

# → Woyzeck

d'après Georg Büchner

mise en scène, lumières, scénographie Robert Wilson

musique et chants Tom Waits et Kathleen Brennan

du 29 novembre au 9 décembre 2001

Grande salle



→ **Service de Presse**

Lydie Debièvre, Odéon-Théâtre de l'Europe

tél 01 44 41 36 00 - fax 01 44 41 36 56

dossier également disponible sur [www.theatre-odeon.fr](http://www.theatre-odeon.fr)

→ **Location** 01 44 41 36 36

→ **Prix des places**

250F / 38,11€ - 210F / 32,01€ - 105F / 16,01€ - 80F / 12,20€ - 50F / 7,62€

→ **Horaires**

Grande Salle : du mardi au vendredi 20h

le samedi à 15h et 20h - dimanche 15h (relâche le lundi)

→ **Odéon-Théâtre de l'Europe**

1 Place Paul Claudel - 75006 Paris

Métro : Odéon - RER : Luxembourg

→ **woyzeck** *(en danois et en anglais, surtitré)*

d'après **Georg Büchner**

mise en scène, lumière et scénographie **Robert Wilson**  
musique et chants **Tom Waits et Kathleen Brennan**

co-direction **Ann-Christin Rommen**  
costumes **Jacques Reynaud**  
éclairages **A.J. Weissbard et Robert Wilson**  
adaptation **Wolfgang Wiens et Ann-Christin Rommen**  
traduction danoise **Peter Laugesen**

avec

Franz Woyzeck **Jens Jørn Spottag,**  
Marie **Kaya Brüel,**  
Le docteur **Morten Eisner, Hanne Uldal,**  
Le capitaine **Ole Thestrup,**  
Margret **Ann-Mari Max Hansen,**  
Andres **Morten Lützhøft,**  
Le fou **Benjamin Boe Rasmussen,**  
Le tambour-major **Tom Jensen,**  
Le bonimenteur **Jess Ingerslev.**

et les musiciens **Bent Clausen, Bebe Risenfors, Johan Norberg,  
Berit Helsing, Pelle Fridell, Hugo Rasmussen**

production : Betty Nansen Teatret, avec The Danish Ministry of Culture, The Danish Secretariat for International Cultural Relations, The Danish Theatre Council, Greater Copenhagen Authority, The BG Foundation, MA Lighting and Sennheiser.  
Réalisation : Odéon-Théâtre de l'Europe.

avec le soutien de  LVMH  
MOËT HENNESSY • LOUIS VUITTON

*Spectacle créé le 18 novembre 2000  
au Betty Nansen Teatret de Copenhague.*

## → WOYZECK, WAITS, WILSON

Il n'est pas exagéré d'affirmer que *The Black Rider*, créé au Thalia Theater de Hambourg, a compté parmi les plus importantes créations scéniques européennes des années 90. Cela tient entre autres raisons à ce que l'art de Robert Wilson - son sens aigu de l'image - et l'art de Tom Waits - son goût de la mélodie inorthodoxe - se sont fondus l'un dans l'autre. *The Black Rider* fut suivi d'une deuxième collaboration également couronnée de succès : *Alice*. Depuis lors, Waits a choisi de consacrer l'essentiel de son temps à sa propre musique ainsi qu'à sa famille, ce qui l'a tenu éloigné des planches. Mais Robert Wilson et l'équipe du Betty Nansen Teatret sont parvenus à le convaincre de rejoindre Copenhague à l'automne 2000, où il a accepté de collaborer avec Wilson sur un spectacle inspiré du *Woyzeck* de Georg Büchner. Le retour au théâtre de Tom Waits, l'un des *songwriters* les plus originaux de notre époque, constituait déjà une nouvelle en soi. Mais les affinités extraordinairement profondes entre l'univers de *Woyzeck* et le noyau le plus personnel de l'art de Tom Waits laissaient espérer une formidable réussite. L'attente n'a pas été déçue.

*Woyzeck* est un texte dont le pouvoir d'évocation visuelle est sans rival. Surgi en pleine période romantique, ce chef-d'oeuvre qui inaugure l'histoire du théâtre moderne est un rêve éveillé, une série de fragments hantés, inspirée au jeune Büchner par la véritable histoire d'un simple soldat du nom de Woyzeck, qui assassina sa maîtresse à Leipzig en 1821.

