

gens de France ne savent pas écrire, c'est quand tu as ces audaces de mots ou tu as peur que je ne te comprenne pas que je te comprends le mieux...
Dai Dai présente

ARTAUD GÉNICA

CORRESPONDANCES

D'après Les lettres
d'Antonin Artaud
à Génica Athanasiou

Adaptation, Mise en scène et
Interprétation
Daniela MORINA PELAGGI

Direction d'actrice
Piera BELLATO

Camille GIACOBINO-POLIER
Elina GAUMONDIA

Reservations:
+41 78 250 03 20
reservations.daidai@outlook.com
www.daidai-producao.ch

D'après Les lettres à GÉNICA ATHANASIOU
d'Antonin ARTAUD

Mise en scène de Daniela MORINA PELAGGI

Table des matières

SYNOPSIS	Page 3
THÉMATIQUES _ AXES PRINCIPAUX	Page 4
<ul style="list-style-type: none">-La condition de l'artiste-La situation de la femme, début XXème siècle-La naissance d'Artaud « écrivain »-Témoignage du renouveau culturel du début du XXème siècle	
MATIÈRE TEXTUELLE ET PROTAGONISTES	Page 6
<ul style="list-style-type: none">-Les Lettres	Page 6
<ul style="list-style-type: none">-Génica Athanasiou	Page 7
<ul style="list-style-type: none">-Antonin Artaud, tentative de présentation d'une icône	Page 9
ÉQUIPE ET CONTACTS	Page 14
SUR SCÈNE	Page 20

SYNOPSIS

Antonin Artaud rencontre Génica Athanasiou en novembre 1921, alors qu'ils sont tous deux acteurs dans la troupe du Théâtre de l'Atelier, sous la direction de Charles-Dullin.

Antonin a tout juste vingt-cinq ans. Il n'a encore rien publié, c'est un jeune poète du sud de la France, de Marseille, arrivé de fraîche date à Paris. Génica, elle, a vingt-quatre ans, elle a traversé l'Europe en ruine depuis sa Roumanie natale, où elle a quitté ses études au Conservatoire National d'Art Dramatique de Bucarest fuyant son destin de femme à marier. Elle sera son grand amour ou, tout du moins, la seule relation dont témoigne la correspondance du jeune poète.

Artaud n'a rien publié, ou presque : c'est durant leur relation qu'il noue des liens avec la *N.R.F.*, les surréalistes, Abel Gance ou Carl Dreyer, et qu'il vit une grande partie de sa carrière d'acteur, au théâtre et au cinéma.

Déjà ses problèmes psychiatriques et de toxicomanie envahissent sa vie personnelle. Génica soutiendra contre eux une lutte perdue d'avance.

Cette correspondance amoureuse, tantôt sublime, tantôt déchirante, est le vivant témoignage d'une passion, tout autant que celui de la descente aux enfers d'une des figures les plus complexes des avant-gardes françaises du XX^e siècle.

Ces lettres ont été adressées par Antonin Artaud à Génica Athanasiou entre 1921 et 1940.

THÉMATIQUES _ AXES PRINCIPAUX

Proposer au public la correspondance entre Antonin Artaud et Génica Athanasiou en 2022, c'est-à-dire un siècle après le début de leur relation, nous semble nécessaire pour diverses raisons.

LA CONDITION DE L'ARTISTE

Les lettres écrites par Antonin Artaud nous plongent sans détour dans la vie d'un jeune artiste en devenir. Force est de constater que « monter à Paris » revêt aujourd'hui comme hier le même attrait et comporte les mêmes difficultés liées à la précarité du statut de l'artiste. Des questions pratiques aussi bien que philosophiques et existentielles sont abordées par Artaud, en tous points semblables à celles qu'un.e jeune étudiant.e en art dramatique/comédien.ne serait confronté.e aujourd'hui. Où se loger ? Comment subvenir à ses besoins ? Comment faire face à l'imbroglio des relations de troupe ? Comment se faire une place dans un milieu où les alliances et les relations ont autant de valeur (si ce n'est plus, comme le dit Artaud) que le savoir-faire de l'artiste ? Comment se faire publier ? Comment décrocher des contrats au théâtre ou au cinéma ? À travers leur correspondance, Artaud et Athanasiou fournissent un puissant témoignage de la condition de l'artiste.

LA CONDITION DE LA FEMME, DÉBUT XXÈME SIECLE

D'autre part, par ce qu'elle a de plus intime, cette correspondance apporte un témoignage direct et très concret de la condition de la femme du XXème siècle. Comment vit-on à Paris en 1920, lorsqu'on est une jeune femme comédienne et affranchie de toute tutelle ? Comment vit-on la relation de couple hors du contexte du mariage ? Toutes ces questions sont évoquées dans la correspondance entre les deux artistes.

