

Le théâtre
de Pirandello
est *borderline*,
toujours à la lisière
de la raison.

- Claude Duparfait -

Comme tu me veux

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 22-23

Entretien avec Claude Duparfait

Tu as joué dans trois pièces de Luigi Pirandello mises en scène par Stéphane Braunschweig : *Six personnages en quête d'auteur*, où tu interprétais Claude, le metteur en scène [spectacle créé au Festival d'Avignon, en 2012], *Les Géants de la montagne*, dans le rôle de Cotrone [créé à La Colline – théâtre national et présenté au TNS, en 2015] et, aujourd'hui, tu joues l'écrivain Carl Salter dans *Comme tu me veux* [créé à l'Odéon – Théâtre de l'Europe en 2021]. Peux-tu parler de ton rapport avec l'écriture de Pirandello ?

Ma première rencontre avec le théâtre de Pirandello, ce sont *Les Géants de la montagne* mis en scène par Bernard Sobel, avec Maria Casarès jouant Ilse et Philippe Clévenot, Cotrone – à l'époque, j'interprétais le personnage du jeune Comte. Mais pour moi, Pirandello est essentiellement lié à la relation récurrente qu'entretient Stéphane à cet écrivain. Comme Ibsen, c'est une écriture qu'il n'a cessé d'explorer au fil du temps, il avait d'ailleurs

aussi mis en scène *Vêtir ceux qui sont nus* [créé au TNS, en 2006].

En ce qui concerne mon propre rapport à cet auteur, il est resté paradoxal... Je dirais que j'éprouve un vif intérêt pour ses nouvelles ; je trouve son théâtre plus complexe à aborder, sa cérébralité et sa folie sont d'une grande difficulté à jouer – encore plus qu'Ibsen, je trouve...

Chez Stéphane, le rapport au sens est toujours au cœur du processus de travail, à la fois le sens de la réplique spontanée, mais aussi la construction psychique, psychologique, extrêmement subtile de chacun des personnages. Le théâtre de Pirandello est *borderline*, toujours à la lisière de la raison : si on reste à sa surface, on pourrait se retrouver très vite piégé et glisser rapidement vers une forme de représentation qui s'avérerait somme toute assez conventionnelle, d'où cette vigilance permanente qu'il nous demande dans la répétition... En le décryptant comme Stéphane le fait, et en s'enfouissant soi-même dans la pièce, on se rend compte de l'extrême profondeur de l'ensemble, de la folie absolue de ce qu'il met en place : il va si loin dans la psyché de l'être humain... La grande difficulté, c'est aussi d'être dans l'incarnation de ces personnages – même si cette notion de personnage est fort bousculée au théâtre, parfois considérée comme « obsolète », on

ne peut pas en faire l'économie ou se dérober à elle. Chez Pirandello, il me semble impossible de l'évacuer.

L'intuition de Stéphane est de nous placer toujours à l'endroit de ce que j'appellerais une « musicalité psychologique », une musicalité très étrange qui oscille en permanence entre s'écouter, ne pas s'écouter, savoir ce que l'on entend de l'autre, ou pas... La spécificité de ce théâtre-là est qu'il faut être totalement au diapason sur le plateau. À chaque instant. Ça ne pardonne pas! Stéphane est très scrupuleux sur cela – à juste raison. S'il y en a un ou une, un soir, qui fait un petit pas de côté, tout semble pouvoir s'effondrer. C'est excitant cela, et ça provoque des vibrations très particulières au dedans de soi, et c'est d'autant plus difficile que les répliques sont souvent brèves, très courtes, décisives... Une forme de vertige...

Il y a une telle folie chez cet auteur! Je pense toujours à sa nouvelle *La Tragédie d'un personnage* : tous les dimanches, l'écrivain nous dit qu'il reçoit ses personnages, qui viennent frapper à sa porte les uns après les autres, et il écoute leurs griefs, leurs problèmes, leurs doléances... On peut la lire comme une nouvelle fantastique, une idée poétique, mais je reste persuadé que Pirandello est réellement « visité » par tous ses personnages, il est en permanence hanté par eux, au sens propre

du terme. Il les voit devant lui, au dedans de lui. Puis il les écrit...

Les pièces de Pirandello questionnent constamment la vérité, la notion de représentation. Le théâtre occupe une place centrale dans *Six personnages en quête d'auteur*, avec ces personnages qui surgissent dans le théâtre et viennent perturber mais aussi réinventer la répétition, ou dans *Les Géants de la montagne*, avec la troupe de comédiens qui arrive dans cette contrée étrange, au bord du monde, à la rencontre de Cotrone – on pense à la Sicile de Pirandello – avec l'interrogation de la place de l'imaginaire, et de la nécessité de l'art dans ce monde. *Comme tu me veux* est, elle, une pièce fondamentalement inscrite dans l'Histoire : l'action se situe dix ans après la Première Guerre mondiale. Stéphane a mis en relief ce contexte de l'entre-deux guerres, préfasciste, avec des images projetées – des images de Mussolini, de destruction. Le fantôme de la barbarie, de l'horreur de la guerre, flotte dans le théâtre... Le personnage central est L'Inconnue – jouée par Chloé Réjon – dont on ne saura jamais véritablement si elle est Lucia, ou une autre qui en aurait usurpé l'identité. Tous les personnages sont comme des satellites gravitant autour d'elle – chacune et chacun projetant une histoire, son propre désir.

Le titre de la pièce est incroyable : *Comme tu me veux*. D'une certaine manière, cela renvoie aussi à la question de l'actrice, de l'acteur, puisqu'on est toujours un peu dans le désir de l'autre, nous autres acteurs, dans ce que l'autre projette de nous, ou sur nous... C'est d'autant plus flagrant quand on pense que Pirandello a écrit le rôle de L'Inconnue pour Marta Abba, actrice dont il était éperdument amoureux... Cette « Inconnue » génère énormément de fantasmes, de projections, chacun voudrait pouvoir la saisir, l'emmener dans sa propre histoire, pour des raisons diamétralement opposées, basement matérielles parfois...

Comment vois-tu le personnage de l'écrivain Carl Salter, que tu interprètes, et son rapport avec L'Inconnue ?