Avec une pénétration clinique qui porte aussi bien sur l'intimité des individus que sur l'état de la société où ils se heurtent, Büchner dresse le portrait d'un homme assujéti aux règles et aux lois d'un monde qui l'écrase. En quelques clichés surréels, l'auteur nous donne à voir un homme dépossédé de lui-même, soumis à la volonté de la société et de ses supérieurs, aliéné à tous les sens du terme. Woyzeck est perçu comme le sujet d'une expérience sociale, et il est traité comme tel : tour à tour au travail, au chômage, au travail à nouveau. Une seule chose est certaine : son désespoir, sur les plans social et émotionnel - son isolement, sa distance à l'égard du monde qui l'entoure croissent chaque jour. Woyzeck, pour citer la pièce, "n'est fait que de sable, de poussière, de terre et de crasse" - et une impitoyable société le lui fait sentir jusque dans son corps.

*Woyzeck* est un drame d'une modernité et d'une puissance politique inépuisables, montrant comment toutes les valeurs humaines sont détruites quand la société réduit l'individu au dernier degré de la survie. La densité concentrée, l'expressionnisme intense du texte fournissent un point d'appui idéal à la langue et à l'imagerie abstraites de Robert Wilson.

.../...

→ **WOYZECK, WAITS, WILSON**

*Woyzeck* est de ces œuvres que chaque metteur en scène doit réinventer. A sa mort, Büchner ne laissait son texte qu'à l'état d'esquisse - presque achevée peut-être, mais tout de même disséminée entre quatre manuscrits impossibles à réconcilier en l'état : deux "ébauches partielles" de 21 et 9 scènes, une "version principale" de 17 scènes, et une "ébauche complémentaire" consistant en deux scènes sur deux feuillets in-quarto. La façon dont Büchner concevait la fin de son drame est particulièrement discutée. Plutôt que de se contenter d'une "version composée" classique (une des plus récentes, et la plus souvent montée, étant celle de l'édition Poschmann, qui date de 1984), Robert Wilson a choisi de faire appel à deux de ses dramaturges de confiance, Wolfgang Wiens et Ann-Christin Rommen. Le *Woyzeck* ainsi recréé, réinterprété, a remporté un extraordinaire triomphe public et critique lors de sa création au Betty Nansen Teatret de Copenhague.

De Georg Büchner, mort à Zurich en 1837, à l'âge de vingt-trois ans, on a pu dire qu'il est le plus moderne des classiques de la littérature allemande. De fait, plus de cent soixante ans après avoir été écrites, ses trois pièces sont aujourd'hui plus jouées que jamais. *Woyzeck*, en particulier, a fait l'objet depuis sa création en 1913 d'innombrables mises en scène et interprétations. Jusque-là, l'auteur devait l'essentiel de sa gloire à sa première oeuvre, *La mort de Danton*. Quant à *Woyzeck*, publié pour la première fois en 1879, il fallut attendre l'émergence du théâtre naturaliste, mais surtout de l'expressionnisme - peu avant la Première Guerre Mondiale - pour que la pièce trouve enfin ses lecteurs, capables d'apprécier son originalité absolue, la sèche précision de sa langue, les changements de scènes abrupts et quasiment cinématographiques, la caractérisation aigue, antilyrique, des personnages.

Ce fut un des plus grands compositeurs du XX<sup>ème</sup> siècle, Alban Berg, qui par son opéra *Wozzeck* fraya en 1925 la route triomphale que devait suivre désormais le texte original de Büchner. Le titre de l'opéra s'explique par une erreur qui figure dans la première édition imprimée à titre posthume, erreur qui s'explique par les difficultés posées par le déchiffrement du manuscrit retrouvé parmi les papiers de Büchner après sa mort. De nombreux amis de Büchner soutenaient que peu avant sa fin, le manuscrit circulait sous une forme que l'auteur considérait lui-même comme définitive. Mais sa famille ne divulgua aucun document pendant plus de quarante ans. Quand l'écrivain Karl Emil Französ fut enfin autorisé à examiner le manuscrit, dans les années 1870, l'encre avait tellement pâli qu'il fallut recourir à des réactifs chimiques pour rendre possible un déchiffrement approximatif du texte. Mais les pages n'en étaient pas numérotés, et étaient réunies en une liasse désordonnée. Depuis, les réactifs ont réduit le papier de l'original en poussière, et l'établissement du texte suscite toujours d'âpres discussions.