LA NAISSANCE D'ARTAUD « ÉCRIVAIN »

Un autre aspect essentiel dans l'intérêt de cette correspondance, réside également (cela va de soi) par la personnalité singulière d'une des figures les plus marquantes de la littérature contemporaine et qui transparaît dans chacune de ses lettres. Entre amour inassouvi et difficultés psychiques assumées (et revendiquées), on retrouve déjà chez le jeune « *Nanaki* » toutes les obsessions qui constituent les écrits à venir d'Artaud.

TÉMOIGNAGE DU RENOUVEAU CULTUREL AU DÉBUT DU XX^{ème} SIÈCLE

Enfin, les lettres échangées entre Artaud et Athanasiou constituent également un formidable document rendant compte du renouveau du théâtre français et de la naissance du mouvement surréaliste, mouvements auxquels tous deux participèrent activement par leur collaborations et amitiés. Dullin, Hébertot, Pitoëff, mais aussi André Breton, Robert Desnos, Jean Cocteau, Picasso ou Gabrielle Chanel constituent le milieu dans lequel les deux artistes évoluent.



MATIÈRE TEXTUELLE ET PROTAGONISTES

LES LETTRES

L'histoire de cette longue liaison, documentée par leur correspondance, c'est avant tout chez le jeune Artaud le cri répété d'une longue revendication: celle d'un impossible accord avec l'objet de son amour. Le besoin d'être compris et approuvé, l'irritation de ne pas l'être comme il le voudrait, les reproches, les exigences, formulés avec force et violence parfois, disent le tourment d'un homme enfermé dans l'absolu de lui-même, inquiet au plus haut point d'une communication à laquelle il ne parvient pas.

Ce document psychologique est aussi un document clinique, il n'est pas exagéré de le dire - dans la mesure où un patient de génie décrit avec la lucidité la plus aiguë les tourments non moins aigus «de son corps et de son esprit».

Bien que pour l'essentiel il ne s'agisse que des lettres écrites par Antonin Artaud, il est essentiel de considérer plus attentivement sa destinataire, Génica Athaniasou.

GÉNICA ATHANASIOU

Eugenia Tanase. Née le 3 janvier 1897 à Bucarest dans une famille de la petite bourgeoisie de la capitale roumaine.

Ce que l'on sait d'elle se résume à peu de choses et il faut attendre sa véritable entrée en scène, au propre et au figuré, pour découvrir trace de son existence dans l'histoire littéraire. Et sous la forme d'un personnage : celui de l'amoureuse idéale, fantasmée, désirée.

C'est Antonin Artaud, qui rend compte de leur rencontre inaugurale. Il évoque un *visage de lait* et *des yeux de topaze*. Il se sent *idiot*, écrit-il, face à son apparition. Tous deux appartiennent alors à cet embryon de troupe créée par Charles Dullin,



Le cadre est posé. Un amour vient de naître.

Une amoureuse. Une « héroïne », même. Celle d'une des plus déchirantes histoires d'amour du XX^e siècle, dont leur correspondance rendra compte près d'un demi-siècle plus tard. A travers les *Lettres à Génica Athanasiou* se dessine en creux un portrait de la jeune Roumaine, telle qu'Artaud la rêve lors de ses absences, éloignée de lui par mille raisons – tournées, séjours au pays natal, tournages et même, cures entreprises en raison d'une santé fragile. Lointaine, elle lui échappe assez pour qu'il éprouve l'urgente nécessité de lui faire partager ses pensées, ses espoirs, ses déceptions.

Précieux témoignages sur lui autant que sur elle. Encore ne faut-il pas oublier qu'il s'agit là d'un miroir déformant, au prisme de la passion, de la maladie et de la drogue. Car réduire la vie d'une femme, artiste, à n'être que la muse et l'amante du poète souffrant, conduirait à méconnaître son véritable parcours de vie.

C'est pourtant ce qui s'est passée pendant un demi-siècle : sans l'intercession de la correspondance d'Artaud, l'oubli serait total. La femme de papier a recouvert progressivement la femme de chair et toutes ses incarnations, même celles

cinématographiques. Ce petit recueil de lettres l'a emporté sur l'icône surréaliste de *La coquille et le clergyman*, au scénario d'Artaud.

Mais derrière la puissance de re-création de l'écrivain amoureux, quelle femme a été engloutie ? C'est incontestablement ce que l'on a envie d'apprendre après avoir lu *Lettres à Génica*. Car s'il nous manque la plupart de ses réponses, perdues par Artaud le sans domicile-fixe.

Il subsiste dans les rares réponses qui nous sont parvenues un grain de voix, une ligne mélodique incomparable, qui appelle et qui retient. Un caractère trempé sous la douceur de surface, telle est l'impression qui demeure en refermant *Lettres à Génica*.