Je me suis beaucoup demandé quel type d'écrivain il pouvait être : est-il une figure houellebecquienne de l'époque ? Salter est dépressif, comme en panne d'inspiration, il est tombé fou amoureux de cette « Inconnue » à Berlin – elle s'appelle alors encore Elma ! – dont il ignore beaucoup de choses, mais sur laquelle il a projeté une image, son désir, sa passion. Quand la pièce commence, ils sont en crise, en bout de course de leur amour, il pressent sans doute qu'elle va le quitter. Il en est devenu fou, violent, suicidaire...

Pirandello place le premier acte de la pièce à Berlin, chez Salter – les actes suivants se passent en Italie. Cet Acte I me fait beaucoup penser à Wedekind [le dramaturge et poète allemand Frank Wedekind, 1864-1918], on y retrouve une démesure semblable à celle de *Lulu*. Dès le début de l'acte, on sait que Salter est armé d'un pistolet : est-ce qu'il va se suicider ? ou la tuer ? Il y a un suspens et une tension permanents. C'est génial à jouer ! L'Inconnue revient d'une soirée dans un cabaret, où elle a raté son numéro, entourée d'une foule de prétendants. On comprend qu'elle est une sorte de danseuse de cabaret, elle a créé elle-même son numéro, ses costumes... ; elle amène avec elle une forme de théâtre qui est liée au monde de l'illusion, au pouvoir de l'imagination qui est là pour réinventer la vie abimée, si présent dans Pirandello. Il y a cette ambiance berlinoise d'avant-guerre, décadente... Tout cela évoque le côté sulfureux de Wedekind. À la fin de l'Acte I, L'Inconnue quitte Salter pour tenter de devenir ou de redevenir Lucia. Mais au terme de la pièce, Salter reviendra la chercher, et elle décidera de repartir à Berlin avec lui... mais pour vivre quoi ? Elle lui fait comprendre à demi-mot qu'avec l'expérience qu'ils viennent de traverser, il va peut-être pouvoir écrire quelque chose de bien, se remettre à écrire, en tout cas. Mais il n'y a guère d'illusion à se faire sur leur avenir privé...

Je me souviens que cet Acte I – son humeur, sa couleur, sa musicalité, sa folie – a été d’une difficulté terrible, ça nous a coûté beaucoup... On trouvait une direction, et à l’épreuve du plateau tout s’effondrait à nouveau. Il fallait recommencer, toujours. Et puis un jour, ça a eu lieu. D’une certaine manière, ce spectacle a bénéficié de la « temporalité COVID »...

C’est rare, d’entendre cela. Veux-tu dire que vous avez pu répéter plus longtemps ?

Plus longtemps oui, et surtout en deux périodes espacées par un long *no man’s land* de plusieurs mois... La création devait avoir lieu en janvier 2021, mais les théâtres étaient fermés... Auparavant, nous avons pu créer *Iphigénie* [de Racine] et le jouer en septembre/octobre 2020, avant d’être obligés d’arrêter aussi ce spectacle pour cause de confinement. Nous avons alors commencé à répéter *Comme tu me veux* en novembre et décembre, mais sans pouvoir jouer en janvier. *A posteriori*, je me dis que c’est une bonne chose. Je ne sais pas si nous étions commotionnés – le second confinement nous avait assommés... – mais nous étions comme « en panne », dans le désarroi... nous n’y arrivions plus... La mélancolie a ses limites... Et nous étions sans doute très mélancoliques, ensemble...

« Les pièces de Pirandello questionnent constamment la vérité, la notion de représentation. »

Puis nous avons repris les répétitions en août, pour créer la pièce en septembre 2021. Nous avons remis beaucoup de choses en question lors de la reprise des répétitions. D'abord, la scénographie a bougé, Stéphane a apporté un grand nombre de modifications... Ce temps long lui a, et nous a réellement permis de faire mûrir les choses.

Je pense que l'étirement du temps, cette immersion marquée paradoxalement par des périodes éprouvantes d'incertitude, tout cela a été bénéfique, a ramené une force incroyable, une pertinence dans le geste que nous avons fait ensemble.

Stéphane Braunschweig traduit lui-même les pièces. Est-ce que le texte évolue parfois durant les répétitions ?

Quand Stéphane a fini de traduire la pièce, au tout début des répétitions, nous nous retrouvons pour lire collectivement, pendant plusieurs jours. On expérimente, on échange. Stéphane peut reprendre des passages du texte, certains mots, certaines expressions... Il décrypte avec nous une autre manière *d'entendre* les choses... Des questions viennent de nous – les interprètes – et d'Anne-Françoise Benhamou [collaboratrice artistique], qui est extrêmement présente, et

ô combien précieuse dans le travail. Dans tout le travail, jusqu'à la première représentation. Il peut y avoir des coupes, des remises en question. Le matériau n'est pas figé. L'essentiel est là, mais, malgré tout, si des passages résistent encore quand on passe au plateau, on essaie de comprendre pourquoi, et Stéphane revient sur le sens...

Je vais, si tu le veux bien, te ramener longtemps en arrière : peux-tu parler de l'école du Théâtre national de Chaillot et de ta rencontre avec Stéphane Braunschweig ?

Oh... c'est un sacré retour en arrière, oui... ! C'était en 1986/1987. On peut dire que l'on s'est rencontrés « sur les bancs de l'école » – dans la « soute » du Théâtre de Chaillot. C'est assez incroyable, le nombre de personnalités qui étaient réunies dans cette école. Stéphane est évidemment celui avec qui j'ai eu le parcours le plus long et régulier. Il y avait aussi Claire Ingrid Cottanceau – que j'ai retrouvée au TNS sur *Berlin mon garçon* – et d'autres personnes comme Laurent Gutmann, Yann-Joël Collin, Agnès Sourdillon, Albert Dupontel, Arthur Nauzyciel... Nous étions très nombreux, environ 35 élèves.

Stéphane était entré à l'école en tant qu'élève metteur en scène. Il assistait à tous les cours et lui-même suivait le cours d'interprétation avec

Vitez – je crois me souvenir qu’il avait travaillé Mesa, sur *Le Partage de midi* de Claudel –, mais au sein du groupe, il était déjà pleinement actif dans sa spécificité : il faisait répéter des scènes, dirigeait des exercices initiés par Vitez, ou d’autres professeurs.

