédiens de ne s'être pas donné un cœur suffisamment ouvert pour la comprendre. Pirandello était convaincu que l'humanité en crise avait besoin de faire retour au mythe. Quand le sens échappe, il faut symboliser. J'ai voulu monter cette pièce en hommage à ma troupe et en hommage aux jeunes artistes que j'ai connus ici à La Commune et dans notre paysage théâtral actuel. Je suis persuadée d'assister à une avant-garde discrète, où de jeunes artistes cherchent désormais non plus dans la déconstruction du théâtre, mais dans ses coordonnées natives, élémentaires, primitives, les moyens d'une nouvelle symbolisation dont tout le monde pressent qu'elle est nécessaire. Nous aussi nous sommes soumis à l'angoisse d'une fin et d'une nouveauté. Et la jeunesse y répond par les moyens frugaux, artisanaux, d'une anormalité

ensorcelée, du théâtre. Ils y répondent par nouveaux blocs d'affects et de signes, trouvant dans l'incorruptible enfance et violence du théâtre, de quoi sustenter leur besoin de métaboliser ce qui nous arrive et de remettre en circulation la possibilité de vivre, de s'orienter à nouveaux frais dans la disparité nouvelle d'une humanité qui se cherche et se reconstruit. Pour moi, c'est évidemment la bonne nouvelle. Moi qui ai toujours tenu à dire que le théâtre était mort et que la tâche était d'annoncer en actes scéniques sa résurrection, de n'oeuvrer qu'à ça, à cette bonne nouvelle répétée et jamais garantie mais toujours recommencée, la traversée de sa mort, j'assiste ainsi à cette levée de forces à l'intérieur du médium que j'ai toujours cherché à maintenir. Quant à moi, je crois de plus en plus aussi à la villa, j'y crois plus qu'aux théâtres existants la plupart du temps, et je suis reconnaissante à Pirandello d'avoir inventé un tel mythe qui nous retient. Il a pour moi le visage de ma troupe, que les puissances effraient et qui cultive d'autres manières de se tenir, « en désespoir de cause » dit Pirandello, « mais attention, désespoir à notre manière... » et qui est aussi une forme de la joie.

Marie-José Malis
Février 2023

reconstitution du troisième acte par Stefano Pirandello

Voici l'action du troisième acte (quatrième « moment ») des Géants de la Montagne, telle que je peux la reconstruire grâce à ce que mon père m'en a dit, et avec le sens qu'elle aurait dû revêtir. C'est tout ce que j'en sais, et je l'ai malheureusement exposée sans l'efficacité requise ; j'espère du moins que c'est sans arbitraire. Mais je ne peux savoir si en fin de compte, dans l'imagination de mon père, qui fut hanté par ces fantômes pendant presque toute l'avant-dernière nuit de sa vie, au point qu'il me dit, le matin suivant, qu'il avait dû supporter le terrible effort de composer dans sa tête tout le troisième acte, et qu'ayant désormais résolu toutes les difficultés, il espérait pouvoir prendre un peu de repos, heureux du reste à la pensée qu'à peine guéri il pourrait transcrire en quelques jours tout ce qu'il avait conçu pendant ces heures ; je ne peux savoir, dis-je, et personne ne pourra jamais savoir si, au stade final de sa conception, la matière ainsi traitée ne s'était pas présentée à lui d'autre façon, ou s'il n'avait pas déjà trouvé d'autre mouvement pour l'action, ou des sens plus élevés à ce mythe. Je n'ai su de lui, ce matin-là que ceci : qu'il avait eu l'idée d'un olivier Hermès, —. « Il y a, me dit-il en souriant, un olivier Hermès, de grande envergure, au milieu du plateau : par ce moyen j'ai tout résolu. » Et comme je ne comprenais pas bien, il ajouta : « pour étendre le rideau... » Je compris ainsi qu'il était occupé, depuis quelques jours peut-être, à trouver une solution pour ce détail concret. Il était très content d'avoir trouvé.

Le troisième acte devait se dérouler dans la montagne, sur un espace dégagé, devant l'une des demeures des géants.