Il en va de même de ces quelques images emblématiques, les plus connues, celles qui occultent toutes les autres. Impressionnant la pellicule de Man Ray ou de Philippe Halsmann, le visage sculptural de Génica Athanasiou frappe par son intemporalité. Aucun indice ne le donne pour sa génération – ni *flapper*, ni vamp – mais on comprend qu'il ait su capter et retenir la lumière des plateaux. Ce visage, cette voix, ont une intensité particulière qui a fait comparer la comédienne débutante à de célèbres aînées, Eve Francis, Suzanne Desprès ou Ludmilla Pitoëff.

Les danses qu'elle-même invente ont frappé ses contemporains par leur originalité : ce n'était ni tout à fait du nô, ni tout à fait du mime, mais tout cela transcendé par une poésie personnelle. Sans nom, sans école, sans postérité, ces danses illustrent l'impossibilité de mieux connaître l'art de Génica. Seul un dessin d'Artaud évoque son don de susciter l'imaginaire des autres, quand il lui crée un costume de flammes pour sa Danse du feu.

C'est justement une de ces danses si particulières (largement évoquées dans la correspondance d'Artaud) qui permettront à Génica d'être remarquée par Jean Cocteau, l'auteur de l'*Antigone* que Charles Dullin veut mettre en scène à l'Atelier.

Bien que Dullin aie choisi une interprète pour le rôle-titre, Cocteau, croisant Génica dans le foyer des artistes concentrée à répéter une de ses danses d'imitation des éléments (feu, torrent, fleur...), décidera que ce sera elle son *Antigone*. L'auteur aura à cœur de travailler avec la comédienne sa diction « rêvée » de langue antique. Le succès est phénoménal. Génica influencera toute une génération de jeunes gens grandis dans l'après-guerre. Nous sommes le 20 décembre 1922, elle est neuve, moderne et débarrassée de toute la pompe dramatique en vigueur jusque là.

ANTONIN ARTAUD, tentative de présentation d'une icône

Singulière destinée que celle d'Antonin Artaud.

Écrivain, Théoricien du théâtre, dramaturge et essayiste français, Antonin Artaud est né le 4 septembre 1896 à Marseille dans une famille aisée.

À partir de 1914, il fait des séjours en maison de santé, conséquence possible d'une méningite qui l'atteint à l'âge de cinq ans. Il éprouve, dira-t-il, *"une faiblesse physiologique [...] qui touche à la substance même de ce qu'il est convenu d'appeler l'âme"*. Il parlera également, dans une lettre à Jacques Rivière, d'"une effroyable maladie de l'esprit". C'est dire que son oeuvre apparaît en partie due à l'oppression exercée par des souffrances continues d'ordre nerveux et physiologique, qui firent de son existence une tragédie.



Vers sa vingtième année, il a l'idée d'un "théâtre spontané" qui donnerait des représentations dans les usines. Il devient d'abord comédien, grâce au docteur Toulouse, qui lui fait écrire quelques articles pour sa revue *Demain* et lui fait rencontrer Lugné-Poe au début de 1921. Le directeur du Théâtre de l'Oeuvre lui confie un petit rôle dans *Les Scrupules de Sganarelle* d'Henri de Régnier.

Remarqué par Charles Dullin, qui l'engage à l'Atelier, il y joue *"avec le tréfonds de son coeur, avec ses mains, avec ses pieds, avec tous ses muscles, tous ses membres"*. Ne supportant pas Dullin, il passe en 1923 chez Pitoëff. Prévu pour le rôle du souffleur dans *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, il disparaît le jour de la générale.

Parallèlement, il est acteur de cinéma. Il tient entre autres rôles celui du moine *Massieu* dans *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer et grâce à son oncle, obtient un petit rôle dans *Mater dolorosa* d'Abel Gance. Mais c'est surtout son incarnation du personnage de *Marat* dans le *Napoléon* du même réalisateur qui est restée mémorable.

Gance le décrit comme une *"sorte de nain, homme jaune qui assis semble difforme [...]. Sa bouche distille avec âpreté les mots les plus durs contre Danton"*.

En 1923, il publie un court recueil de poèmes, *Tric-Trac du ciel*. Il en publie également dans des revues, même si la N.R.F refuse de les accueillir.

C'est d'ailleurs à l'occasion de ce refus qui lui est signifié par Jacques Rivière, que son oeuvre commence véritablement. Un dialogue épistolaire s'engage alors entre les deux hommes (juin 1923-juin 1924), Artaud acceptant d'emblée comme valables toutes les critiques que lui adresse Rivière à l'égard de ses écrits, tout en revendiquant de sa part la reconnaissance d'un intérêt littéraire dans la mesure où les maladresses et les faiblesses mêmes qui lui sont reprochées rendent compte de l'étrange phénomène spirituel qu'il subit et qu'il décrit en ces termes: *"Je souffre d'une effroyable maladie de l'esprit. Ma pensée m'abandonne à tous les degrés. Depuis le fait simple de la pensée jusqu'au fait extérieur de sa matérialisation dans les mots... il y a donc quelque chose qui détruit ma pensée."*

Dans les livres qui succèdent à cette *Correspondance avec Jacques Rivière*, publiée en 1927, Artaud s'assignera pour but de transcrire avec la plus grande fidélité cette étrangeté qui l'habite.