Il y avait de nombreux professeurs, comme Aurélien Recoing, Andrzej Seweryn, Yánnis Kókkos, Jean-Pierre Jourdain, Jean-Marie Winling... et on voyait Antoine Vitez une à deux fois par semaine.

Je me souviens que j’avais alors une sorte de « tic » : dans presque toutes les scènes, je tombais et m’allongeais à terre. Je ne sais pas pourquoi, il fallait que toutes mes scènes se terminent par une chute. Une forme d’évanouissement, et je faisais en sorte que ce soit assez spectaculaire... Je revois Antoine Vitez s’approcher de moi un jour, pencher son visage au-dessus du mien et me dire : « Vous savez que vous avez aussi le droit de jouer debout ? » J’en garde un souvenir exquis, parce qu’il y a toute l’élégance vitézienne dans cette phrase... Ce « droit » de jouer debout, je me le suis autorisé à partir là ! C’est un détail qui peut sembler anecdotique... Mais je crois que depuis, cette « chute »-là, ce moment de vertige qui fait que l’on peut se retrouver au sol, je l’ai gardé profondément en moi quand je joue, mais sans tomber. Vitez avait cette capacité, à un moment précis et tellement

intuitif, de dire des mots chargés de sens qu’on ne pourrait pas oublier, jamais : il a touché quelque chose en moi. Et il y a cette part de lui, en moi.

L’école se faisait en trois ans, mais je n’y suis resté qu’une année. J’avais dit à Antoine Vitez : « J’ai la possibilité de passer le concours du Conservatoire, qu’en pensez-vous ? » [Conservatoire national supérieur d’art dramatique (CNSAD), à Paris]. Antoine Vitez m’a dit : « Essayez. » J’ai été reçu au concours et c’était la première année où Madeleine Marion enseignait au Conservatoire – elle qui était une actrice si proche d’Antoine Vitez. Alors il m’a dit : « Allez-y, et vous pourrez revenir ici. » C’est ce que j’ai fait l’année qui a suivi, j’y suis retourné quelquefois. Mais je me suis surtout immergé dans le travail avec Madeleine Marion.

En deuxième année au Conservatoire, j’ai eu Philippe Adrien comme professeur d’interprétation, puis j’ai retrouvé Madeleine Marion en troisième année. Stéphane est revenu vers moi ensuite, pour me proposer de travailler avec lui. Il mettait en scène *La Cerisaie* de Tchekhov [spectacle créé au Centre dramatique national d’Orléans, en 1992], avec Flore Lefebvre des Noëttes dans le rôle de Lioubov et des anciens de l’équipe de Chaillot : Alexandra Scicluna, Agnès Sourdillon, Chantal Lavallée... Ça a été le début de notre compagnonnage. L’année suivante, j’ai joué dans sa mise en scène de *Docteur Faustus*

d'après Thomas Mann [CDN d'Orléans, 1993]. Ensuite, Stéphane m'a proposé de jouer Léontès dans *Le Conte d'hiver* [de Shakespeare, créé au CDN d'Orléans en 1993]. Mais au même moment, Bernard Sobel me proposait de jouer Edgar dans *Le Roi Lear*, avec Maria Casarès dans le rôle-titre. J'ai dit à Stéphane : « Je veux rencontrer Casarès, être près d'elle, la voir travailler. » Je pourrais dire que j'ai quitté un temps Stéphane, pour Maria ! J'ai été fou de cette actrice, fou de cette femme avec qui j'ai fait deux spectacles mis en scène par Sobel – dont, justement, *Les Géants de la montagne* de Pirandello. J'ai aimé Maria. Elle a été essentielle pour moi.

Ensuite, j'ai retrouvé Stéphane, je l'ai suivi à Orléans où il avait été nommé directeur [de 1993 à 1998]. Puis j'ai travaillé avec Jacques Nichet, au Théâtre national de Toulouse. C'est là, en 2000, que Stéphane m'a appelé pour me dire qu'il allait diriger le TNS, qu'il souhaitait constituer une troupe et qu'il me proposait d'en faire partie, de l'accompagner dans ce projet. J'ai dit : Oui !

Peux-tu parler de ces années dans la troupe du TNS, sous la direction de Stéphane Braunschweig ?

J'ai un souvenir mémorable du premier spectacle à Strasbourg. Nous répétions *Prométhée enchaîné*

d'Eschyle, salle Gignoux. Je jouais Prométhée, j'étais enchaîné sur une planche par des arceaux. Tout à coup, Luc-Antoine Diquéro [acteur] est entré pour dire : « Venez-voir, il se passe un truc fou à New York, un avion a percuté une des tours jumelles ! » Quelques personnes sont sorties avec lui. Puis, quand il est revenu pour dire : « Un autre avion a percuté la deuxième tour ! », là, tout le monde a quitté la salle, Stéphane compris, pour se précipiter dans les loges et je suis resté seul, rivé à ma planche. Il y avait un silence incroyable dans cette salle... Les tours étaient en train d'imploser, avec toute l'horreur qui a suivi, et j'étais comme condamné à rester dans ce moment de solitude : j'étais Prométhée, celui qui a donné le feu aux hommes... !

C'était le premier spectacle, ensuite, il y en a eu de nombreux autres... Je garde un très grand et beau souvenir des « années TNS », des spectacles avec Stéphane, avec la troupe, de toute l'équipe du théâtre, de l'École – j'ai beaucoup travaillé avec différents Groupes d'élèves. Outre les membres de la troupe que je connaissais, j'ai rencontré Hélène Schwaller [actrice].

Je suis resté en permanence à Strasbourg de 2000 à 2005. Ensuite, j'ai retravaillé à Toulouse avec Jacques Nichet sur *Le Suicidé* de Nikolai Erdman. Et je suis revenu au TNS pour jouer Orgon dans *Tartuffe*, la dernière création de Stéphane [2008].

« Il y a chez Stéphane – et dans notre relation – une loyauté rare. C'est vraiment : "parce que c'était lui, parce que c'était moi". »

Depuis, nous avons continué notre compagnonnage, à La Colline et maintenant, à L'Odéon [Stéphane Braunschweig a dirigé La Colline – théâtre national de 2010 à 2015 et dirige L'Odéon – théâtre de l'Europe depuis 2016].