En conséquence, chaque nouveau *Woyzeck* est le produit d'une sélection, une sorte d'adaptation à partir de fragments tirés des manuscrits. Le texte du *Woyzeck* créé au Betty Nansen Theatre a été établi par Ann-Christin Rommen (assistante de Robert Wilson pendant de nombreuses années) et par son dramaturge préféré, Wolfgang Wiens. Wiens travaille actuellement en qualité de dramaturge à Vienne, au Burgtheater (où il est également membre du comité de direction).

*Grand-mère* : Il était une fois un pauvre enfant qui n'avait ni père ni mère, tout le monde était mort et il n'y avait plus personne au monde. Tout le monde était mort, et il allait et criait jour et nuit. Et parce qu'il n'y avait plus personne sur la terre, il voulut aller au ciel, et la lune le regardait si aimablement, et quand il arriva enfin à la lune, c'était un morceau de bois pourri, et alors il est monté jusqu'au soleil, et quand il arriva au soleil, c'était un tournesol fané, et quand il arriva aux étoiles, c'étaient de petits moucheron dorés épinglés dans le ciel comme le lanier les épingle sur le prunellier, et quand il voulut revenir sur terre, la terre était un pot renversé, et il était tout seul, et alors il s'est assis et a pleuré, et il est toujours assis là tout seul.

*Woyzeck*, scène 23,

version Poschmann (trad. Robert Simon)

## Parfois on arrache une carotte et on ne retire que les fanes

*Pourquoi Woyzeck ?*

**Waits :** *Woyzeck* captive l'imagination et rend curieux. Cette pièce fait penser aux personnages de l'histoire et à sa propre vie. Elle a tout ce qu'on souhaite trouver dans une histoire et elle a ce qui fait qu'une histoire continue d'être intéressante longtemps après. Mais il est évident que c'est avant tout un conte prolétaire qui a pour sujet un soldat pauvre manipulé par les autorités, qui sert à des expériences scientifiques et qui devient lentement fou.

**Wilson :** Je suis attiré par *Woyzeck* parce que c'est une œuvre dramatique qui n'est pas désuète. Dans 500 ans, elle sera toujours intéressante parce qu'elle est plus moderne que la plupart des œuvres modernes auxquelles je peux penser - elles ne lui arrivent pas à la cheville. C'est parce que *Woyzeck* est construite de manière très musicale - c'est de grands blocs d'architecture et des constructions auxquels on n'a pas mélangé n'importe quoi. Il n'y a pas de psychologie, ce qui la rend très directe, et dans le même temps, elle traite des mystères de la vie. En réalité ce n'est pas parce que *Woyzeck* est un drame intemporel ; la pièce est pleine de son époque - et elle a une construction classique parce qu'elle suit une pensée classique. Georg Büchner a dû être un génie pour avoir pu l'écrire - et surtout si jeune.

**Waits :** Dans une histoire, la grande difficulté est de faire apparaître la vérité. Ceux qui connaissent la vérité se taisent et ceux qui ne savent rien sont prêts à tout pour s'emparer du micro. Mais en réalité, cela n'a pas d'importance parce que c'est une histoire qui parle de folie, d'enfants, de désir, de meurtre - toutes choses qui nous occupent aujourd'hui autant qu'alors.

**Wilson :** C'est aussi une histoire d'amour. Une merveilleuse histoire d'amour parce qu'elle est si bizarre. Marie et Woyzeck regardent chacun dans leur direction - et pourtant ils sont ensemble. Je ne sais pas encore comment je vais montrer exactement cela, mais cela pourrait devenir une très touchante histoire d'amour.

*D'où viennent les idées ?*

**Wilson :** On pense à un tas de choses, et au bout d'un moment, on essaie de ne penser à rien. On commence par avoir une quantité d'idées et à creuser la pièce, et tout devient très compliqué, et finalement on refait surface, on oublie tout et on ne garde que les sensations. C'est comme se séparer d'un enfant. On le voit grandir, puis vient le moment où on doit reconnaître qu'on n'a plus aucune influence sur lui. À la fin des années 1960, quand j'ai commencé à travailler dans le théâtre, c'est parce que cela m'intéressait de voir les choses en deux dimensions. Depuis je me suis de plus en plus intéressé au formalisme et au fait de la distance. À la liberté qu'a le public de s'imaginer ce qu'il a envie pendant une représentation. À l'époque, je n'étais pas inspiré par le théâtre populaire, qui était le théâtre psychologique/naturaliste, mais plutôt par le milieu des arts visuels. Mon travail prend certainement racine dans ce milieu. Mais dans le même temps, je suis aussi orienté vers la danse, bien que je ne crée pas de danse. La chorégraphe Martha Graham a dit que pour elle tout théâtre était danse, et je pense un peu la même chose. Nous dansons toujours - il y a toujours des mouvements. En général, je commence donc par le corps - par les mouvements, et je laisse le reste venir plus tard.