Il commençait par l'arrivée des comédiens, las du chemin qu'ils avaient parcouru, avec leur chariot, et accompagnés de certains des Guignards, tous sous la conduite de Cotrone. L'arrivée de ces visiteurs bizarre et inattendus suscitaient la curiosité des habitants (non des géants, qui n'auraient jamais paru sur la scène, mais de leurs serviteurs et du personnel ouvrier employé par eux à leurs travaux grandioses), tous assis pour prendre part à un grand banquet installé au fond de la scène, les tablés devant être imaginées comme disposées hors de la vue des spectateurs sur un immense espace. Quelques-uns des banqueteurs les plus proches, à la fois surpris et attirés, se seraient levés et avancés pour poser des questions, comme s'ils étaient en présence d'êtres venus d'une autre planète ; et Cotrone aurait manifesté à un majordome investi d'autorité le désir de ses compagnons, qui sont des comédiens et qui ont tout ce qu'il faut pour offrir aux seigneurs du lieu un spectacle artistique de premier ordre à l'occasion des noces, et rehausser ainsi l'éclat des festivités qui se déroulent.

Cette première scène aurait fait voir, entre les cris et les chansons orgiaques du pantagruélique banquet, les danses et la bruyante mise en marche des fontaines de vin qui l'auraient égayé, de quelle espèce sont les divertissements octroyés au peuple par les géants et par ce même peuple appréciés. Au point que les comédiens se sentent défaillir en

s'apercevant que ces gens n'ont aucune idée de ce que sont les représentations théâtrales et, pis encore, que si se détachent du lot certains qui en ont entendu parler et en éveillent le désir chez tous les autres, le théâtre est tenu par eux pour un fameux amusement ; on comprend alors qu'ils veulent parler de théâtre de marionnettes, mené à renfort de coups de trique sur la tête et sur le dos, des pantalonnade des pitres ou des numéros de danseuses ou des chanteuses de café-concert. Mais ils reprennent courage lorsque Cotrone, introduit par le majordome, va proposer aux géants de donner la représentation grâce à l'espoir – qu'ils essaient de muer par raisonnement en certitude – que les seigneurs devant lesquels ils auront à jouer ne peuvent pas être aussi terre à terre que leurs serviteurs et leurs ouvriers et que même s'il faut douter qu'ils entendent toute la beauté de la *Fable du Fils Substitué*, ils écouteront décemment. En attendant, ils ont peine à se protéger de la curiosité cancanière et sans façon de toute la populace qui les a entourés, et il leur tarde que Cotrone revienne avec la réponse. Mais Cotrone revient pour dire que malheureusement, si les géants acceptent la proposition de donner la pièce et sont disposés à payer grassement, ils n'ont pas de temps à accorder à ce genre de choses tant sont importantes et nombreuses les tâches auxquelles ils ont à faire face même en ces heures de fête. Que la représentation donc soit donnée pour le peuple, auquel il est bon d'offrir de temps à autre quelque moyen d'élever son esprit. Et le peuple pousse des

acclamation frénétiques en l'honneur du nouveau divertissement qui lui est octroyé. Alors, chez les comédiens, les sentiments se partagent : les uns, avec Cromo à leur tête, disent qu'ils se sont jetés en pâture aux fauves, qu'il n'y a rien à faire devant un tel gouffre d'ignorance, qu'il vaut mieux renoncer à l'entreprise ; d'autres, avec la comtesse, précisément enhardis par le spectacle de bestialité qui abat et désespère les autres, disent et redisent que c'est justement devant ces incultes qu'il faut expérimenter la puissance de l'art, et ils sont tout à fait certains que la beauté de la fable subjuguera ces âmes vierges ; il y a enfin Spizzi, exalté, qui déjà se prépare à cette extraordinaire représentation comme à une aventure digne d'un chevalier d'autrefois, et qui entraîne les hésitants par la honte que fait naître en eux son exemple ; cependant que le comte, écœuré, abreuvé d'amertume par tant de vulgarité autour de lui, voudrait ou moins en préserver la comtesse.

Cotrone voit et tente de faire observer quelle distance impossible à combler sépare les deux mondes si bizarrement mis en contact : d'un côté, celui des comédiens, pour lesquels la voix du poète n'est pas seulement la plus haute expression de la vie, mais bel et bien la seule réalité dans laquelle et de laquelle il soit possible de vivre ; de l'autre côté, le monde du peuple tout occupé, sous la conduite des géants, à des travaux grandioses pour conquérir les forces et les richesses de la Terre, et qui trouve sa règle de vie dans ce vaste et incessant effort collectif, atteignant dans chacune de ses conquêtes sur la matière un des buts de sa propre vie, but dont chaque individu avec les autres et jusqu'au dedans de lui-même tire un sujet de fierté. Mais Ilse est tellement heureuse et si prête à procéder à que Cotrone en vient à admettre que tout est possible, après tout, même qu'elle en sorte victorieuse, frémissante comme elle est. « Vite, vite », dit-elle. « Où aura lieu la représentation ? » Ici même, devant le peuple déjà rassemblé pour le banquet. Il suffira de tendre un rideau qui mette les acteurs à l'abri pendant qu'ils se maquillent et s'habillent pour le spectacle.