Quand il te propose un rôle, te dit-il pourquoi il a pensé à toi pour ce personnage ? Est-ce l'objet de discussions entre vous ?

Aujourd'hui, nous travaillons toujours ensemble, mais pas forcément sur tous ses spectacles. C'est normal, il a besoin de travailler avec d'autres acteurs, moi aussi de me projeter dans d'autres univers, et il ne peut plus me distribuer dans le même type de rôles – j'ai vieilli... ! Souvent, sa manière de me proposer un rôle sera de me dire : « Et si jamais, on faisait cela... ? » Ou, sur *L'École des femmes*, il m'a dit : « Arnolphe, tu en penserais quoi si on le montait ? » [la pièce a été créée à l'Odéon en 2018]. Sur certains rôles, il y a une évidence, ou une excitation commune immédiate. En général, il me propose un projet, je lis le texte, je vois comment je peux me projeter dedans, rêver... On parle de tout cela, bien sûr, mais il n'y a jamais eu de « discussions » dans le sens de remise en question de son choix de me projeter dans tel ou tel rôle. Très vite, il me parle de

ce dont il a rêvé en scénographie, ses premières tentatives d'espace – Stéphane concevant lui-même ses scénographies, cela arrive très vite dans nos échanges, et c'est essentiel pour lui. Je me souviens que sur *L'École des femmes*, je lui avais dit : il faudrait que cela se passe dans une salle de sport. À partir de là, est née l'idée du vélo, etc. Il y a entre nous une forme de communication profonde, très sensible. Je crois sincèrement qu'il nous arrive de rêver ensemble, assez harmonieusement, du plateau... sans même le savoir... Il m'arrive aussi d'être un peu décontenancé... Par exemple, je lui ai demandé pourquoi il ne m'engage pas pour jouer dans les textes d'Arne Lygre. Il est vrai qu'il travaille beaucoup par équipes, par communautés de gens avec qui il a trouvé une forme d'osmose sur certains univers de pièces, d'auteurs. Et c'est très important. Pourtant j'aimerais explorer avec lui les textes contemporains, des auteurs vivants.

J'ai la chance que Stéphane m'ait donné très souvent des rôles sublimes. Molière a été une évidence entre nous, depuis toujours : Alceste dans *Le Misanthrope*, Orgon dans *Tartuffe*, Arnolphe dans *L'École des femmes*... Stéphane connaît mon rapport viscéral à cet auteur-là.

Il y a un rôle que je rêve d'interpréter un jour : Lear [*Le Roi Lear*, de Shakespeare]. Et j'aimerais que ce soit avec lui ; il le sait. Il est aujourd'hui le seul être

humain avec qui je pourrais, en toute confiance, faire ce grand voyage.

Le mot « confiance », que tu emploies, est primordial, j'imagine, pour qu'un compagnonnage dure ainsi depuis trente ans...

Absolument. Les spectacles n'ont pas tous été simples à faire, nous avons traversé des turbulences, mais comme cela peut être le cas pour les couples, d'amitié ou d'amour. Il y a chez Stéphane – et dans notre relation – une loyauté rare. C'est vraiment : « parce que c'était lui, parce que c'était moi » [phrase de Montaigne à propos de son amitié pour La Boétie, *Essais I*, « De l'amitié »]. Il y a en nous des contradictions, des paradoxes, il y a des choses que je ne comprends pas chez lui et qu'il ne comprend sans doute pas chez moi, mais c'est quelqu'un qui m'a tellement donné, je pense lui avoir beaucoup donné aussi. Mon lien à son théâtre, et à lui est profond, essentiel, sans que je le dise forcément – alors j'en profite, ici, pour le dire.

Et je le retranscrirai, ce sera écrit ! J'aimerais aussi qu'on profite de cet entretien pour continuer à parler de ton lien avec le TNS. Après avoir fait partie de la troupe lors de la direction de Stéphane Braunschweig, tu es revenu en tant qu'artiste

associé sous la direction de Stanislas Nordey, en 2015. Comment as-tu vécu cette proposition ?

Quand Stanislas m'a appelé, je dois dire que je suis un peu « tombé de l'armoire ». Nous nous étions croisés au Conservatoire, j'étais de la promotion de 1990, lui de celle de 1991. J'allais voir ses spectacles, il me voyait jouer aussi... Mais je pensais que je ne faisais pas forcément partie de son paysage, parce que je n'avais pas traversé les écritures contemporaines, ou très peu. Je me suis dit : pourquoi est-ce que Stanislas m'appelle, moi ? Et nous nous sommes vus, et il m'a parlé avec une densité incroyable de son projet, des gens qu'il avait appelés comme moi, venus d'horizons très différents, et dont il attendait des réponses pour constituer l'équipe des artistes associés. J'ai trouvé sa proposition formidable, tellement ouverte ; il y avait quelque chose de puissant dans sa démarche. De très intense.

Nous sommes maintenant bientôt au terme de la direction de Stanislas – et je me rends compte de toutes les possibilités qu'il m'a offertes durant ces années.

Je suis revenu jouer au TNS avec les spectacles de Stéphane – ce qui était très émouvant.

Stanislas m'a proposé de jouer dans *Berlin mon garçon*, il m'a fait rencontrer l'écriture incroyable de

Marie NDiaye. J'ai aimé travailler avec lui parce que c'est l'acteur qui parle à un acteur. Il déplace des choses en moi. J'ai aimé l'espace qu'il m'a laissé, tout en me dirigeant. Il y a un rapport d'écoute unique, un rapport presque « physiologique » au plateau. Il a une capacité d'observation absolument hors du commun quand il regarde une répétition. Parfois, je l'observe moi-même, observant la répétition. C'est fascinant...

J'ai aussi pu rencontrer des artistes associés, des gens que je ne connaissais pas, avec qui je n'aurais peut-être jamais travaillé sans cette proposition de m'associer au projet – je pense à Laurent Sauvage, par exemple, que j'ai rencontré sur *Berlin mon garçon*.