**Waits :** Il est difficile de décrire pourquoi je fais ce que je fais - ou plutôt ce que nous faisons - car je travaille avec mon épouse Kathleen Brennan sur la musique. Parfois nous commençons par les titres des chants parce que cela peut être la seule chose dont nous avons besoin pour avancer. Le titre en soi peut stimuler les idées. Ou par exemple, Kathleen a joué un jour un bel air au piano. On aurait dit un enfant jouant du piano ; c'était simple, mais aussi très beau. Je l'ai enregistré et c'est maintenant l'air d'ouverture du spectacle. On dirait une leçon de piano pour enfant - et cela fait son effet.

.../...

## → INTERVIEW DE ROBERT WILSON ET TOM WAITS

D'autres fois, nous trouvons l'inspiration d'un chant en allant au théâtre nous asseoir dans l'obscurité pour voir ce que Bob crée sur scène. Et avec Bob, il faut toujours être prêt à improviser - ce qui est un muscle important à stimuler. C'est ce que la plupart d'entre nous cessent de faire en devenant adultes. Mais quand on travaille dans un théâtre, on maintient son imagination en forme. Bob peut par exemple dire : 'Il nous manque de la musique ici - et maintenant', et nous la composons. Cela peut être aussi simple. Cela peut être quelque chose de très ordinaire qui stimule les idées. Quelque chose qui tombe. Un pigeon qui entre dans le théâtre. C'est ce que j'aime et qui est irrésistible dans ce que nous faisons ici. C'est comme si la vie se chevauchait elle-même.

**Wilson** : En fait, nous n'en parlons pas beaucoup avant de nous lancer. Si je parle trop du spectacle avant le début des répétitions, à la fin pendant les répétitions, je ne fais que ce dont j'ai parlé au lieu de laisser la pièce me parler. Il vaut mieux y aller directement, l'observer et réagir à ce qu'on voit ou entend. Il vaut toujours mieux simplement agir. On apprend à marcher en marchant. On peut en parler autant qu'on veut, mais on est obligé de le faire pour apprendre. C'est pourquoi nous commençons avec une toile vierge et nous dessinons les esquisses.

Quand je suis venu travailler pour la première fois en Europe, j'ai travaillé en Allemagne et j'ai trouvé tellement étrange qu'au bout de trois mois de répétitions, les acteurs continuaient de lire des livres et de parler de la pièce autour d'une table. Je pensais : Comment peuvent-ils lire des livres pendant trois mois et continuer d'en parler ? À leur place, je me lancerais tout de suite. Les acteurs allemands pensaient que c'était très difficile, ils souhaitaient parler de la pièce avant de monter en scène. Quand je mets en scène ou que je crée une œuvre, j'agis. Je ne me contente pas de dessiner, d'écrire ou d'en parler. Il me faut aller dans l'espace, écouter les acteurs, voir leurs corps, écouter les bruits qu'ils font. C'est comme ça que je trouve la voie à suivre.

*Comment qualifieriez-vous votre collaboration ?*

**Waits** : Au début des années 1980, Kathleen et moi avons écrit une pièce, Frank's Wild Years et nous avons demandé à Bob s'il voulait mettre en scène ce spectacle. Bien qu'il n'ait pas monté précisément cette pièce, une chose a entraîné l'autre.

**Wilson** : Quand j'ai rencontré Tom, je ne connaissais pas beaucoup sa musique. Mais je l'ai entendu jouer du piano et j'ai été profondément ému par la manière dont il posait le doigt sur une touche. Cela m'a véritablement fasciné. Dès le début, il y a eu cette fascination que je ne peux pas vraiment expliquer parce qu'elle est si compliquée. C'est amusant, c'est triste, c'est magnifique, c'est élégant, je ne sais pas ce que c'est, mais c'est sa signature, sa personnalité.

**Waits** : Je me rends compte que nous sommes différents - aussi dans le travail. Mais d'un autre côté, si deux personnes savent exactement la même chose sur un sujet, l'une des deux devient immédiatement superflue.

**Wilson** : Nous sommes très différents, mais on dit bien que les contraires s'attirent. Tom peut faire ce que je ne peux pas - et inversement. Nous nous complétons bien, et nous savons nous compléter. Par exemple, quand je pense à The Black Rider je ne me souviens plus qui a fait quoi. C'est véritablement de la confiance. Et il est rare de trouver cela dans une collaboration. Nous avons confiance l'un en l'autre.

