
ODÉON

THÉÂTRE

direction
Stéphane Braunschweig

DE L'EUROPE

Comme tu me veux

de **Luigi Pirandello**

mise en scène et scénographie **Stéphane Braunschweig**

création

10 septembre – 9 octobre

Odéon 6^e

Location

www.theatre-odeon.eu

+33 1 44 85 40 40

Tarifs

de 6€ à 40€

Horaires

du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h

relâche exceptionnelle le dimanche 12 septembre

Odéon-Théâtre de l'Europe

Place de l'Odéon

Paris 6^e

Service de presse

Lydie Debièvre, Valentine Bacher

+33 1 44 85 40 73

presse@theatre-odeon.fr

Dossiers de presse et photos également disponibles

sur www.theatre-odeon.eu

mot de passe : `podeon82`



**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Comme tu me veux

de **Luigi Pirandello**
mise en scène et scénographie
Stéphane Braunschweig

création

10 septembre – 9 octobre
Odéon 6^e

durée estimée 2h10

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

Lamy Regragui Muzio
Inès Màsperi

Chloé Réjon
L'Inconnue

traduction française
Stéphane Braunschweig

collaboration artistique
Anne-Françoise Benhamou

collaboration à la scénographie
Alexandre de Dardel

costumes
Thibault Van Craenenbroeck

lumières
Marion Hewlett

son
Xavier Jacquot

vidéo
Maïa Fastinger

archives vidéo
Catherine Jivora

coiffures/maquillage
Karine Guillem Michalski

assistante à la mise en scène
Clémentine Vignais

production Odéon-Théâtre de l'Europe

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

Comme tu me veux, ou le “monde d’après”

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

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 englué tellement, ça vous souille tellement, que si 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 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 on va pouvoir sortir demain, si on va pouvoir jouer le spectacle, si 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.

Propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou

Comme tu me veux : entre exil berlinois et projets en Italie fasciste

Avril 1925 : Inauguration du Teatro d'Arte di Roma, dirigé par Pirandello, en présence de Mussolini. Au cours de la saison, premier grand succès de Marta Abba (25 ans) dans une pièce de Bontempelli. Elle sera désormais indissociable du théâtre de Pirandello dont elle devient l'inspiratrice et l'interprète privilégiée.

Avril-novembre : Tournée européenne du Teatro d'Arte (Londres, Paris, 14 villes en Allemagne, Bâle). Elle est suivie d'une tournée dans 22 villes italiennes qui ne s'achèvera qu'en juillet 1926.

1926 : Parution d'*Un, personne et cent mille* (roman).

Novembre 1926-janvier 1927 : Première de *Diane et Tuda*, à Zurich, puis à Rome avec Marta Abba. C'est la première des pièces inspirées par elle.

Juin-septembre 1927 : Tournée du Teatro d'Arte en Uruguay et en Argentine.

Mars 1928 : Difficultés financières et artistiques du Teatro d'Arte. Pirandello, moins confiant dans l'appui du régime fasciste à ses projets artistiques, décide de quitter l'Italie et prend des contacts en France et en Allemagne.

Octobre : Départ à Berlin avec Marta Abba. Pirandello lui promet une carrière dans le monde du cinéma : lui-même vendra des scénarios, et elle deviendra une star internationale. À Berlin, il écrit *Ce soir on improvise* et fréquente avec Marta restaurants, théâtres et cinémas berlinois.

1929 : Aucune des promesses de Pirandello ne s'étant matérialisée, Marta quitte Berlin. Toujours à Berlin, Pirandello reçoit un télégramme de Mussolini lui offrant de faire partie de l'Accademia reale d'Italia qui vient d'être créée.

Le départ de Marta lui est insupportable ; il se réfugie dans le travail et achève *Ce soir on improvise*. Il écrit de très nombreuses lettres à Marta ; à son désespoir, les réponses de la jeune actrice sont respectueuses mais distantes. Il travaille à *Comme tu me veux*.

Revenu en Italie pour l'été, il prépare avec Marta Abba la première saison de la nouvelle compagnie qu'elle dirige. En octobre, il est présent à l'inauguration de l'Accademia.