J'ai mené des ateliers à l'École, j'ai pu présenter *La Fonction Ravel* [texte écrit par Claude Duparfait, édité par Les Solitaires Intempestifs en 2016. Le spectacle, co-mis en scène avec Célié Pauthe, a été créé la même année au CDN Besançon Franche-Comté et présenté au TNS en 2017 dans le cadre de L'autre saison], j'ai créé ici, au TNS, *Le froid augmente avec la clarté* [en 2017, d'après les romans de Thomas Bernhard *L'Origine* et *La Cave*, publiés par les éditions Gallimard en 1981 et 1982. Le spectacle a été créé en 2017]... Stanislas m'a permis de réaliser beaucoup de rêves, ici. Et de les accompagner jusqu'au bout. Il m'a accueilli, véritablement.

Tu viens d'évoquer *La Fonction Ravel*, dont j'aimerais qu'on reparle particulièrement, car c'est un texte dont tu es l'auteur. On y découvre un pan de toi que l'on ne connaît pas : ton enfance, le point de départ de ton rapport à l'art. Le fait d'avoir fait de grandes écoles de théâtre – Chaillot, le Conservatoire – crée une forme d'évidence. Or, on découvre dans ce texte que tu ne baignais pas dans un milieu artistique et n'étais pas en réussite scolaire avec un rapport évident à la littérature...

Loin de là... J'étais dans ce qui s'appelait alors les « classes de transition » [qui ont existé du début des années 1960 à 1977, pour les collégiens qui avaient des difficultés scolaires; ces classes menaient principalement vers l'apprentissage ou le CAP], avec un paysage sombre à l'horizon, bouché. C'est la découverte de la musique de Maurice Ravel qui m'a sauvé, une découverte artistique profonde qui est arrivée dans ma vie miraculeusement, à travers le poste de radio de mon père. Ravel m'a connecté à la musique, qui est véritablement pour moi, un autre langage.

Je vivais en Picardie, dans une famille modeste – mais aimante, je tiens à le dire car *La Fonction Ravel* a créé beaucoup de remous stupides dans ma famille. La perspective qui s'ouvrait devant moi n'était pas du tout de faire des études, ou

de m'intéresser à l'art. Ma scolarité était très chaotique, mes parents s'étaient entendu dire à mon sujet par les professeurs : « De toute façon, il n'ira pas loin. »

À partir du moment où j'ai découvert Ravel, j'ai voulu tout savoir de lui. Une fusion absolue s'est faite avec sa musique, avec la poésie, la littérature. Je suis sorti de la « transition » pour rejoindre le circuit classique et même entrer au lycée. J'ai fini par convaincre les professeurs et mes parents que je pouvais peut-être accéder à autre chose qu'à la « classe du bout du couloir ». J'ai remonté l'échelle en silence, mais pas uniquement celle des meilleures notes : l'échelle de la pensée, l'échelle de l'art, l'échelle de tout ce qui m'ouvrait au monde, me reconstruisait. Tout ce qui me consolait...

Dans mon entourage proche, tout le monde sait mon amour pour la musique, et pour Ravel – j'ai sa photo sur l'écran de mon téléphone ! *La Fonction Ravel*, ce livre c'était aussi une façon de dire « Merci » à ce cher Maurice, il m'a sauvé...

Il me manque un « épisode » : comment es-tu passé du lycée en Picardie à l'école du Théâtre de Chaillot ?

Dès l'adolescence, je savais que je voulais faire du théâtre. J'avais d'abord voulu jouer d'un instrument de musique – le piano – mais cela

ne s'était pas fait, mes parents ne voulaient pas. Alors, mon moyen d'expression a été la scène. En première et terminale, j'ai ouvert un club théâtre au lycée. Comme c'est souvent le cas, il y avait plus de filles : six et un seul autre garçon à part moi. J'ai commencé à écrire des petites pièces, toujours avec de la musique, je dansais sur des airs de Ravel... Je me souviens que l'une d'elle s'appelait *Le Paradis de Daphnis* ; un titre pareil, quand j'y repense... En même temps que ce compositeur, je découvrais aussi Maeterlinck, Debussy, tout cet univers symboliste que j'adorais. C'est peut-être pour ça que Vitez me dirait par la suite : «Vous avez aussi le droit de jouer debout»; tous mes personnages étaient maeterlinckiens ou kleistiens, ils finissaient évanouis, au sol, à la lisière, ailleurs ...

De fil en aiguille, j'étais passé de « moins 20 » en dictée en sixième à des notes comme 15, ou 19 à l'oral, et j'ai eu mon Bac. J'ai le souvenir d'un oral autour du *Poème sur le désastre de Lisbonne* de Voltaire, où j'avais appris le texte par cœur, je m'étais mis debout pour le jouer devant le jury dans la salle de classe... J'étais « en transe »... L'examinatrice avait presque pris peur...

Après le lycée, j'ai fait un an de licence de Lettres modernes à Reims. Durant cette année-là, j'allais régulièrement à Paris en secret pour passer

« J'ai aimé travailler avec [Stanislas] parce que c'est l'acteur qui parle à un acteur. Il déplace des choses en moi. J'ai aimé l'espace qu'il m'a laissé, tout en me dirigeant. »

des auditions. J'ai été accepté au cours de Jean Darnel, auquel je ne suis finalement jamais allé, mais cela m'a décidé à partir. J'ai trouvé un petit boulot, puis deux – il fallait que je mange. Je lisais énormément, je regardais toute la presse de théâtre. J'ai eu connaissance d'une audition qui avait lieu pour l'école du Théâtre national de Chaillot, et dans les auteurs à présenter, il y avait Maeterlinck... j'ai travaillé comme un fou une scène de *La Princesse Maleine*, avec une violoniste... On allait répéter dans le bois de Vincennes pendant des journées entières, en novembre... Un objet très «spé», sur une sorte de musique à la Schönberg composée par Nicolas Bacri. Je suis allé à Chaillot, avec cette scène... J'étais heureux de présenter *mon* Maeterlinck... J'étais comme ivre. Je suis entré à Chaillot.

Tu parlais de ton rapport à la musique, j'ai l'impression que les auteurs que tu aimes passionnément ont une écriture très musicale : Thomas Bernhard, notamment, que tu as joué et mis en scène [*Des arbres à abattre*, co-mis en scène avec Cécile Pauthe, créé à La Colline – théâtre national en 2013 et présenté au TNS la même année; *Le froid augmente avec la clarté*]... Est-ce ce lien que tu cherches dans l'écriture ?