**Waits** : Le mot clef de notre collaboration est certainement 'ludique', car tout au fond de moi j'éprouve une grande joie à travailler avec Bob. Je perds le sens du temps.

.../...



## → INTERVIEW DE ROBERT WILSON ET TOM WAITS

**Wilson :** En même temps, nous avons chacun notre responsabilité. La mienne est de créer un espace dans lequel la musique de Tom peut être entendue. Est-ce que je vais pouvoir faire une décoration, une couleur, un éclairage ou une scénographie dans laquelle nous pourrons écouter sa musique. Souvent quand je vais au théâtre, je trouve difficile d'écouter. D'une manière ou d'une autre, la scène est trop animée, tout bouge trop, et je perds ma concentration. Si je veux vraiment me concentrer, je dois fermer les yeux. C'est pourquoi dans mes spectacles, je tente de créer un espace où on puisse écouter afin que ce qu'on voit prenne de l'importance parce que cela nous aide à écouter.

**Waits :** Bob a sa façon de regarder et d'écouter - et après quelque temps avec lui, on commence vraiment à voir et à entendre des choses extraordinaires dans des endroits très ordinaires. Si on ferme simplement un œil ou qu'on tourne la tête. Je respecte profondément la vision du monde de Bob. Je veux dire qu'après avoir travaillé avec Bob, je vois aussi le monde différemment. Auparavant, je ne faisais jamais attention aux meubles, et maintenant je vois des chaises partout où je vais. Mais la première chose qu'on remarque immédiatement lorsqu'on travaille avec Bob, c'est sans aucun doute son don extraordinaire de leader.

**Wilson :** C'est surprenant. En fait, pendant toute ma scolarité, j'étais effrayé de parler et de prendre la parole. En rentrant de l'école, j'allais directement dans ma chambre et je fermais la porte à clef pour être seul. Aujourd'hui, j'ai toujours l'impression d'avoir six ans quand je dois dire aux autres ce qu'ils doivent faire et ne pas faire. Mais c'est une facette de ma personnalité. Il y a un côté qui ne peut pas - et un autre qui peut. Cela me surprend moi-même.

Ce qu'il a de bien chez Tom c'est qu'il compose des chansons avant tout pour lui-même, mais que d'autre part il écrit aussi des chansons que tout le monde peut chanter. Dans ce sens, il est compositeur. Et ses œuvres ont une personnalité à elles. On peut regarder les spectacles que j'ai montés pour Tom et on verra que les chants existent par eux-mêmes et que Tom n'a pas besoin de les chanter. Mais cela a été une grande épreuve pour Tom de devoir être compositeur, de devoir trouver une voix pour d'autres personnes, de devoir transposer sa musique pour d'autres chanteurs très différents de lui quant à leur personnalité et leur voix.

**Waits :** Oui, c'est un défi - un vrai défi. Mais il faut relever les défis.

Mais bien entendu il est parfois difficile de faire interpréter ses chansons. Il faut les donner à quelqu'un. C'est comme voir des gens sur un trapèze, et on ne peut pas leur dire de descendre pour qu'on leur montre comment faire. Il faut les convaincre. Il faut avoir la capacité de leur inspirer confiance tout en les rendant réceptifs à ses idées. Et cela s'exclut mutuellement parfois. Certains veulent bien qu'on les dirige et d'autres préfèrent qu'on les laisse faire. C'est difficile. On apprend en agissant. On fait tout le temps ce genre d'expériences. Parfois on arrache une carotte et on ne retire que les fanes.

Mais la technique n'est pas décisive pour les chanteurs. Une télégraphie affective et surtout la sincérité, voilà ce qui est important, et cela n'exige aucune technique. Il ne s'agit pas d'être doué pour la lecture ou pour le chant. L'essentiel est de pouvoir exprimer un sentiment. C'est ce que nous voulons quand nous allons au théâtre. Nous voulons nous sentir solidaires de quelqu'un. Donc, plus on approfondit son travail, plus le public éprouvera de sensations profondes. C'est bien là l'idéal auquel nous tendons tous.

**Wilson :** C'est ce qu'il y a de plus important - pouvoir créer un sentiment de solidarité avec le public.

Extrait de l'interview de Peter Laugesen  
avec Robert Wilson et Tom Waits,  
au Théâtre Betty Nansen, novembre 2000.