Janvier 1930 : Création en allemand, à Königsberg, de *Ce soir on improvise*.

Février : Marta Abba crée *Comme tu me veux* à Milan. Pirandello retourne ensuite à Berlin.

Avril : Création de *Ce soir on improvise* à Turin.

Mai : Première désastreuse à Berlin de *Ce soir on improvise*, vague d'anti-pirandellisme en Allemagne liée à la montée du nationalisme et de la xénophobie. Pirandello décide de quitter Berlin.

Décembre : Voyage à Paris, qui devient le centre de ses liens avec le monde du cinéma.

Janvier 1931 : Grand succès de *Comme tu me veux* à Broadway.

Juillet : Séjour à Paris avec Marta Abba, à qui il a proposé un contrat pour jouer *L'Homme, la bête, la vertu* au Théâtre Saint-Georges.

1932 : Marta quitte Paris en janvier. Pirandello, déprimé, est victime d'une attaque.

Mars : Reçu longuement par Mussolini, il espère pouvoir enfin obtenir la création d'un théâtre national qu'il dirigerait.

Novembre : Pirandello est fêté à Paris à l'occasion de la création de *Comme tu me veux*.

Le film *As you desire me*, tiré de la pièce, avec Greta Garbo et Erich von Stroheim, est tourné à Hollywood pour la Metro Goldwyn Mayer par George Fitzmaurice.

Décembre : nouvelle entrevue avec Mussolini, sans succès.

D'après "Vie et Œuvre", in Luigi Pirandello, *Nouvelles complètes*, Quarto Gallimard, 2000

Un Sicilien à Berlin

À l'instar d'un auteur désormais écartelé entre l'Europe et l'Italie et partout mal à l'aise, l'*Inconnue* est très concrètement partagée entre l'enfer d'une métropole saisie par la débauche et les limbes provinciaux d'une villa patricienne de la campagne frioulane.

De toutes les pièces de notre auteur, *Comme tu me veux* est la seule qui se situe, fût-ce pendant un seul acte, hors d'Italie. Dans une ville nommée et de toutes manières identifiable : Berlin, cet "asile de fous", dont la vie nocturne surtout attire Pirandello, avec ses dizaines de théâtres et de cabarets hétéro et homosexuels, ses soirées cosmopolites où les fils de ministres anglais côtoient de "vagues actrices assez jolies, [des] aspirantes danseuses, [des] jeunes filles perverses"¹. Paris lui avait offert naguère des raisons de sortir chaque soir. Berlin y ajoute la fascination d'une société qui se défait dans la transgression. C'est du moins ainsi qu'un Sicilien puritain devait juger, séduit et horrifié, les spectacles de dépravation qui inspiraient entre autres, en l'année 1928, le peintre Otto Dix pour son triptyque *La Grande Ville*, et le cinéaste George Wilhelm Pabst dans *Lulu*.

André Bouissy, Notice de *Comme tu me veux*, in Luigi Pirandello, *Théâtre complet*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1985, p. 1463

¹ Lettre de Pirandello à Marta Abba, 9 juin 1929

Une énigme sans solution

La guerre joue ici le même rôle que le tremblement de terre de *Chacun sa vérité* : détruire les archives, afin que la solution de l'énigme, si solution il y a, relève uniquement de la vraisemblance interne au discours ou à la représentation. Mais alors que dans *Chacun sa vérité* [...] c'est Pirandello lui-même qui se divertit à poser au public un problème qu'il a précédemment rendu insoluble, ici l'énigme en tant que telle passe au second plan, au profit du rapport que le personnage de l'Inconnue [...] tente vainement de nouer avec Bruno Pieri, son supposé mari : je ne demande qu'à être celle que tu veux (en l'occurrence : Lucia), mais la condition première est que tu y croies toi-même, bref, que tu réussisses à me convaincre que je suis bien Lucia. Si l'identification de l'Inconnue à Lucia finit par échouer, la faute en incombe uniquement à Bruno Pieri, et non à quelque imposture de l'héroïne qui aurait été démasquée. [...] Ce qu'en dernière analyse l'Inconnue (Pirandello) met ici en cause, c'est la notion même de vraisemblable et son "indécidabilité" dès lors qu'il constitue un système tautologique décroché du "réel". La "preuve" du réel, de la vie, est qu'ils n'ont pas besoin d'être vraisemblables pour être vrais. Ainsi la folle amnésique, l'autre candidate à l'identité de Lucia, pourrait bien être Lucia, précisément parce qu'en elle s'est perdue toute ressemblance et jusqu'au souvenir de la Lucia d'autrefois.

