

TNS

Comme tu me veux

Texte

Luigi Pirandello

Mise en scène, scénographie et traduction française

Stéphane Braunschweig

Avec

Sharif Andoura Boffi

Cécile Coustillac Mop / La Folle

Claude Duparfait* Carl Salter

Alain Libolt L'oncle Salesio

Annie Mercier La tante Lena

Alexandre Pallu Màsperi

Thierry Paret Concierge / Docteur

Pierric Plathier Bruno Pieri

Lamya Regragui Muzio Inès Màsperi

Chloé Réjon L'Inconnue

Dates

Du lundi 27 février

au samedi 4 mars 2023

Horaires

Tous les jours à 20h

sauf samedi 4 à 15h

Salle

Koltès

Durée

2h

*Acteur associé au TNS

Saison 22-23

Dossier de presse

© Simon Gosselin

Contact

TNS | Margaux Dulongcourty

03 88 24 88 40 | 07 85 74 42 10 | presse@tns.fr | m.dulongcourty@tns.fr

#TNS2223 #CommeTuMeVeux #LuigiPirandello

#StéphaneBraunschweig

Photos en HD bit.ly/PRESSECommeTuMeVeux

TNS Théâtre National de Strasbourg

1 avenue de la Marseillaise 67000 Strasbourg | 03 88 24 88 00 | Tarifs de 6 € à 30 € | Billetterie 03 88 24 88 24 | tns.fr

@TNS_TheatrStras | TNS.Theatre.National.Strasbourg | TNSStrasbourg | TNS | tns_strasbourg

Le célèbre écrivain italien Luigi Pirandello situe l'action du premier acte de la pièce à Berlin, en 1929. Un photographe italien croit reconnaître en « L'Inconnue » une femme disparue pendant l'invasion de l'Italie durant la Première Guerre mondiale : Lucia, alors jeune mariée à Bruno qui la cherche depuis dix ans. Les autres actes de la pièce se situent en Italie, où L'Inconnue accepte de « revenir ». Est-elle vraiment Lucia ? Ou joue-t-elle le rôle qu'on veut lui faire endosser ? Stéphane Braunschweig, grand connaisseur de Pirandello, poursuit ici son exploration d'une œuvre troublante, qui questionne la frontière entre réel et imaginaire, et révèle les identités multiples contenues en chaque être.

Stéphane Braunschweig dirige depuis 2016 l'Odéon-Théâtre de l'Europe, après le Théâtre national de La Colline de 2010 à 2015 et le TNS de 2000 à 2008. Il retrouve ici l'écriture de Luigi Pirandello – prix Nobel de littérature en 1934 – dont il a traduit et mis en scène *Vêtir ceux qui sont nus* en 2006 (créé au TNS), *Six personnages en quête d'auteur* en 2012 créé au Festival d'Avignon et *Les Géants de la Montagne* (créé à La Colline en 2015 et présenté salle Koltès la même année). En 2020, le public a pu voir au TNS *Nous pour un moment*, d'Arne Lygre.

Générique

Texte

Luigi Pirandello

Mise en scène, scénographie
et traduction française

Stéphane Braunschweig

Avec

Sharif Andoura Boffi

Cécile Coustillac Mop / La Folle

Claude Duparfait* Carl Salter

Alain Libolt L'oncle Salesio

Annie Mercier La tante Lena

Alexandre Pallu Màsperi

Thierry Paret Concierge / Docteur

Pierric Plathier Bruno Pieri

Lamya Regragui Muzio Inès Màsperi

Chloé Réjon L'Inconnue

Collaboration artistique

Anne-Françoise Benhamou

Collaboration à la scénographie

Alexandre de Dardel

Dates

Du lundi 27 février au samedi 4 mars 2023

Horaires

Tous les jours à 20h
sauf samedi 4 à 15h

Salle

Koltès

Durée

2h

*Artiste associé au TNS

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

Le texte de Luigi Pirandello, nouvelle traduction de Stéphane Braunschweig, est publié aux éditions Solitaires Intempestifs, janvier 2021.