## → GEORG BÜCHNER

**1813.** Le 17 octobre (au deuxième jour de la bataille de Leipzig qui mit fin à la domination napoléonienne sur l'Allemagne), naissance de Karl Georg Büchner à Goddelau (grand-duché de Hesse-Darmstadt), fils d'Ernst Karl Büchner, médecin et chirurgien, et de son épouse Caroline, née Reuss, dont la famille est originaire de Strasbourg.

**1816.** La famille Büchner s'établit à Darmstadt, capitale du grand-duché.

**1825.** Entrée au lycée. Rédaction allemande, latin, histoire.

**1829-1830.** Premiers devoirs scolaires conservés, qui témoignent des intérêts politiques de Büchner et trahissent l'influence de Fichte. Le 29 septembre 1830, il prononce au lycée un discours en l'honneur de Caton d'Utique, qui se suicida plutôt que de survivre à la République. La révolution de juillet 1830, suivie des insurrections belge et polonaise provoquent des troubles dans plusieurs villes d'Allemagne. Le lycée de Darmstadt acquiert la réputation d'être un repaire de factieux.

**1831.** Le 9 novembre, immatriculation à la faculté de médecine de Strasbourg. Un cousin de sa mère le loge chez un pasteur veuf dont la fille, Wilhelmine dite Minna, deviendra la fiancée de Büchner.

17 novembre : Büchner est introduit dans l'association d'étudiants " Eugenia ", où il présentera plusieurs exposés sur la situation politique de sa patrie.

**1832.** Etudes de médecine. Fiançailles (tenues secrètes) avec Minna Jaeglé. Selon un compte rendu de séance de l' " Eugenia " en date du 28 juin, Büchner exalte la conscience morale de Jean Hus, Ravailac, Karl Sand. Congé universitaire à Darmstadt.

**1833.** 3 avril : émeute à Francfort. Dans une lettre du 5 avril, Büchner affirme à ses parents qu'il considère pour l'heure " toute tentative révolutionnaire comme une entreprise vaine ".

En juillet, randonnée dans les Vosges avec les frères Stöber, fondateurs de l' " Eugenia ".

31 octobre : immatriculation à la Faculté de médecine de Giessen (la loi de Hesse oblige Büchner à terminer ses études dans le grand-duché).

Novembre : méningite. Retour à Darmstadt. Interruption des études.

**1834.** Début janvier : reprise des études. Büchner fait la connaissance du pasteur Weidig, lié à différents mouvements d'opposition en Allemagne du Sud.

Mars : Fondation à Giessen de la Société des Droits de l'Homme. Rédaction d'un premier projet du *Messenger Hessois*, appelant les paysans au soulèvement.

Avril : Büchner ouvre une section de la Société des Droits de l'Homme à Darmstadt. Début du semestre d'été à Giessen.

Mai : impression d'une première version du *Messenger Hessois*.

Juillet : un proche de Büchner est arrêté en possession de 158 exemplaires du pamphlet. Büchner parvient à prévenir quelques camarades et à se forger un alibi.

Août-septembre : à Giessen, Büchner trouve les scellés sur son armoire et ses papiers. Arrestation de plusieurs membres de la Société des Droits de l'Homme.

Novembre : nouvelle édition du *Messenger Hessois*.

**1835.** Janvier : Büchner interrogé par les juges chargés de l'enquête sur la Société des Droits de l'Homme.

Janvier-février : rédaction de *La Mort de Danton*. Le 21 février, envoi du manuscrit à l'éditeur Sauerländer, accompagné d'une lettre à l'écrivain Gutzkow. Convocation par le juge enquêteur à Darmstadt.

.../...

→ **GEORG BÜCHNER**

9 mars : Büchner prend la fuite et se réfugie à Strasbourg sous un nom d'emprunt.

13 juin : mandat d'arrêt contre Büchner.

Juillet : publication de *La Mort de Danton* dans une version édulcorée par Gutzkow. Traductions de *Lucrèce Borgia* et de *Marie Tudor*, de Victor Hugo.

Octobre : Büchner travaille à sa nouvelle *Lenz*, publiée en 1839 par Gutzkow.

Hiver : études de philosophie et de sciences naturelles. Rédaction du *Mémoire sur le système nerveux du barbeau*.

**1836.** Avril-mai : présentation du mémoire à la Société d'histoire naturelle de Strasbourg, qui élit Büchner comme membre correspondant. Le mémoire sera publié par la Société en 1839.