Mais en fait il n'y a pas vraiment concurrence entre l'Inconnue et la Démente. Elles sont l'envers et l'endroit de la même figure. Ou plutôt deux figures, l'une consciente, l'autre inconsciente, de la dépersonnalisation qu'opère la folie : si la Démente a été arrachée à la clinique d'un célèbre psychiatre - Freud ? - de Vienne, l'Inconnue règne sur l'asile de fous qu'est devenu le Berlin de l'après-guerre. Et l'enjeu de la pièce n'est pas de savoir qui de la Démente ou de l'Inconnue est la vraie Lucia (énigme que le dénouement laisse en suspens), mais quel homme sera capable d'arracher l'Inconnue à l'anonymat (qu'elle vit comme l'expérience littéraire de son propre néant) auquel l'a condamnée la guerre.

Jean-Michel Gardair, *Pirandello : fantasmes et logique du double*, Larousse, 1972, p. 98-99

“fais-moi, fais-moi, comme tu me veux !”

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 !

Luigi Pirandello, *Comme tu me veux*, traduit de l'italien par Stéphane Braunschweig, Les Solitaires intempestifs, 2021, p. 102-103

L'art, moins réel et plus vrai que la vie

La réalité quotidienne et matérielle de la vie limite les choses, les hommes et leurs actions, les contrarie et les déforme. Dans cette réalité, les actions qui donnent du relief à un caractère se détachent sur un fond de contingences sans valeur, de détails communs. Mille obstacles imprévus et soudains gauchissent les actions et dénaturent les caractères ; de petites et vulgaires misères les amenuisent fréquemment. L'art au contraire libère les choses, les hommes et leurs actions de ces contingences sans valeur, de ces détails communs, de ces obstacles vulgaires ou de ces petites misères. Les détails inutiles s'effacent, tout ce qu'impose la logique vivante du caractère se trouve réuni, concentré, dans l'unité d'un être moins réel et cependant plus vrai.

Luigi Pirandello, "Illustrateurs, acteurs, et traducteurs",
in *Écrits sur le théâtre et la littérature*, traduit de l'italien
par George Piroué, Folio Essais, Gallimard, 1990, p. 23-24

L'occupation de la Vénétie (1917-1918) et les “crimes contre l'honneur féminin”

Pendant l'année qui s'était écoulée entre Caporetto et la victoire, les provinces du Frioul et de la Vénétie connurent une situation semblable à celle qu'avaient connue, à partir de 1914, la Belgique et les régions françaises occupées. Un effectif de 800.000 soldats, composé en majorité d'Autrichiens, de Hongrois et d'Allemands, occupa un territoire habité par environ un million de civils, provoquant la fuite d'environ 600.000 personnes [...]. C'est justement parce que cette occupation se produisit pendant la dernière année de guerre qu'elle fut particulièrement dure : aux pillages commis par les Italiens eux-mêmes ou par leurs ennemis au lendemain de la retraite de Caporetto, succédèrent les déprédations de l'occupation, dues entre autres à la rareté générale de biens de première nécessité, en particulier en Autriche. [...]