Tu as raison, je pense que la prose bernhardienne – même si je ne la pratique pas dans la langue d'origine, qui est l'allemand – est fondamentalement musicale. Dans *Des arbres à abattre*, il est d'ailleurs question du Boléro... La musique irrigue quasiment tous ses romans – elle a une place centrale également dans *Le Naufragé*. J'ai la chance de pouvoir aller parfois chez Thomas Bernhard – où je retrouve son demi-frère, Peter Fabjan, et sa femme Anny. Bernhard avait trois maisons. Dans celle d'Ohlsdorf, il y a des postes de radio un peu partout dans les pièces. Je me suis rendu compte que c'est pareil chez moi... Depuis Ravel, mon amour absolu de la musique ne m'a jamais quitté, c'est viscéral. Quand je joue, quand je répète, j'ai besoin de Brahms ou de Mahler, de Bartók et des autres... La musique m'est d'une nécessité vitale.

J'en reviens au projet de Stanislas : je dois dire que travailler sur *Berlin mon garçon* avec lui m'a beaucoup troublé – et on peut aussi parler de musicalité chez Marie NDiaye. Je dois être sincère : je ne vais pas spontanément vers les écritures contemporaines, elles sont presque absentes de ma bibliothèque. Je suis entouré de grands esprits qui sont des fantômes. Hugo, Proust, Faulkner, Montaigne, Dostoïevski, Maurice Ravel,

Gustav Mahler, Thomas Bernhard... sont vivants pour moi, plus vivants que les vivants parfois. Je parle de cette pulsation dans *La Fonction Ravel* : «Tu es là, mort depuis si longtemps et vivant en moi.» Et Stanislas, lui, ne cesse de mettre en avant des écritures contemporaines de personnes vivantes. Cela m'interroge beaucoup. Est-ce que ça veut dire que je suis dans une bulle de protection avec des grands esprits, que je vois forcément grands et toujours plus grands, parce qu'ils ne sont plus? Cette bulle de protection, c'est une vraie interrogation pour moi...

En ce moment, j'écris un nouveau texte, *Clairière*, qui parle de mon lien à Thomas Bernhard, notamment quand je vais m'enfermer chez lui. De temps en temps, Peter et Anny m'invitent dans la maison d'Ottwang. Je m'y retrouve seul pendant dix jours, là où il y a la petite table avec la machine à écrire où il a écrit *Heldenplatz*...

J'ai donc commencé à écrire cela : je vais dans la maison de l'écrivain que j'aime tant. Qu'est-ce que j'y cherche au juste? Que signifie mon attachement à ce fantôme de Ottwang...? De la même manière, pourquoi est-ce que je garde si précieusement l'autographe de Maurice Ravel où il dit qu'il s'en va diriger *La Valse* à l'Opéra de Paris, ce 21 mai 1929...? Une trace écrite de mon

demi-dieu musical, des lieux, des êtres de l'esprit auxquels je suis fondamentalement attaché, lié... Et qui me protègent, me parlent presque... Au fond, s'il m'arrive d'écrire, peut-être est-ce aussi pour parler de «mes morts»...?

Claude Duparfait

Entretien réalisé par Fanny Mentré,
collaboratrice littéraire et artistique au TNS,
le 16 novembre 2022, à Strasbourg

Entretien avec Stéphane Braunschweig

Comme tu me veux, écrite en 1929 alors que Pirandello s'est expatrié à Berlin pour y développer son théâtre avec la jeune actrice Marta Abba, est la seule de ses pièces à se dérouler – partiellement – hors d'Italie. Elle est également la seule où l'Histoire ait une telle importance.

C'est vrai que les allusions à des événements historiques ou politiques sont absentes de la plupart de ses pièces. *Six personnages en quête d'auteur* ou *Ce soir on improvise* conservent une sorte d'abstraction, puisqu'on y parle surtout du théâtre – même si *Six personnages* raconte aussi une certaine réalité théâtrale de l'époque. Ce contexte, dont Pirandello se tient en général éloigné, reste aussi à distance de *Comme tu me veux*, mais il y a une grande importance. La didascalie initiale situe la pièce « dix ans après la guerre » ; elle commence à Berlin, pendant l'hiver

1928, et se poursuit à Udine, en Italie du Nord, au printemps 1929 – c'est-à-dire dans deux pays qui, bien que dans des camps différents, sont sortis humiliés de la Première Guerre mondiale. En Italie, Mussolini est déjà bien installé au pouvoir, depuis 1922 ; en Allemagne, c'est la fin de la République de Weimar, pendant laquelle Hitler ne cesse de progresser. Pirandello écrit sa pièce à un moment où on ne sait pas ce que va devenir l'Histoire, mais la sensation d'inquiétude est présente dans la figuration d'un monde décadent au premier acte – le Berlin des années 1920 regardé par un Sicilien issu d'un monde puritain... – ; et elle émane aussi de la pesanteur et de la rigidité qu'on sent dans la société italienne des deux autres actes. Ce qui m'a attiré vers cette pièce, c'est la question : que fait-on, dans le « monde d'après », des traumatismes de la guerre ? Les violences de la Grande Guerre sont au cœur de *Comme tu me veux*, avec l'histoire de cette femme, Lucia, qui, comme beaucoup d'autres femmes, a été violée par les soldats ou les officiers d'un régiment autrichien, puis a disparu. En Italie du Nord, des régions entières ont été pillées et détruites entre la défaite de Caporetto en 1917 et l'Armistice. C'est à partir de ces traumatismes historiques, à la fois en les exploitant et en les refoulant, que le régime fasciste va prendre le pouvoir et reconstruire le pays. La pièce raconte

tout cela, mais à demi-mot : la reconstruction de la villa détruite de Lucia peut se lire comme une image de la reconstruction du pays, qui va entrer en dissonance avec la reconstruction impossible de Lucia elle-même. Je crois que la pièce parle de la façon dont le refoulé de la guerre rattrape ceux qui essaient de continuer à vivre.