À la fin de 1924, Antonin Arthaud adhère au mouvement surréaliste. Par l'intermédiaire du peintre André Masson, il rencontre la plupart de ceux qui animent ce mouvement, surmontant la méfiance première qu'il avait à leur égard. Il collabore à *La Révolution surréaliste*, rédige le tract du 27 janvier 1925. Mais le malentendu, précisément, porte sur le mot révolution. Pour Artaud, il s'agit d'être "révolutionnaire dans le chaos de l'esprit", et il conçoit le surréalisme comme "un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même". Une lettre d'André Breton le sommant de renoncer à collaborer avec Roger Vitrac est l'occasion d'une rupture devenue inévitable. Refusant l'action politique, faisant ses adieux au surréalisme en juin 1927 ("*À la grande nuit ou le bluff surréaliste*"), il explique que pour lui le surréalisme, le vrai, n'a jamais été qu'"une nouvelle sorte de magie". *Le Pèse-nerfs* (1925) et *L'Ombilic des limbes* (1925) restent les meilleurs témoignages de cette période de l'activité créatrice d'Artaud.

Dès le 19 avril 1924, dans un article publié dans *Comoedia* intitulé "L'évolution du décor", Artaud exprime son intention de "re-théâtraliser le théâtre", de substituer au "théâtre de bibliothèque" de Henry Becque et même au "théâtre théâtral" de Gaston Baty un "théâtre dans la vie". L'aventure du Théâtre Alfred Jarry va illustrer cette intention. En 1926, Artaud publie dans la N.R.F un article où il annonce la fondation du Théâtre Alfred Jarry pour promouvoir l'idée d'un "théâtre absolument pur", d'un "théâtre complet", et faire triompher la "force communicative" de l'action.

Cette tentative aboutit à quatre spectacles mémorables: un premier réunissant les trois fondateurs Artaud (*Ventre brûlé ou la mère folle*), Max Robur alias Robert Aron, (*Gigogne*);

et Roger Vitrac (*Les Mystères de l'amour*), les 2 et 3 juin 1927. Suivra ensuite la projection du film de Poudovkine, *La Mère*, accompagnée du seul troisième acte de *Partage de midi* de Paul Claudel, le 15 janvier 1928. *Le Songe* d'August Strindberg, sera la troisième réalisation de la troupe, les 2 et 9 juin 1928. L'aventure s'achèvera avec *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac, les 24 et 29 décembre 1928 et le 5 janvier 1929. L'entreprise sombre dans l'agitation suscitée par les surréalistes, Breton en tête, l'hostilité publique et les difficultés financières. Artaud garde le regret de n'avoir pu entièrement réaliser son rêve, *"une pièce qui serait une synthèse de tous les désirs et de toutes les tortures"*.

En 1931, il découvre le théâtre balinais, où il sent *"un état d'avant le langage et qui peut choisir son langage: musique, gestes, mouvements, mots"*. Il affirme *"la prépondérance absolue du metteur en scène dont le pouvoir de création élimine les mots"*.

Après avoir pensé à un "Théâtre de la N.R.F » , pour lequel il essaie vainement d'obtenir la collaboration d'André Gide, il évolue vers un "Théâtre de la cruauté", qu'il annonce en août 1932 et qui va aboutir, après différents projets et essais, aux représentations des *Cenci* aux Folies-Wagram en mai 1935. Artaud n'est pas allé au bout de ses intentions: ce qu'il a écrit est encore le texte d'une tragédie, inspirée de Percy Bysshe Shelley, mais il a travaillé ce texte comme une partition musicale, et il a lui-même impressionné le public en jouant le rôle du vieux Cenci, bourreau devenu victime.

Cruauté reste le mot clef d'Antonin Artaud dans les textes des années trente, qui seront recueillis en 1938 dans *Le Théâtre et son double*, livre décisif, qui contient la théorie du Théâtre de la cruauté et divers témoignages sur ses possibles ou réelles illustrations. "Par ce double", précise l'auteur dans une lettre à Jean Paulhan, *"j'entends le grand agent magique dont le théâtre par ses formes n'est que la figuration en attendant qu'il en devienne la transfiguration."*

Artaud ne se contente pas de mettre en scène, par tous les procédés connus de l'illusion théâtrale, des scènes cruelles avec des bourreaux et des victimes; il veut exercer lui-même la cruauté, faire souffrir l'acteur, "faire crier" le spectateur. La cruauté, explique-t-il au moment des *Cenci*, *"c'est aller jusqu'au bout de tout ce que peut le metteur en scène sur la sensibilité de l'acteur et du spectateur"*.