Il y a au milieu de la scène un antique olivier Hermès : entre l'arbre et la façade on tend une corde supportant le rideau.

Tandis que les comédiens se préparent

anxieusement, sans cesse dérangés par des gens qui passent la tête pour les épier et qui en appellent d'autres en se moquant, Cotrone pense qu'il est bon de donner à ce public nullement préparé une certaine information touchant le spectacle ; il va prendre la parole lui-même de l'autre côté du rideau. Mais dans la foule éclate sur le champ des lazzis, des quolibets, des hurlements, des rires grossiers : le magicien rentre désappointé : on ne l'a pas laissé ouvrir la bouche.

« Ne vous désolerez pas pour si peu : nous y sommes habitués, le réconforte l'acteur de genre Cromo. Vous allez voir dans un moment ! »

Et les comédiens expliquent à Cotrone qu'il s'est fait houspiller parce qu'il n'a pas l'habitude du public. C'est l'un deux qui va y aller, maintenant : Cromo, lequel est habillé, avec son nez de premier ministre, pour improviser l'éclaircissement préparatoire. Cromo saura capter l'attention en commençant son propos par quelque histoire drôle. De fait, on entend aussitôt les rires d'approbation tonitruants, les applaudissements et les encouragements du public.

L'accueil reçu par Cromo rend un peu de courage à l'âme abattue des comédiens, si bien qu'Ilse et avec elle Spizzi et Diamante, les plus enflammés, les plus fervents, peuvent repousser les craintes de Cotrone, qui, comprenant désormais que les choses finiront mal, voudrait les convaincre pour la dernière fois de renoncer, et leur rappelle le bonheur auquel ils tournent le dos. Il évoque le souvenir de la nuit des sortilèges qu'ils ont passée dans la villa où tous les fantômes de la poésie ont si facilement vécu en eux et pouvaient continuer à vivre, pourvu qu'ils veuillent y retourner et y rester à jamais. En attendant, la gaieté soulevée par Chromo est de telle nature et d'une telle ampleur qu'elle ne lui permet pas, à lui non plus, d'atteindre son but, c'est-à-dire de préparer l'âme du public au spectacle de poésie qu'ils vont lui offrir. Cromo rentre tout trempé, ruisselant d'eau, parce que les spectateurs excités, afin de pousser plus loin à l'amusement, l'ont arrosé au moyen d'une pompe. Un tumulte infernal se déchaîne dans l'assistance. On réclame les acteurs pour que le spectacle commence. Que faire ? Ilse, qui est la seule à paraître sur scène au début de la

fable, s'éloigne de son mari et de Cotrone et s'avance devant le rideau comme si elle allait au sacrifice suprême, résolue à lutter de toute son énergie pour imposer la parole du poète. À ce moment, le conflit est déjà tout tracé et parvenu désormais au point où il va éclater de façon dramatique. Fatalement, les fanatiques de l'art, qui se considèrent comme les uniques dépositaires de l'esprit, seront portés, devant l'incompréhension et les railleries des esclaves, à mépriser ceux-ci et à blesser leur amour-propre ; tandis que les autres, tout aussi fanatiques, mais en fonction d'un idéal de vie bien différent, ne peuvent croire aux paroles de ces pantins, car tel est l'effet que les comédiens leur font. Non parce que ceux-ci sont déguisés, mais parce qu'eux-mêmes sentent que ces pauvres êtres humains, si inébranlables dans le sérieux de leurs gestes et de leurs accents absurdes, se sont désormais placés, on ne sait pourquoi, hors de la vie. Des pantins : mais des pantins qui, puisqu'ils sont tels, devraient se mettre en devoir de les amuser. Et après la stupeur initiale, couverte par de vaste mugissement d'ennuis et des questions indécentes—qu'est-ce que c'est que celle-là ? mais qu'est-ce qu'elle veut ? — ils exigent que la comtesse cesse de déclamer de son air inspiré ces paroles incompréhensibles et qu'elle leur offre une jolie petite chanson avec un numéro de danse. Derrière le rideau se répercute, dans l'agitation des autres comédiens et la consternation de Cotrone et du comte, le drame où Ilse se débat devant le public. La tempête, qui enfle, de plus en plus menaçante, s'abat soudain sur la scène improvisée lorsque la comtesse éclate en insultant les spectateurs du nom de brutes. Spizzi et Diamante volent à son secours, le comte s'est évanoui, Cromo crie qu'il n'y a qu'à se mettre tous à danser, et il va s'exposer lui-même pour essayer de détourner d'Ilse la fureur déchaînée du public. Du tumulte qui fait rage, là-bas, on voit quelques images projetées sur le rideau : ce sont des gestes gigantesques, des corps énormes en lutte, des bras et des poings cyclopéens levés pour frapper. Mais il est trop tard. Un grand silence s'établit tout à coup. Les comédiens rentrent en portant le corps d'Ilse, brisé comme celui d'un pantin désarticulé. Ilse agonise et meurt. Spizzi et Diamante, entrés dans la mêlée pour la défendre, ont été déchiquetés ; on n'a plus rien retrouvé de leurs corps.