Production Odéon-Théâtre de l'Europe

Costumes

Thibault Vancaenenbroeck

Lumière

Marion Hewlett

Son

Xavier Jacquot

Vidéo

Maïa Fastinger

Archives vidéo

Catherine Jivora

Coiffures / Maquillage

Karine Guillem Michalski

Chorégraphie

Marion Lévy

Assistanat à la mise en scène

Clémentine Vignais

Note d'intention

L'intrigue de *Comme tu me veux* se situe dix ans après la fin de la Première Guerre mondiale, au moment où le nazisme est en pleine ascension en Allemagne et où le fascisme triomphe en Italie.

Le personnage central n'a pas de nom : Pirandello l'appelle « l'Inconnue », c'est « un corps sans nom » comme elle se définit elle-même. Danseuse de cabaret, maîtresse d'un écrivain à succès, elle rentre chez lui, tous les soirs, ivre et suivie d'une bande de bourgeois débauchés. Un soir, un photographe italien de passage est sûr de la reconnaître comme étant Lucia, la jeune épouse de son ami Bruno Pieri : Lucia a disparu dix ans plus tôt, sans laisser de trace, pendant l'invasion du Nord de l'Italie par les armées austro-hongroises. On pense qu'elle a été violée, enlevée ou tuée par l'armée ennemie.

Mais dans un premier temps l'Inconnue refuse de se laisser reconnaître : est-ce que le traumatisme de la guerre l'a rendue amnésique ? ou est-ce qu'elle ne supporte tout simplement pas l'idée de revenir à sa « vie d'avant », après « tout ce qui lui est arrivé » ? L'Inconnue finit pourtant par accepter de « retourner » en Italie, et de « redevenir » Lucia pour son mari Bruno, qui semble n'avoir jamais cessé de l'aimer.

Mais est-elle vraiment Lucia ? Ou est-ce seulement un rôle qu'elle accepte de jouer ? une identité qu'elle endosse, elle qui n'en a plus ?

La suite de la pièce se déroule en Vénétie : après le chaos décadent de Berlin, le contraste est maximal, on a l'impression d'une société où l'ordre règne. Et là, l'Inconnue-Lucia se retrouve au milieu d'une querelle d'intérêts pour l'héritage de sa propre maison. Elle commence à comprendre que son mari avait tout intérêt, pour conserver la propriété de la maison, à retrouver sa femme vivante, qu'elle soit ou non la vraie Lucia. Elle comprend qu'elle a fui un monde qui la dégoûte, Berlin, pour un autre qui la dégoûte encore plus, l'Italie. Alors elle décide de faire voler ce monde en éclats.

Ce monde, c'est ce « monde d'après » qui s'est reconstruit sur les décombres de l'ancien, cherchant à ensevelir les traumatismes de la guerre et à en guérir les blessures dans le fantasme nationaliste, quitte à fermer les yeux sur la barbarie en marche, en Allemagne comme en Italie. Le personnage de la Folle, qui surgit au troisième acte, est bien sûr l'autre face possible de Lucia, mais elle incarne aussi tout ce passé refoulé qui refait surface, celui qu'on préférerait ne pas voir, le visage de l'impossible réparation...

Stéphane Braunschweig

2021

Extrait

L'INCONNUE. [...] Je veux juste te dire ceci. Je suis restée ici, avec toi, quatre mois.