La présentation qui fut faite [après guerre] de cette occupation, puis le souvenir qui fut construit à partir d'elle, apparaissent contradictoires. Dans un premier temps, la propagande italienne diffusa largement [...] l'information sur les violences faites aux civils. [...] Ces rapports, accompagnés de témoignages, s'appuyèrent sur les dommages matériels et moraux subis par les territoires et leurs habitants, ainsi que sur la férocité et la brutalité de l'ennemi, afin d'obtenir les indemnités le plus élevées possibles durant les négociations de paix. Cependant ils n'abordèrent certains sujets qu'avec une extrême réticence : le fait que les notables locaux furent parmi les premiers à prendre la fuite, ce qui priva la population

d'une classe dirigeante capable de jouer le rôle de médiateur avec l'occupant ; les formes de collaboration avec l'ennemi, le viol des femmes, les violences faites aux vieillards et aux enfants. Enfin les rapports inclurent explicitement un chapitre sur les “crimes contre l'honneur féminin”, et ne manquèrent pas de citer des épisodes, des lieux et des noms, en soulignant la “particulière brutalité des Allemands et des Hongrois, spécialement des officiers”. [...] Il fallait aussi défendre l'honneur des épouses italiennes, de leur famille et surtout de leur mari revenu de la guerre et celui des “nombreuses jeunes filles abandonnées, le corps martyrisé, la conscience perdue, qui ont été contaminées par des maladies incurables qu'elles devront traîner toute leur vie”. On souligna donc la dépravation sexuelle des ennemis, en particulier des officiers ; ceux-ci formaient la classe dirigeante des pays ennemis, ils venaient de milieux urbains cosmopolites, de villes tentaculaires sans rien de commun avec la civilisation rurale “intacte” qu'ils avaient violée, ainsi que ses femmes, par leur présence. Les rapports font état d'exhibitionnisme, d'actes obscènes en public, d' “orgies immondes avec des prostituées viennoises”, évoquent l'alternative de la faim ou du déshonneur à laquelle étaient réduites les femmes italiennes.

Patrizia Dogliani, “Sortir de la Grande Guerre, entrer dans le fascisme : le cas italien”, in Stéphane Audoin-Rouzeau, Christophe Prochasson (ed.), *Sortir de la Grande Guerre. Le monde d'après 1918*, Tallandier, 2008, p. 121-122

Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles

[...] Il y a des milliers de jeunes écrivains et de jeunes artistes qui sont morts. Il y a l'illusion perdue d'une culture européenne et la démonstration de l'impuissance de la connaissance à sauver quoi que ce soit ; il y a la science, atteinte mortellement dans ses ambitions morales, et comme déshonorée par la cruauté de ses applications ; il y a l'idéalisme, difficilement vainqueur, profondément meurtri, responsable de ses rêves ; le réalisme déçu, battu, accablé de crimes et de fautes [...] ; il y a les sceptiques eux-mêmes désarçonnés par des événements si soudains, si violents, si émouvants, et qui jouent avec nos pensées comme le chat avec la souris, — les sceptiques perdent leurs doutes, les retrouvent, les reperdent, et ne savent plus se servir des mouvements de leur esprit.

L'oscillation du navire a été si forte que les lampes les mieux suspendues se sont à la fin renversées.

[...] Maintenant, sur une immense terrasse d'Elsinore, qui va de Bâle à Cologne, qui touche aux sables de Nieuport, aux marais de la Somme, aux craies de Champagne, aux granits d'Alsace, — l'Hamlet européen regarde des millions de spectres.

Mais il est un Hamlet intellectuel. Il médite sur la vie et la mort des vérités. Il a pour fantômes tous les objets de nos controverses ; il a pour remords tous les titres de notre gloire ; il est accablé sous le poids des découvertes, des connaissances, incapable de se reprendre à cette activité illimitée. Il songe à l'ennui de recommencer le passé, à la folie de vouloir innover toujours. Il chancelle entre les deux abîmes, car deux dangers ne cessent de menacer le monde : l'ordre et le désordre.

[...] Hamlet ne sait trop que faire de tous ces crânes. Mais s'il les abandonne !... Va-t-il cesser d'être lui-même ? Son esprit affreusement clairvoyant contemple le passage de la guerre à la paix. Ce passage est plus obscur, plus dangereux que le passage de la paix à la guerre ; tous les peuples en sont troublés. "Et moi, se dit-il, moi, l'intellect européen, que vais-je devenir ?..."