Juin : rédaction de *Léonce et Léna* pour participer à un concours lancé par l'éditeur Cotta. Arrivé deux jours après la clôture du concours, le paquet contenant le manuscrit est renvoyé à son auteur sans avoir été ouvert.

Été : Büchner prépare un cours pour l'université de Zürich " sur le développement de la philosophie allemande depuis Descartes ".

3 septembre : Büchner reçoit le titre de docteur en philosophie de l'université de Zürich pour ses recherches sur le système nerveux du barbeau.

18 octobre : installation à Zürich.

5 novembre : conférence probatoire sur les nerfs crâniens. Büchner est admis comme Privatdozent à l'université de Zürich. Il annonce pour le semestre d'hiver un cours sur l'anatomie comparée des poissons et des amphibiens.

Automne-hiver : travail sur *Woyzeck*.

2 février : la maladie se déclare brusquement.

14 février : diagnostic du typhus.

17 février : Minna Jaeglé arrive de Strasbourg.

19 février : mort de Büchner.

21 février : inhumation au cimetière du Zeltberg à Zurich.

**1850.** Publication, par Ludwig Büchner, des œuvres de son frère aîné. Ludwig renonce cependant à éditer les manuscrits de *Woyzeck*, qu'il considère comme trop fragmentaires.

**1879.** Edition de Franzos (dont la lecture fautive *Wozzeck* explique le titre de l'opéra d'Alban Berg).

**1895.** Création, par une troupe d'amateurs, de *Léonce et Léna* à l'Intimes Theater (Munich).

**1902.** Premières représentations de *La Mort de Danton* à la Freie Volksbühne (Berlin).

**1913.** 8 novembre : création de *Wozzeck* au Théâtre de la Résidence (Munich).

**1916.** 15 décembre : première de la retentissante mise en scène de *La Mort de Danton* par Max Reinhardt au Deutsches Theater de Berlin. Brecht découvre Büchner à cette occasion.

## → ROBERT WILSON

Robert Wilson est né à Waco, au Texas. Après avoir étudié à l'Université du Texas et au Pratt Institute de Brooklyn, il suit l'enseignement du peintre George McNeil à Paris et travaille également avec l'architecte Paolo Solari dans l'Arizona. Depuis le milieu des années 60, Robert Wilson vit à New York. C'est dans cette ville que des artistes se réunissent autour de lui pour former un groupe qui sera connu sous le nom de " The Byrd Hoffman School of Byrds ". En 1969, Robert Wilson crée ses deux premiers spectacles à New York : *The King of Spain* à l'Anderson Theatre, et *The Life and Times of Sigmund Freud* à la Brooklyn Academy of Music.

Au début des années 70, Wilson accède à la notoriété internationale. Il obtient son premier grand succès à Paris, en 1971, avec *Le regard du sourd*. D'autres projets voient ensuite le jour aussi bien en Europe qu'au Proche-Orient (à Shiraz, en Iran) et en Amérique du Sud. En 1976, en collaboration avec le musicien Philip Glass, Robert Wilson conçoit l'opéra *Einstein on the Beach*, qui est présenté au Festival d'Avignon et au Metropolitan Opera de New York.

Après ces productions qui sont unanimement applaudies à travers le monde, Wilson consacre désormais la plus grande part de son activité aux scènes de théâtre et d'opéra européennes. Il travaille notamment pour la Scala de Milan, l'Opéra Bastille de Paris, l'Opernhaus de Zurich, tout en poursuivant son activité de metteur en scène aux Etats-Unis, au Lyric Opera de Chicago et au Houston Grand Opera. A la Schaubühne de Berlin, Robert Wilson développe en 1979 et 1987 les deux premières parties de *Death Destruction & Detroit*. En 1986, il travaille pour la première fois au Thalia Theater de Hambourg, où il met en scène *Hamlet Machine* de Heiner Müller. Un an plus tard, il y donne également à voir sa version du *Parsifal* de Tankred Dorst, qui sera suivie, en 1991, par le *Parsifal* de Richard Wagner à l'Opéra national de Hambourg. C'est dans ce même théâtre que Wilson avait créé, en 1988, en collaboration avec Allen Ginsberg et Rolf Liebermann, l'opéra *Cosmopolitan Greetings*.

Pour le Festival olympique des arts, en 1984, à Atlanta, Robert Wilson élabore au début des années 80 ce qui fut sans doute son projet le plus ambitieux : *the CIVIL warS : a tree is best measured when it is down*, une œuvre théâtrale élaborée avec le concours d'un groupe international d'artistes. Jusqu'à ce jour, cette œuvre n'a encore jamais été présentée dans son intégralité. On a pu en voir l'une ou l'autre partie aux Etats-Unis, en Europe et au Japon.