Elle l'agrippe par le bras et l'oblige à lui faire face.
- Regarde-moi ! Là, dans les yeux - bien au fond ! - Ce n'était plus moi qui voyais par ces yeux ; ce n'étaient plus les miens, même pour me voir moi-même ! Ils étaient comme ça - comme ça - dans les tiens - sans arrêt - pour que mon image, dans tes yeux, se reflète dans les miens, et que je me voie comme toi tu me voyais ! et que je voie chaque chose, la vie tout entière, comme toi tu la voyais ! — Je suis venue ici ; je me suis donnée à toi, entièrement ; je t'ai dit : "Je suis là, je suis à toi ; en moi il n'y a plus rien, plus rien de moi : fais-moi, fais-moi, comme tu me veux ! - Tu m'as attendue pendant dix ans ? Fais comme si rien ne s'était passé ! Me voilà de nouveau à toi : mais ce n'est plus pour moi que je suis là, ni pour ce que cette femme-là a pu subir dans sa vie ; non, non ; plus aucun souvenir, aucun des siens : donne-moi, toi, les tiens, les tiens, tous ceux que tu as conservés d'elle, d'elle telle qu'elle était pour toi avant ! Maintenant ils vont revivre en moi, revivre de cette vie qui est la tienne, de cet amour qui est le tien, de toutes ces joies qu'elle t'avait données !" Et combien de fois je t'ai demandé : - "Comme ça ?... comme ça ?" - jouissant de la joie que mon corps faisait renaître en toi, et qu'il ressentait autant que toi !

BRUNO, *comme ivre* : Cia ! Cia !

L'INCONNUE, *repoussant son étreinte, comme ivre elle aussi, mais de l'orgueil d'avoir su se créer ainsi* : Oui - moi, Cia ! - moi, je suis Cia ! - moi seule ! - moi ! moi ! - pas celle-là,

elle désigne le portrait

qui fut - et comment ? - est-ce qu'elle l'a jamais su elle-même ? - un jour ceci, le lendemain ce que les circonstances de la vie faisaient d'elle... Être ? Être n'est rien ! Ce qu'on est, c'est ce qu'on fait de soi ! Et moi, je me suis faite elle ! - Toi, tu n'as rien compris !

Comme tu me veux

Luigi Pirandello

Traduit de l'italien par

Stéphane Braunschweig,

Les Solitaires intempestifs, 2021, p. 102-103



Alain Libolt, Annie Mercier © Simon Gosselin



Chloé Réjon et Claude Duparfait © Simon Gosselin

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 au lien récurrent 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, 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 des sortes de 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 lié 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...

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 1986/87. 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 [collaboratrice artistique de Stanislas Nordey, actrice et metteuse en scène] - 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 Antoine 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, Yannis 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 CDN d'Orléans/Loiret/Centre, 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 répétons *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, en 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 en Gignoux... 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].

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 national 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 - Théâtre national 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 retranscris, 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 Célie 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* [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 ni dans un milieu artistique ni dans une 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 60 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 profs 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 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 Célie 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 pour parler de « mes morts »... ?

Claude Duparfait

Entretien réalisé par Fanny Mentré
le 16 novembre 2022, au TNS



Cécile Coustillac, Sharif Andoura, Claude Duparfait © Simon Gosselin



Pierric Plathier, Chloé Réjon, Cécile Coustillac, Alain Libolt © Simon Gosselin

Luigi Pirandello

(1867-1936)

Il naît à Agrigente (Sicile) en 1867 au sein d'une famille nombreuse et fortunée. Il suit des études à Rome puis à Bonn, revient en Italie (1892) où il enseigne la littérature italienne à l'Istituto Superiore di Magistero de Rome en 1897, poste dont il devient titulaire en 1908 et qu'il conserve jusqu'en 1922.