Il conçoit la représentation théâtrale comme un "foyer dévorant" ou comme "un bain de feu". Le metteur en scène lui-même, le créateur, est soumis à la cruauté d'un déterminisme supérieur. Car il y a, pour Artaud, cruauté et Cruauté. Le plus important est la Cruauté métaphysique, qui trouve sa source dans l'occulte et se manifeste par la puissance des grandes forces à l'oeuvre dans le cosmos et dans l'histoire, et qui est aussi à l'oeuvre dans la réalisation artistique. Les maîtres mots d'Artaud à cet égard pourraient être rigueur et pureté. La tyrannie du metteur en scène est une exigence dans un théâtre qui veut *"en finir avec les chefs-d'oeuvre"* et qui subordonne le langage des mots à un

langage plus authentiquement théâtral, celui des objets, des lumières, des costumes, des gestes, du bruitage. C'est par cette exigence d'une réalisation concrète et contraignante qu'Artaud va exercer une influence durable.

Par la violence du spectacle, il veut dompter la violence de l'homme moderne. Il cherche donc moins à encourager la Révolution qu'à l'empêcher et, d'une manière générale, il défie les spectateurs de son théâtre, et peut-être avec eux l'humanité entière, de *"se livrer au-dehors à des idées de guerre, d'émeute et d'assassinats hasardeux"*. En cela, il est à l'opposé de Bertolt Brecht.

Avant même la publication du *Théâtre et son double*, Antonin Artaud quitte Paris et la France, comme pour vérifier la présence ailleurs de cette magie qu'il voulait recréer sur scène. C'est le sens de son voyage de 1936 au Mexique, où il part à la recherche du peyotl, cette drogue dont l'ingestion correspond pour les Indiens Tarahumaras à un rite d'identification totale à la race, de rentrée en soi-même. Il en résulte un livre sur *Les Tarahumaras*, qui est moins un documentaire sur les Indiens qu'un témoignage sur la lutte d'Artaud aux prises avec les profondeurs de l'être.

L'année suivante, il se rend en Irlande, d'où il rapporte ce qu'il croit être la canne de Saint Patrick. Il l'exhibe sur le bateau qui le ramène en France et aurait menacé de sa puissance secrète les autres passagers. *"Sur le plan terre à terre"*, observe alors André Breton, qui s'intéresse désormais à Artaud, *"l'homme, et la société dans laquelle il vit, est passé tacitement à un contrat qui lui interdit certains comportements extérieurs, sous peine de voir se refermer sur lui les portes de l'asile (ou de la prison)"*. Il est indéniable que le comportement d'Artaud sur le bateau qui le ramenait d'Irlande en 1937 fut de ceux-là. *« Ce que j'appelle passer de l'autre côté", c'est, sous une impulsion irrésistible, perdre de vue ses défenses et les sanctions qu'on encourt à les transgresser."*

Antonin Artaud est interné successivement à Quatremare, à Sainte-Anne, à Ville-Evrard. En 1942, inquiets du sort de leur ami dément en zone occupée, Paul Eluard et Robert Desnos demandent au docteur Ferdière de le prendre dans son asile de Rodez. Il va y subir un traitement par électrochoc. Les *Lettres de Rodez*, écrites du 17 septembre 1942 au 27 novembre 1945 à l'intention d'Henri Parisot (traducteur de Lewis Carroll) et publiées en 1946, constituent un témoignage bouleversant sur cet internement, sur cette cure contestable, et sur les souffrances d'un homme qui, dès la lettre qu'il adresse le 22 octobre 1943 à sa compagne d'alors, Genica Athanassiou, affirme que *« l'idée de souffrance" est "plus forte" pour lui "que l'idée de guérison, l'idée de la vie"*.

Alarmé, un comité se réunit pour le délivrer. Le docteur Ferdière y consent le 19 mars 1946. Le 26 mai, l'écrivain arrive à Paris. Confié aux soins du docteur Delmas, à Ivry, il bénéficie d'une relative liberté et d'une certaine autonomie. Un soutien s'organise, des présences attentives veillent sur lui, en particulier celle de Paule Thévenin. Le créateur retrouve alors ses droits.