Tout en étant le point de départ de la pièce, l'histoire traumatique de Lucia ne peut être dite que par allusions, par euphémismes, par périphrases dans ce monde bourgeois où elle a repris sa place, et où tous veulent la retrouver «comme avant». Mais le coup de théâtre du dernier acte remet chacun devant le spectacle criant des blessures refoulées.

Je n'oublie jamais que le théâtre de Pirandello s'est développé après la Première Guerre mondiale. Il avait déjà fait quelques tentatives avant, mais il était surtout un auteur de nouvelles et de romans, au lectorat restreint. C'est à partir du succès international des *Six personnages en quête d'auteur*, en 1921, qu'il devient non seulement auteur de théâtre à part entière, mais le dramaturge majeur de cette période, qui va infléchir durablement tout le théâtre européen. Comme si le choc de la guerre l'avait fait basculer dans l'écriture théâtrale, en donnant une audience

et une résonance immenses aux thèmes qui l'habitaient déjà. Tout son théâtre est fondé sur le relativisme des points de vue, c'est-à-dire sur la difficulté d'établir des réalités objectives dans un monde où chacun voit les choses de son propre point de vue. Ce relativisme existait dans ses romans, mais le théâtre va lui permettre de le développer en acte, d'abord sous des formes un peu farcesques comme dans *Chacun sa vérité*, puis de façon de plus en plus vertigineuse à partir de *Six personnages en quête d'auteur* jusqu'à *Comme tu me veux* qui est vraiment la version dramatique, voire tragique, de cette problématique.

Alors que tous cherchent à connaître la vérité, l'Inconnue qui est au centre de la pièce refuse d'être assignée à une identité par «les faits». Comment comprends-tu ce refus? Est-elle le porte-parole de son auteur?

Je ne crois pas qu'il s'agisse pour Pirandello de dire par la bouche de son héroïne que la réalité ou la vérité n'existent pas. Mais plutôt que «les faits» sont tellement insupportables qu'on n'a pas d'autre choix pour s'en sortir, pour survivre, que d'essayer de leur échapper. C'est ce que fait l'Inconnue, c'est ce que fait Ersilia dans *Vêtir ceux qui sont nus*, et finalement c'est un peu ce que

fait Pirandello lui-même quand il quitte l'Italie et part à Berlin pour se réinventer une vie dans l'art avec Marta Abba. Il ne faut pas oublier que ces personnages qui sont en guerre contre les faits sont aussi des êtres qui rejettent leur vie, leur biographie, leur histoire, qui voudraient se recréer à neuf. Dans le monde de Pirandello, « les faits », ça vous engluie tellement, ça vous souille tellement, que si l'on reste coincé dans leur réalité, on ne peut pas s'en sortir. L'Inconnue voudrait se vider d'elle-même, de toute son histoire, pour repartir à zéro. J'y entends surtout un fantasme d'échapper à la réalité. ça ne veut donc pas du tout dire que cette réalité n'existe pas – au contraire ! Mais les personnages lui opposent le fantasme d'une autre vie – une réalité fantasmagorique qui leur est absolument indispensable, pour continuer, pour avancer. Toute l'œuvre de Pirandello est tendue entre le fantasme de s'évader des « faits » et la façon dont la réalité rattrape inéluctablement les personnages. Beaucoup d'entre eux ne cessent de se défendre d'être ce qu'ils sont ou d'être enfermés dans ce qu'ils pourraient paraître. Ce thème est présent dans la pièce à tous les niveaux, même dans les rôles les moins développés comme celui de la sœur, qui craint par-dessus tout qu'on croie qu'elle profite de la mort de Lucia... Tous cherchent à apparaître sous un meilleur jour que ce qu'on

« Ce qui m'a attiré vers cette pièce, c'est la question : que fait-on, dans le "monde d'après", des traumatismes de la guerre ? »

pourrait voir en eux – et l’Inconnue aussi. Mais si elle est plus dérangeante encore que d’autres personnages de Pirandello, c’est qu’elle est plus plastique, plus mobile et peut-être plus radicale dans son positionnement de départ : elle dit avoir tout abandonné de son Moi. C’est le sens du titre, « Comme tu me veux ». Il ne s’agit pas, ou pas seulement, d’une femme qui ne pourrait exister qu’à travers le désir ou le fantasme de l’homme. C’est surtout quelqu’un qui dit : je ne peux exister que si je me reconstruis complètement à partir de rien, ou que si je me fais – littéralement – une autre. Ça touche à la folie ; et d’un autre côté, cela parle aussi du théâtre, de l’acteur, de l’actrice...

Et peut-être, plus généralement de l’art, de la fiction, comme alternative ou échappatoire à la réalité... Un motif qui est présent dans l’œuvre de Pirandello dès ses débuts...

Mais qui prend peut-être ici un sens encore plus urgent. Sa grande diatribe contre « les faits », déjà présente dans des pièces plus anciennes, l’idée qu’il faille s’extraire des situations de la vie pour se réfugier dans l’imagination, me paraît ici plus que jamais relever du désir de s’éloigner d’une réalité devenue invivable. On a toujours tendance à penser que Pirandello écrit un théâtre très

psychologique, philosophique, un peu abstrait, mais j’ai l’impression que c’est intéressant de comprendre son œuvre en relation avec un certain état du monde politique, historique. Il me semble que la pièce parle aussi de l’Italie fasciste, même si c’est de façon très indirecte. D’abord parce que le fascisme est une dictature et que Pirandello n’a pas une liberté totale de parole. Ensuite parce qu’il a lui-même des rapports plus qu’ambigus au régime : il a pris sa carte, il a été adhérent, il y a cru. Mais lorsqu’il s’expatrie en 1928, c’est sans doute qu’il a été déçu par le fascisme : il avait espéré que Mussolini construise un nouveau monde dans lequel son théâtre pourrait trouver une place centrale. Mais Mussolini, qu’il a rencontré plusieurs fois pour l’entretenir de son projet, ne s’intéressait pas au théâtre d’avant-garde... Ce dont il avait besoin, c’était d’un art de masse, d’un art de propagande, très loin des préoccupations relativistes, voire sceptiques, de Pirandello... Ce n’est pas un hasard si c’est en exil qu’il ose écrire une pièce en relation avec l’actualité historique. Même si l’attaque n’est pas frontale, le rejet final par l’Inconnue de cette société italienne construite sur le refoulement, sur l’aveuglement, sur l’hypocrisie, peut se lire comme une forme de critique. D’ailleurs par sa genèse, *Comme tu me veux* est liée aux *Géants de la montagne* ;

c'étaient à l'origine deux histoires imbriquées l'une dans l'autre, dont finalement il a fait deux pièces. Et *Les Géants*, son œuvre posthume, sont une sorte de parabole sur la prise du pouvoir par les fascistes et leur destruction de l'art. On peut même se dire que si Pirandello n'a pas réussi à écrire la fin, ce n'est pas par manque d'inspiration, mais parce qu'il n'osait pas aller au bout de sa critique politique...