En 1990, Robert Wilson présente *The Black Rider*, le premier des quatre opéras musicaux qu'il a conçus et mis en scène pour le Thalia Theater de Hambourg. En collaboration avec le musicien Tom Waits et le vétéran de la beat generation William Burroughs, Wilson invente une version contemporaine du *Freischütz* de Carl Maria von Weber. Ce premier spectacle est suivi, en 1992, par *Alice*, adapté des récits fantastiques de Lewis Carroll, toujours avec la collaboration musicale de Tom Waits. Pour *Time Rocker*, créé en 1996, Robert Wilson travaille pour la première fois avec Lou Reed.

Outre le théâtre, ce sont les arts plastiques qui constituent le deuxième foyer de l'activité créatrice de Robert Wilson. Ses dessins, peintures et sculptures ont été présentés dans des centaines d'expositions — individuelles ou collectives — à travers le monde. Parmi les grandes expositions consacrées à son œuvre de plasticien, on citera notamment celles qui ont été présentées au Museum of Fine Arts de Boston, au Centre Georges Pompidou à Paris, au Musée d'art contemporain de Houston, à l'Institut d'art moderne de Valence, au Museum of modern art et au Metropolitan Museum de New York. D'innombrables prix et distinctions ont couronné ses travaux, parmi lesquels le Lion d'or de la Biennale de Venise, pour son installation *Memory / Loss*, en 1993.

Au nombre de ses travaux les plus récents, il faut mentionner la mise en scène de *The Scourge of Hyacinthus*, l'opéra de Tania León, *THE DAY BEFORE : death, destruction and Detroit III*, et les deux opéras de Glöck *Orphée* et *Alceste* au Théâtre du Châtelet à Paris, en octobre 1999, *POEtry* avec une musique de Lou Reed présenté à l'Odéon en décembre 2000, *L'or du Rhin*, en ouverture au Ring wagnérien présenté par l'Opéra de Zurich, *Les trois sœurs* de Tchekhov créé à Stockholm, Jessy Norman au Théâtre du Châtelet. Il poursuit également son travail sur le *Ring*.

*On trouvera d'autres informations sur Robert Wilson en consultant son site officiel : [www.robertwilson.com](http://www.robertwilson.com).*

## → TOM WAITS

Tom Waits est né le 7 décembre 1949 à Pomona (environs de Los Angeles).

Musique :

*Closing Time* 1973, *The Heart of Saturday Night* 1974, *Nighthawks at the Dinner* (live) 1975, *Small Change* 1976, *Foreign Affairs* 1977, *Blue Valentine* 1978, *Heart Attack and Vine* 1980, *One from the Heart* (bande originale du film) 1982, *Swordfishtrombones* 1983, *Rain Dogs* 1985, *Frank's Wild Years* 1987, *Big Time* (live) 1988, *Night on Earth* (bande originale du film) 1992, *Bone Machine* 1992, *The Black Rider* (théâtre musical) 1993.

Dernier album :

*Mule variations* (sortie le 16 avril 1999, suivie d'une tournée européenne).

Films :

Première apparition à l'écran : *Paradise Alley* (1978, de Sylvester Stallone). Depuis, Tom Waits a joué des rôles importants dans *Rumble Fish*, *Cotton Club*, *Dracula* (de Francis Ford Coppola), *Down by law* (de Jim Jarmusch), *Short cuts* (de Robert Altman), *Ironweed*, et *Coffee and Cigarettes*.

Tom Waits a rencontré sa femme, Kathleen Brennan (qui travaillait comme éditrice de scripts au Studio Zoetrope) pendant le tournage de *One From the Heart*, de Francis Ford Coppola, en 1980 (qui est aussi l'année de leur mariage). Ils ont trois enfants. Kathleen Brennan et Tom Waits collaborent sur certains projets. *Woyzeck* est l'un de ceux-là.

la musique de Tom Waits a aussi été interprétée par d'autres artistes, notamment : Tim Buckley, Johnny Cash, Alex Chilton, Elvis Costello, Eagles, Everything but the girl, Marianne Faithfull, Screamin' Jay Hawkins, Rickie Lee Jones, Manhattan Transfer, Jeffrey Lee Pierce, Primus, The Ramones, Jonathan Richman, Bob Seger, Bruce Springsteen, Rod Stewart, Tindersticks, et Violent Femmes.