Revenu à lui, le comte crie sur le corps de sa femme que les hommes ont détruit la poésie dans le monde. Mais Cotrone comprend qu'il ne faut imputer à personne la faute de ce qui est arrivé. Non, ce n'est pas que la poésie ait été refusée ; c'est seulement que les pauvres esclaves fanatiques de la vie, en qui l'esprit ne parle pas aujourd'hui mais pourra quand même parler un jour, ont innocemment brisé, comme des pantins rebelles, les servant fanatiques de l'art, qui ne savent pas parler aux hommes parce qu'ils se sont exclus de la vie, pas au point cependant de se satisfaire de leurs propres rêves, mais en prétendant les imposer à ceux qui ont autre chose à faire que de croire à leurs songes.

Et quand se présente, profondément mortifié, le majordome pour offrir, avec les excuses des géants, une indemnisation convenable, il engage le comte, toujours en larmes, à l'accepter. Le comte au bord de la fureur, dit oui, qu'il acceptera : et il emploiera le prix du sang versé à édifier pour son épouse un tombeau glorieux, impérissable. Mais on sentira que, tout en pleurant, et en protestant de la noblesse de son attachement à la poésie défunte, il s'est comme allégé d'un seul coup, libéré d'un cauchemar ; et il en va de même pour Cromo et pour les autres comédiens. Et ils s'en vont en emportant le corps d'Ilse sur le chariot avec lequel ils étaient arrivés.

Stefano Pirandello

biographie

Né en 1867 en Sicile, **Luigi Pirandello**, poète, nouvelliste, essayiste et romancier, n'est venu au théâtre que tardivement. Étudiant en littérature classique, il publie sa première nouvelle, *Cahute*, à 17 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. Rentré en Italie, il épouse Maria Antonietta Portulano, s'installe à Rome et enseigne la stylistique à l'Instituto Superiore di Magistero, une école normale pour jeunes filles. En 1903, un éboulement provoque la destruction de l'entreprise de son père, une mine de soufre. Pirandello est ruiné et travaille alors sans relâche, et ses écrits lui assurant 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. *Six personnages en quête d'auteur* triomphe en septembre 1921 à Milan et à New York. En 1922 *Henri IV* est également 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 dont il devient directeur de théâtre. 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), *Méfietoi*, *Giacomin*, *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* (1936).

Marie-José Malis, native de Perpignan, est ancienne élève de l'École Normale Supérieure 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 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 de Perpignan, elle intervient au Théâtre de la Vignette - Université Paul Valéry à Montpellier et au Conservatoire de Genève. En 1994, elle fonde la Compagnie La Llevantina.

Elle dirige La Commune, CDN d'Aubervilliers depuis le 1er janvier 2014. Elle y met en scène *Hypérion* d'après Hölderlin, *Vêtir Ceux qui sont Nus* de Pirandello, *Dom Juan* de Molière, *La Vraie Vie* d'Alain Badiou, *La Volupté de l'Honneur* de Pirandello, *The End of Reality* de Richard Maxwell, *Pièce d'actualité n°8 : Institution*, *Pièce d'actualité n°16 : Güven* aux côtés de Marion Siefert et Maxime Kurvers, *Pièce d'actualité n°17 : En vrai-Libye : l'enfer des exilés* conçue avec les journalistes Étienne Huver et Jean-Baptiste Renaud, *Bal masqué* de Lermontov. Elle fonde également le projet Daper Dutto consacré la recherche sur l'art et la fonction de l'acteur.

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 y est remarqué pour sa densité poétique et sa dimension de théâtralité assumée. La question qui travaille continuellement 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.