À l'occasion d'une exposition Van Gogh au Musée de l'Orangerie en janvier 1947, il écrit un long texte, *Van Gogh le suicidé de la société*. Il n'y a pas loin, il le sait et il veut qu'on en soit persuadé, de Vincent Van Gogh à Artaud le Môme. Le ton de ces nouveaux écrits est âpre, l'ironie mordante, le style jaculatoire. Ainsi, écrit-il, *"on peut parler de la bonne santé mentale de Van Gogh qui, dans toute sa vie, ne s'est fait cuire qu'une main et n'a pas fait plus, pour le reste, que se trancher une fois l'oreille gauche, dans un monde où on mange chaque jour du vagin cuit à la sauce verte ou du sexe de nouveau-né flagellé et mis en rage, tel que cueilli à sa sortie du sexe maternel"*.

De cette violence intime témoignent l'émission *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, que la radio renonce à diffuser, la Conférence-spectacle au Théâtre du Vieux-Colombier (13 janvier 1948) et maints textes tardifs où éclate une ironie féroce sur le monde et sur lui-même. Le dernier Théâtre de la cruauté, dans le texte qui porte ce titre, daté du 19 novembre 1947, c'est le théâtre du corps souffrant d'Artaud, rongé par le cancer dont il va mourir à Ivry-sur-Seine le 4 mars 1948. Car son corps, à lui seul, est théâtre, et ses derniers textes étalent ce qu'Henri Gouhier a justement appelé une "anatomie lyrique". Plus que jamais, *"le théâtre de la cruauté n'est pas le symbole d'un vide absent, d'une épouvantable incapacité de se réaliser dans sa vie d'homme. Il est l'affirmation d'une terrible et d'ailleurs inéluctable nécessité"*.

ÉQUIPE ET CONTACTS

Adaptation et Mise en scène
Direction d'actrice / Regard extérieur

Daniela MORINA PELAGGI
Piera BELLATO
Camille GIACOBINO
Elina GAUMONDIE

Interprétation

Daniela MORINA PELAGGI

Mapping vidéo
Scénographe
Costumes
Lumières
Régie lumières / vidéo
Création musiques

Robert NORTIK
Anouk SAVOY
Cinzia FOSSATI
Claire FIRMAN
Fadri PINOSCH
Romain AWEDUTI

Compagnie

Daï Daï Produçao
Rue Jean-Dassier 20
1201 Genève

E-mail

danielamorina@hotmail.com
daniela@daidai-producao.ch

Téléphone

0041 78 637 65 24

DANIELA MORINA PELAGGI Metteure en scène, comédienne

Daniela grandit en Suisse au sein d'une famille italophone où la création artistique a toujours été encouragée. Son engagement au sein de la troupe de théâtre de la communauté italienne du Bas-Valais ainsi qu'auprès de la compagnie du Lycée de Saint-Maurice lui permet très tôt d'aborder des rôles divers tels que celui d'*Antigone* dans la pièce de Jean Anouilh, d'Agnès dans *L'Apollon de Bellac* de Giraudoux, Toinette dans *Le malade imaginaire* de Molière, *Le petit prince* de Saint-Exupéry, ou encore dans *Huis Clos* de Sartre.



A 19 ans, elle entreprend un cursus universitaire en sciences-politiques à Genève tout en poursuivant une de ses activités de prédilection: l'écriture.

En 2009 elle décide de se consacrer exclusivement aux arts de la scène. Elle est engagée par diverses compagnies à Genève où elle joue entre autre sous la direction de Jean-Pierre Raffaelli des textes de *Ramuz*, *Cingria*, *Roud* ou dans *Richard III* de Shakespeare.

En 2011, elle intègre le **Cours Florent** à Paris, au contact avec des professeurs confirmés: **Félicien Juttner** (pensionnaire à la **Comédie Française**), **Jerzy Klesyk**, **Xavier Florent**, **Benoît Guibert** ou encore **Guillaume Lavie**. Elle travaille ensuite des rôles particulièrement intenses tels que *Médée* d'Euripide, *Lady Macbeth*, *Paulina* dans *Le conte d'hiver* de Shakespeare, ou encore *Olga* dans les *Trois sœurs* de Tchekov.

A cette même période, elle crée à Paris sa propre structure, la **Compagnie Hic et Nunc Hoc**. En parallèle, Daniela est engagée comme **Directrice Artistique** par **Daï Daï Produção à Genève**, compagnie fondée par Antonio Gomez et René Donzé et dans laquelle elle s'investit beaucoup.

Dès lors, elle vit entre Paris et Genève, en fonction des projets réalisés.

En 2014, elle écrit et met en scène *Enfants de...* conte familial qu'elle présente pendant trois mois à Paris à l'Aktéon.

Par ailleurs, elle met en scène *L'homme qui monte sur scène* de Georges Homsy qui se joue à Paris de septembre à décembre 2014, pièce reprise à la rentrée 2015 à l'Auguste Théâtre.