La fin de la pièce laisse les personnages en suspens, comme renvoyés à eux-mêmes par l'Inconnue : ils n'ont cru que ce qui les arrangeait de croire...

Ce que Pirandello attaque, au fond, plus que la vérité elle-même, c'est le besoin de vérité – et le besoin de certitude. Il nous met en garde contre l'aveuglement qu'il peut produire aussi – et qui est à l'œuvre dans la pièce. Ce propos nous parvient fortement, à un moment où nous vivons dans une totale incertitude, qui rend nos vies si complexes. Cela fait longtemps, en fait, qu'on vit une période pleine d'incertitudes, mais avec la pandémie même les micro-certitudes dans lesquelles on pouvait se réfugier ont explosé : ne plus savoir si l'on va pouvoir sortir demain, si l'on va pouvoir jouer le spectacle, si l'on va pouvoir voir des amis... Ce sont les repères du quotidien qui sont perdus.

Et c'est vrai que ça rend fou. Mais j'ai l'impression que, face à l'incertitude généralisée, Pirandello nous suggère, plutôt que d'imposer une autre vérité ou de croire qu'on nous cache la vérité, comme le font les complotistes, de nous servir aussi du pouvoir de l'imagination pour retrouver un rapport au monde.

Stéphane Braunschweig

Entretien réalisé par Anne-Françoise Benhamou,
collaboratrice artistique de Stéphane Braunschweig













Production déléguée Odéon-Théâtre de l'Europe

Avec le soutien du Cercle de l'Odéon

Le décor est réalisé par les ateliers de construction de l'Odéon-Théâtre de l'Europe

Spectacle créé le 10 septembre 2021 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe

Tournée La Rochelle, La Coursive - Scène nationale, les 15 et 16 mai

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184
67005 Strasbourg cedex | tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretiens : Anne-Françoise Benhamou
et Fanny Mentré | Réalisation du programme : Cédric Baudu, Suzy Boulmedais et
Chantal Regairaz | Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies : Simon Gosselin
(p. 40-41, 42-43, 44,45, 48-49, 50) et Juliette Parisot (p. 46-47)

Licences N° : L-P-21-012171 | Imprimé par Ott Imprimeurs, Wasselonne, février 2023


**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Comme tu me veux* sur les réseaux sociaux :

#CommeTuMeVeux

Comme tu me veux

27 fév | 4 mars

Salle Koltès

Texte

Luigi Pirandello

Traduction française

Stéphane Braunschweig

Mise en scène et scénographie

Stéphane Braunschweig

Avec

Sharif Andoura – Boffi

Claude Duparfait – Carl Salter

Alain Libolt – Salesio

Annie Mercier – Lena

Alexandre Pallu – Mâsperi

Thierry Paret – Concierge / Docteur

Pierrick Plathier – Bruno Pieri

Lamy Regragui Muzio – Inès Mâsperi

Chloé Réjon – L'Inconnue

Clémentine Vignais – Mop / La Folle

Collaboration artistique

Anne-Françoise Benhamou

Collaboration à la scénographie

Alexandre de Dardel

Comme tu me veux, de Luigi Pirandello, nouvelle traduction de Stéphane Braunschweig, est publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs, 2021.

Équipe technique de la compagnie : Régie générale Florent Pellen | Régie plateau Claude Cuisin | Machiniste Fabrice Charles | Machiniste-accessoiriste Pascal Alforchin | Électricienne Juliette Lambert | Régie lumière Patrice Pepin | Régie son Dominique Ehret | Régie son HF Aurélien Arnaud | Régie vidéo Nicolas Morgan, Stéphane Trani | Maquillage et coiffure Oriane Boutry | Habilleuse Candice Wehner

Équipe technique du TNS : Régie générale Yann Argenté | Régie lumière Vivien Berthaud | Régie plateau Alain Meilhac, Karim Rochdi | Machinistes Fabrice Henches, Daniel Masson, Vincent Rousselle | Électricien Hugo Haas | Régie son Sébastien Lefèvre, Vincent Strub | Régie vidéo Robin Gontier | Lingère Anne Richert

Costumes

Thibault

Van Craenenbroeck

Lumière

Marion Hewlett

Son

Xavier Jacquot

Vidéo

Maïa Fastinger

Archives vidéo

Catherine Jivora

Coiffures / Maquillages

Karine Guillem Michalski

Chorégraphie

Marion Lévy

Assistanat à la mise en scène

Clémentine Vignais

dans le même temps

Un pas de chat sauvage

CRÉATION AU TNS

Marie NDiaye* | Blandine Savetier*

2 | 10 mars | Salle Gignoux

l'autre saison

Rencontre avec Natalie Dessay, Nancy Nkusi et Blandine Savetier*

AUTOUR D'UN PAS DE CHAT SAUVAGE

Sam 4 mars | 14h30 | Librairie Kléber

Beretta 68

CARTE BLANCHE DE L'ÉCOLE DU TNS

Spectacle conçu par huit artistes du Groupe 47

29 mars | 1^{er} avril | TNS

Intuition, friction, papillon

PRÉSENTATION PUBLIQUE D'UN ATELIER DE JEU

Marc Proulx | Avec les élèves du Groupe 47 de l'École du TNS

28 et 29 mars | Espace Grüber, Studio Jean-Pierre Vincent

spectacle à venir

Grand Palais

Julien Gaillard, Frédéric Vossier | Pascal Kirsch

10 | 16 mars | Espace Grüber, Hall

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | tns.fr | [#tns2223](https://twitter.com/tns2223)