Paul Valéry, "La Crise de l'Esprit", paru dans la NRF en 1919, repris dans *Variété* (Gallimard, 1924), réédition Pléiade, *Œuvres*, I, p. 988- 991

Vide intérieur

À certains moments de silence intérieur où notre âme se dépouille de toutes ses fictions habituelles et où notre regard devient plus aigu et plus pénétrant, nous nous voyons nous-mêmes dans la vie et nous voyons la vie en elle-même comme dans une nudité aride, inquiétante. Nous nous sentons assaillis par une impression étrange, comme si, le temps d'un éclair, se révélait une réalité différente de celle que nous percevons normalement, une réalité vivant au-delà de la vision humaine, étrangère aux formes de la raison humaine. Avec une extrême lucidité, l'ensemble de notre existence quotidienne, comme suspendu dans le vide de notre silence intérieur, nous apparaît privé de sens et sans but ; et cette réalité différente nous apparaît horrible dans sa brutalité impassible et mystérieuse, parce que tous nos faux rapports habituels de sentiments et d'images se sont brisés et désagrégés en elle. Le vide intérieur s'élargit, déborde les limites de notre corps, se fait vide autour de

nous, un vide étrange, arrêt du temps et de la vie, comme si notre silence intérieur s'abîmait dans le gouffre du mystère. Dans un suprême effort, nous cherchons alors à réacquiescer une conscience normale des choses, à renouer avec elle des rapports habituels, à rétablir une connexion entre nos idées, à nous sentir de nouveau vivants, comme auparavant, comme de coutume. Mais à cette conscience normale, à ces idées remises en connexion, à ce sentiment coutumier de la vie, nous ne pouvons plus accorder foi, parce que nous savons désormais que ce n'est là que tromperie pour aider à vivre, au-dessous de quoi se trouve quelque chose d'autre que l'homme ne peut regarder en face sans mourir ou devenir fou.

Luigi Pirandello, "Essence, caractères et matière de l'humorisme", in *Écrits sur le théâtre et la littérature*, traduit de l'italien par George Piroué, Folio Essais, Gallimard, 1990, p. 151-152

Repères biographiques

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. 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. Elle 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

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 Büchner, *Tambours dans la nuit* de Brecht, *Don Juan revient de guerre* de 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 Kleist, *Peer Gynt* d'Ibsen (prix Georges Lerminier du Syndicat de la critique), *Dans la jungle des villes* de Brecht, qui tournent dans de nombreux théâtres et festivals en France et à l'étranger (Festival d'Automne à Paris, Avignon, Edimbourg, Québec, Istanbul, Romaeuropa, 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'acteurs permanents avec qui il met en scène, entre autres : *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *La Mouette* et *Les trois sœurs* d'Anton Tchekhov, *La famille Schroffenstein* de Kleist, *Le Misanthrope* de Molière, *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, *L'enfant rêve* de Hanokh Levin, *Brand* d'Ibsen en 2005 et *Tartuffe* de Molière, présenté à l'Odéon en 2008 (tous deux couronnés par le Prix Georges Lerminier du Syndicat de la critique).

Stéphane Braunschweig est directeur du Théâtre National de la Colline de 2010 à 2015. Il s'entoure d'artistes associés et, dans ce théâtre voué aux écritures contemporaines, fait une large place aux "écritures de plateau" et aux jeunes metteurs en scène. Parmi ses mises en scène, on peut citer *Rosmersholm* et *Maison de poupée* d'Ibsen, *Lulu* de 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 Pirandello au Festival d'Avignon et *Les Géants de la montagne* du même Pirandello, ou encore *Le Canard sauvage*, invité par le Festival Ibsen d'Oslo. Il met en scène en Allemagne *Les Revenants* d'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 associés 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 Racine. Pendant cette période il a également mis en scène *Britannicus* de Racine à la Comédie-Française en 2016, *Le Constructeur Solness* de 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 Bartok, *Jenufa* de Janáček, *Fidelio* de Beethoven (créé au Staatsoper de Berlin sous la direction de Daniel Barenboim), puis *Rigoletto* de 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 Mozart, *L'Affaire Makropoulos* de Janáček, *Wozzeck* de Berg et *Le Ring* de 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 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 Debussy) et le Théâtre des Champs-Élysées (*Idoménée* et *Don Giovanni* de Mozart, *Norma* de 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 Büchner, Kleist, Brecht, Pirandello, Shakespeare et 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 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.