En juillet 2015, elle présente au **Festival OFF d'Avignon** sa dernière création *Dans les entrailles de la terre (où les hommes cachent leur misère)* qu'elle a écrit et mis en scène et qu'elle reprend au printemps 2016 au **Théâtre de Ménilmontant** à Paris, puis au **Théâtre des Corps Saints** pour l'édition 2016 du OFF.

En octobre 2015, elle met en scène au **Théâtre des Grottes de Genève** *Le*

médecin malgré lui, dans une adaptation contemporaine. Elle joue également dans cette pièce.

En janvier 2017, elle engagée dans deux créations d'auteurs contemporains en France.

En 2017, après avoir reçu le feu-vert de la Fondation Moravia à Rome, elle adapte le roman d'Alberto Moravia, *La Ciociara*, dans une version contemporaine, *Souterrain-Sud*, qu'elle souhaite mettre en scène, avec Jean-Claude Dreyfus dans le rôle de *Philippe*.

En mars 2020, Daï Daï Producao lui propose de créer *Les Rustres* de Carlo Goldoni. Elle présente une mise en scène résolument contemporaine avec Frédéric Polier et Christine Vouilloz dans la distribution. Le projet est interrompu car la pandémie est déclarée. Ce n'est qu'au **printemps 2022 que le projet peut voir le jour dans sa plénitude: jouant à guichet fermé à Genève et à la Salle CO2 de Bulle.**

Son prochain projet personnel, qui lui tient particulièrement à cœur, est *Lettres à Génica Athanasiou* d'Antonin Artaud, un seule en scène, accompagnée d'un musicien.



PIERA BELLATO

Direction d'actrice / Regard extérieur

Après obtention d'un Master en Relations Internationales à l'Université de Genève, Piera Bellato entre à la **Manufacture de Lausanne - Haute Ecole des Arts et de la Scène** en 2010. Après l'obtention de son diplôme en 2013, elle joue sous la direction de Gianni Schneider, Muriel Imbach, Eric Salama, José Lillo, ainsi qu'avec Arpad Schilling pour PROvocation au Théâtre de Vidy ainsi que dans la programmation du Festival d'Avignon, au cloître Saint-Louis.

Côté mise en scène, elle assiste Maya Bösch ainsi que Daniela Nicolò et Enrico Casagrande de la compagnie italienne MOTUS.

En octobre 2015, Piera crée avec le collectif Fur Compagnie, le spectacle *La Suisse et la Mort* au Théâtre de l'Usine, à Genève. Pour la saison 2014/15, elle reçoit également une bourse pour séjourner à l'Institut Suisse de Rome autour d'un projet imaginé en lien avec un théâtre potentiellement recyclable.

Elle participe en 2017 à un projet collectif de recherche au sein de la **Manufacture de Lausanne** sur la **Domination Masculine** intitulé *Scènes de la Recherche*.

En 2018, Piera devient artiste associée auprès de la **Fondation L'Abri** à Genève.

Depuis 2020, Piera participe au projet *Pièce distinguée No 45* de **La Ribot Ensemble** et se produit, depuis, sur diverses scènes en Suisse et en Europe.

Durant l'automne 2022, Piera travaille son projet « *Merci pour cette danse* » auprès de **L'Usine à Gaz** de Nyon.

Elle participe également au seule en scène *Antonin ARTAUD_Génica ATHANASIOU_Correspondances* de la metteuse en scène et comédienne Daniela Morina Pelaggi à la direction d'actrice.



Camille GIACOBINO-POLIER
Direction d'actrice / Regard extérieur

Camille grandit à Genève où elle se forme auprès de l'**Ecole Supérieure d'Art Dramatique** entre 1992-1995. Artiste prolifique, Camille est **comédienne, autrice et metteure en scène**.

On la voit régulièrement sur scène sous la direction entre autre de: **Didier Nkebereza, Valentin Rossier, Cédric Dorier, Julien Schmutz, Frédéric Polier, Pietro Musillo, Séverine Bujard, Zoé Reverdin, Michel Favre, Gianni Schneider, M. Charlet, Isabelle Pousseur, Bernard Meister, Mauro Bellucci, Dominique Catton, Claudia Bosse, Jarg Pataki, P. Dubey, C.Von Treskow, Ph. Lüscher etc...**

Après *Iphigénie en Tauride* en 2014, elle continue sa collaboration avec Didier Nkebereza et interprète *Bérénice* au Théâtre de l'Orangerie en septembre 2016.

Elle joue régulièrement sous la direction de Frédéric Polier, *Le Conte d'Hiver* en 2016, *Les aventures de Tchitchikov ou les âmes mortes*, en 2017, *Las Piaffas* en 2018

Metteure en scène depuis 2002 elle a présenté **une quinzaine de mises en scènes** dont très récemment : *Les Hauts de Hurlevent* de Emily Brontë au Théâtre du Grütli en mai 2017, puis *Roméo et Juliette*.