Il démarre une carrière d'écrivain en publiant des nouvelles, genre qu'il n'abandonnera jamais, malgré les succès rencontrés au théâtre. Il épouse la fille de l'associé de son père qui lui apporte une belle dot, mais il s'agit d'un mariage arrangé par les familles, qui ne sera pas heureux, d'où naîtront trois enfants. Il publie en 1894 *Amours sans amour*, son premier recueil de nouvelles dont les personnages appartiennent à la petite bourgeoisie provinciale ; en 1898, *L'Étau*, sa première pièce ; et en 1901 son premier roman, *L'Exclue*. Une crise économique bouleverse le patrimoine familial, la crise de démence de son épouse accable sa vie conjugale, mais il n'envisage pas de la faire interner. Luigi Pirandello pense un temps au suicide, reprend courage en s'investissant dans son travail de créateur. Il publie en 1904 un roman, *Feu Mathias Pascal* ; le succès remporté lui ouvre les portes d'une grande maison d'édition et lui assure la sécurité matérielle. Il fait paraître un essai sur l'humour en 1908, collabore l'année suivante au *Corriere della Sera* ; en 1910 *L'Étau* et *Cédrats de Sicile* sont représentés pour la première fois au Teatro Metastasio de Rome. L'année 1915, l'Italie entre en guerre, ses fils Stefano et Fausto partent pour le front où Stefano est fait prisonnier, la maladie de son épouse s'aggrave ; elle sera finalement internée en 1919.

En 1917, publication de ses premières grandes pièces de théâtre : *À chacun sa vérité*, *La Volupté de l'honneur* puis *C'était pour rire* (1918), *Tout pour le mieux* et *L'Homme, la Bête et la Vertu* (1919). Après un échec cuisant à Rome en mai 1921, *Six*

personnages en quête d'auteur triomphe à Milan en septembre et sera présenté ensuite à New York. *Henri IV* est joué avec succès en 1922, Charles Dullin met en scène *La Volupté de l'honneur* à Paris (1922), Georges Pitoëff crée *Six personnages en quête d'auteur* en 1923 à la Comédie des Champs-Élysées.

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

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

lle devient son interprète principale et son inspiratrice. L'expérience du Teatro d'Arte di Roma se termine en 1928, ainsi que la collaboration avec Marta Abba ; jusqu'à la fin de sa vie, il entretiendra avec la jeune femme une correspondance qui sera publiée sous le titre *Lettres d'amour de Pirandello à Marta Abba*. En 1929, il écrit *Comme tu me veux* qui sera joué l'année suivante à Milan. En 1934, il reçoit le prix Nobel de littérature, mais sa santé décline. Il meurt à Rome en 1936 alors qu'il travaille à une adaptation cinématographique de *Feu Mathias Pascal* (dont Marcel Lherbier a réalisé une version en 1925).

Stéphane Braunschweig

Parcours

Après des études de philosophie à l'École Normale Supérieure, Stéphane Braunschweig rejoint en 1987 l'École du Théâtre national de Chaillot dirigé par Antoine Vitez.

En 1988, il fonde sa compagnie, Le Théâtre-Machine, avec laquelle il crée ses premiers spectacles. En 1991, au Centre Dramatique National de Gennevilliers, il les réunit en une trilogie intitulée *Les Hommes de neige* (*Woyzeck* de Georg Büchner, *Tambours dans la nuit* de Bertolt Brecht, *Don Juan revient de guerre* de Ödön von Horváth), pour laquelle il reçoit le Prix de la révélation théâtrale du Syndicat de la critique. Il est dès lors un invité régulier du Festival d'Automne à Paris et commence à présenter son travail dans les grandes capitales européennes.

Stéphane Braunschweig est directeur du Centre Dramatique National/Orléans-Loiret-Centre de 1993 à 1998. Il y crée une dizaine de spectacles dont *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov, *Docteur Faustus* d'après Thomas Mann, *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, *Amphitryon* de Heinrich von Kleist, *Peer Gynt* de Henrik Johan Ibsen (prix Georges Lermnier du Syndicat de la critique), *Dans la jungle des villes* de Bertolt Brecht, qui tournent dans de nombreux théâtres et festivals en France et à l'étranger (Festival d'Automne à Paris, Avignon, Edimbourg, Québec, Istanbul, Romæuropa, Berlin, Londres, Bruxelles, Moscou). En 1997, il est invité en Angleterre pour mettre en scène *Mesure pour Mesure* de William Shakespeare, puis en 1999, au Piccolo Teatro de Milan pour mettre en scène *Le Marchand de Venise* de William Shakespeare, et à Munich pour *Woyzeck* de Georg Büchner qui lui vaut de recevoir le Bayerischer Theaterpreis.

Stéphane Braunschweig est directeur du Théâtre National de Strasbourg et de son école de 2000 à 2008. Il y mène une intense activité pédagogique, crée une formation à la mise en scène et à la dramaturgie, et confirme le statut de carrefour théâtral européen du Théâtre National de Strasbourg. Il y installe aussi une petite

troupe d'acteur-ices permanent-es avec qui il met en scène, entre autres : *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *La Mouette* et *Les trois sœurs* d'Anton Tchekhov, *La famille Schrafenstein* de Heinrich von Kleist, *Le Misanthrope* de Molière, *Vêtir ceux qui sont nus* de Luigi Pirandello, *L'enfant rêve* de Hanokh Levin, *Brand* de Henrik Ibsen en 2005 et *Tartuffe* de Molière, présenté à l'Odéon en 2008 (tous deux couronnés par le Prix Georges Lermnier du Syndicat de la critique).

Stéphane Braunschweig est directeur du Théâtre National de la Colline de 2010 à 2015. Il s'entoure d'artistes associé-es et, dans ce théâtre voué aux écritures contemporaines, fait une large place aux "écritures de plateau" et aux jeunes metteur-es en scène. Parmi ses mises en scène, on peut citer *Rosmersholm* et *Maison de poupée* de Henrik Ibsen, *Lulu* de Frank Wedekind, ses créations de l'auteur norvégien Arne Lygre, *Je disparaiss* et *Rien de moi*, son adaptation de *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello au Festival d'Avignon et *Les Géants de la montagne* du même auteur,, ou encore *Le Canard sauvage*, invité par le Festival Ibsen d'Oslo. Il met en scène en Allemagne *Les Revenants* de Henrik Ibsen au Schauspielhaus de Francfort en 2003, puis *Jours souterrains* d'Arne Lygre aux Berliner Festspiele en 2011, et *Oh les beaux jours !* de Samuel Beckett au Schauspielhaus de Düsseldorf en 2014.

En janvier 2016, Stéphane Braunschweig est nommé à la direction de l'Odéon-Théâtre de l'Europe où il s'entoure à nouveau de plusieurs artistes associé-es et invite une nouvelle génération d'artistes internationaux. Il y crée en 2017 *Soudain l'été dernier* de Tennessee Williams, en 2018 *Macbeth* de William Shakespeare et *L'École des femmes* de Molière, en 2019 *Nous pour un moment* de Arne Lygre et en 2020 *Iphigénie* de Jean Racine. Pendant cette période il a également mis en scène *Britannicus* de Jean Racine à la Comédie-Française en 2016, *Le Constructeur Solness* de Henrik Ibsen (en norvégien) au Théâtre national

d'Oslo dans le cadre du Festival international Ibsen 2018, et *Oncle Vanja* d'Anton Tchekhov au Théâtre des Nations de Moscou en 2019.

En août 2020 il devait ouvrir le Festival Bergman au Dramaten de Stockholm avec *De la vie des marionnettes* de Bergman, mais ce projet a été reporté en 2022 en raison de la crise sanitaire. À l'opéra, depuis 1992, il a mis en scène plus d'une vingtaine d'œuvres en France et à l'étranger. Au Théâtre du Châtelet, il a créé *Le Chevalier imaginaire* de Fénelon, *Le Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartok, *Jenufa* de Leoš Janáček, *Fidelio* de Ludwig van Beethoven (créé au Staatsoper de Berlin sous la direction de Daniel Barenboim), puis *Rigoletto* de Giuseppe Verdi à la Monnaie de Bruxelles.

En 1999 commence sa collaboration avec le Festival d'Aix-en-Provence. Il y présente *La Flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart, *L'Affaire Makropoulos* de Leoš Janáček, *Wozzeck* de Alban Berg et *Le Ring* de Richard Wagner en co-production avec le Festival de Pâques de Salzbourg et l'Orchestre Philharmonique de Berlin, dirigé par Simon Rattle.