Parallèlement, elle donne régulièrement des stages à l'**Ecole de Théâtre Serge Martin** et participe au Festival Plein Tube fêtant les 30 ans de l'Ecole en juin 2016, avec le triptyque *Le Principe de précaution* mis en scène par elle- même, Yvan Rihs et Serge Martin.

On l'a vue en 2019 dans *Chemins de sang*, sous la direction de Frédéric Polier, à l'Alchimic, puis dans *Salvaje* en juin 2022 à la Salle Pitoëff.



Elina GAUMONDIE
Direction d'actrice / Regard extérieur

Après l'obtention d'un **bac Théâtre à Limoges**, Elina continue sa formation à **Paris aux Cours Florent** où elle se forme à tous les registres, de la comédie à la tragédie, tant au théâtre qu'au cinéma.

Parallèlement, elle parfait son bagage théorique grâce à une **licence universitaire en Théâtre et Cinéma**.

La mise en scène l'intéressant beaucoup, elle s'y exerce par deux fois et **réalise deux courts-métrages *Qui que tu sois* (2013) et *Piou-Piou* (2016)**.

En 2016 au sein du **Conservatoire Libre du Cinéma Français**, et travaillera en tant qu'assistante de directeurs.trices de casting durant les deux années suivantes.

Depuis 2014, Elina joue dans plusieurs créations théâtrales à Paris. En 2017, elle interprète Clémence dans ***Léonie est en avance*** de Feydeau durant une cinquantaine de dates parisiennes au sein de la compagnie Les Maktos. Cette même année, elle joue Marie dans ***Dame O***, une pièce recevant le prix du meilleur projet participatif français, et le prix de la santé publique CPAM.

En 2019, elle interprète Toinette dans ***Le Malade Imaginaire*** de Molière, puis Nicole dans ***Le Bourgeois Gentilhomme***, des mises en scène « Comedia Del Arte » d'Alexandre Stajic.

Elle tourne dans quelques publicités, films institutionnels et séries télévisées et prend part à de nombreux courts-métrage. En 2019, elle fait ses premiers pas au cinéma dans ***La vérité si je mens 4***, dans le rôle de Sophie.

Intéressée par le travail de la voix également, elle commence aussi à travailler en tant que voix-off et doubleuse.

Elle joue régulièrement deux spectacles jeune public : ***Mme Marguerite, seule en scène au théâtre de la Clarté*** et ***Luciole et Mangetout***, pièce écolo-comique de la Cie l'Opaline.

Actuellement, Elina interprète le rôle principal de ***La peau d'Elisa***, une **pièce contemporaine de Carole Fréchette** au sein de la Cie l'Opaline, qui s'est jouée en juin 2022 au théâtre des Déchargeurs à Paris.

Elle joue également le rôle de ***Lucette*** dans la mise en scène très contemporaine de la comédie de moeurs ***Les Rustres*** d'après Goldoni, de Daniela Morina Pelaggi. Ces deux pièces sont reprises en 2023, en tournée en Europe.

SUR SCÈNE...

Le recueil « *Lettres à Génica Athanasiou* » contient pour l'essentiel les lettres d'Antonin Artaud, bien que quelques unes d'entre elles soient celles de Génica. En tout et pour tout, ce ne sont pas moins de 190 lettres qui constituent l'ouvrage.

Dans notre démarche de les mettre en scène, une sélection a été faite de façon à ce que le spectacle dure environ 1 heure 15, 1 heure 30.

Sur scène, il nous semblait primordial que la parole soit donnée en premier lieu à la destinataire des lettres, à Génica. La mission de se présenter et d'exposer la suite, lui revient.

Puis par des intermèdes musicaux réguliers, des changements d'ambiance, petit-à-petit à mesure que l'histoire se déploie, la comédienne jouant Génica se transforme en Antonin.

Des extraits vidéos d'Artaud et de Génica seront diffusés sur des supports prévus à cet effet.

La scénographie, justement, conçue par une scénographe cherche à créer une antichambre épurée et minimaliste partant du concept du « naufragé de la vie ». Ainsi la construction centrale (un cube multifonctions d'environ 160 x 160 cm et de 100 cm de haut) peut être défini comme un « radeau-bureau ».

Dans tous les cas, il nous semble important de préciser que la scénographie est « hors du temps » elle ne tend pas à recréer un univers « typique » des années 1921 à 1940.

L'esthétique du spectacle, par l'usage de la vidéo, par la scénographie choisie, par le choix des musiques et des costumes, tendra essentiellement à restituer les émotions vécues par l'auteur des lettres et leur destinataire plutôt que de planter un décor plausible et réaliste d'une époque définie. Au fond, ce qui entoure l'humanité, les technologies qui l'accompagnent, changent d'une époque à l'autre. Ce qui constitue le cœur sacré de sa relation au monde, lui, est intemporel.