En décembre 2008, il crée *Don Carlo* de Giuseppe Verdi pour l'inauguration de la saison de La Scala de Milan. Plus récemment, il signe notamment des mises en scène pour l'Opéra-Comique (*Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy) et le Théâtre des

Champs-Élysées (*Idoménée* et *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart, *Norma* de Vincenzo Bellini). En 2017 à l'opéra d'Helsinki, il a mis en scène *Sonate d'Automne*, création mondiale de l'opéra de Sebastian Fagerlund d'après le film de Bergman, spectacle repris à Malmö et Hong Kong en 2019. En 2021, il créera *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski au Théâtre des Champs-Élysées. Stéphane Braunschweig a signé également la plupart des scénographies de ses quelques soixante-dix mises en scène, tant au théâtre qu'à l'opéra.

Il est enfin auteur et traducteur. Il a publié aux éditions Actes Sud un recueil de textes et d'entretiens sur le théâtre intitulé *Petites portes, grands paysages*, et traduit de l'allemand, de l'italien, de l'anglais ou du norvégien, des pièces de Georg Büchner, Heinrich von Kleist, Bertolt Brecht, Luigi Pirandello, William Shakespeare et Arne Lygre.

Comme tu me veux, sa dernière traduction est publiée aux Solitaires Intempestifs. Avec *Comme tu me veux*, Stéphane Braunschweig signe sa quatrième mise en scène de Luigi Pirandello, après : *Vêtir ceux qui sont nus* (2006), Théâtre National de Strasbourg, *Six personnages en quête d'auteur* (2012), La Colline - théâtre national, *Les Géants de la montagne* (2015), La Colline - théâtre national.

DANS LE MÊME TEMPS

UN PAS DE CHAT SAUVAGE

CRÉATION AU TNS

Texte Marie NDiaye*

Mise en scène Blandine Savetier*

Adaptation Waddah Saab, Blandine Savetier*

2 | 10 mars

Salle Gignoux

SPECTACLES SUIVANTS

GRAND PALAIS

Texte Julien Gaillard, Frédéric Vossier

Conception et mise en scène Pascal Kirsch

10 | 16 mars

Hall Grüber

MINEUR NON ACCOMPAGNÉ

(EN REMPLACEMENT DE ÎLOTS)

Textes, conception et mise en scène

Sonia Chiambretto, Yoann Thommerel

17 | 25 mars

Salle Gignoux

MON ABSENTE

Texte, mise en scène et installation

Pascal Rambert*

28 mars | 6 avril

Salle Koltès

TOUT MON AMOUR

Texte Laurent Mauvignier

Mise en scène Arnaud Meunier

11 | 15 avril

Salle Koltès

L'ESTHÉTIQUE DE LA RESISTANCE

CRÉATION AU TNS

Texte Peter Weiss

Adaptation et mise en scène Sylvain Creuzevault

Avec les artistes du Groupe 47 de l'École du TNS

23 | 27 mai

Hall Grüber

DANS L'AUTRE SAISON

Entrée libre

Réservation obligatoire

au 03 88 24 88 00 ou sur tns.fr

(ouverture des réservations 1 mois avant l'événement)

ÉCOLE DU TNS | BERETTA 68

CARTE BLANCHE

Spectacle conçu par 8 élèves
du Groupe 47 de l'École du TNS

29 mars | 1^{er} avril

TNS

ÉCOLE DU TNS

INTUITION, FRICTION, PAPILLON

PRÉSENTATION D'UN ATELIER DE JEU

Marc Proulx | Avec les élèves du Groupe 47

28 et 29 mars

Espace Grüber

IMMERSIONS THÉÂTRALES 16-25 ANS

SPECTACLE DE LA TROUPE Avenir #7

Iannis Haillet et Florence Albaret

Ven 21 avril | 20 h

Sam 22 avril | 15 h et 20 h

Espace Grüber

*Artistes associé-es au TNS