

12-15 septembre 2012 / Odéon 6^e

DIE SCHÖNEN TAGE VON ARANJUEZ

Les Beaux Jours d'Aranjuez

de Peter Handke

mise en scène Luc Bondy

en allemand, surtitré

durée 1h45

scénographie Amina Handke

costumes Eva Desseker

lumières Dominique Bruguière

son David Müllner

dramaturgie Klaus Missbach

avec Dörte Lyssowski et Jens Harzer



production Wiener Festwochen
et Burgtheater (Vienne)

créé le 15 mai 2012 au Wiener Festwochen

A lire *Les Beaux Jours d'Aranjuez. Un dialogue d'été*
de Peter Handke, version originale française de l'auteur,
Le Bruit du temps, 2012.
La Fête de l'instant de Luc Bondy, Actes Sud,
« Le temps du théâtre », 1996 (réédition septembre 2012)

EQUIPE DES RELATIONS AVEC LE PUBLIC

Public de l'enseignement & formation enseignement	Christophe Teillout	01 44 85 40 39	christophe.teillout@theatre-odeon.fr
	Emilie Dauriac	01 44 85 40 33	emilie.dauriac@theatre-odeon.fr
Groupes adultes, associations, CE	Carole Julliard	01 44 85 40 88	carole.julliard@theatre-odeon.fr
	Timothée Vilain	01 44 85 40 37	timothee.vilain@theatre-odeon.fr
Public du champ social & de la proximité des Ateliers Berthier	Amanda Castillo	01 44 85 40 47	amando.castillo@theatre-odeon.fr

DOSSIER ÉGALEMENT DISPONIBLE SUR THEATRE-ODEON.EU

« Et encore un été. Et encore une adorable journée d'été. Et encore une femme et un homme à table, dehors. Sous le ciel. Un jardin. Une terrasse. Invisible, le bruit des arbres seulement, plus senti que réellement perçu dans la douce brise estivale, qui de temps en temps donne du rythme au paysage. La table est une table de jardin, plutôt grande, et l'homme et la femme se font face à une faible distance... »

Peter Handke

« And all this is happening while an immortal couple converses, whispering words of love in an untouched, enchanted garden, between falcons and bombers roaring above »¹

Luc Bondy

1 Et tout cela se déroule tandis qu'un couple immortel échange, chuchotant des mots d'amour dans un jardin immuable, merveilleux, entre les faucons et les grondements des bombardiers au-dessus d'eux. - Edito du Wiener Festwochen (Festival de Vienne 2012)

Sommaire

Extrait de la pièce.....	6
Extrait du programme du festival de Vienne.....	7
Une présentation des Beaux Jours d'Aranjuez par Luc Bondy.....	8
Peter Handke.....	9
Handke et le théâtre : I want to hold your hand.....	10
Peter Handke par Luc Bondy.....	13
Le texte.....	14
Résumé.....	14
Questions à Antoine Jaccottet, éditeur des Beaux jours d'Aranjuez.....	15
La ville d'Aranjuez (Espagne).....	16
Une description d'Aranjuez par Peter Handke.....	18
Le concerto d'Aranjuez.....	19
Le rapport homme/femme.....	20
Schiller et « les belles journées d'Aranjuez ».....	22
Quelques thématiques à explorer.....	23
Le Théâtre allemand.....	25
La traduction.....	25
Luc Bondy : entre Théâtre allemand et Théâtre français.....	27
La mise en scène.....	31
Luc Bondy.....	31
Luc Bondy, à propos des Beaux Jours d'Aranjuez.....	33
La direction d'acteurs.....	36
La distribution.....	39
Revue de presse.....	41
Pour aller plus loin.....	44
Bibliographie	44
Quelques références pour préparer le spectacle.....	44

Et de nouveau un été. De nouveau un beau jour d'été. Un jardin. Une terrasse. Une femme et un homme sous les arbres invisibles, seulement audibles, avec un vent d'été doux qui, d'un temps à l'autre, rythme la scène. Une table de jardin assez large, vide, entre la femme et l'homme. Les deux, habillés avec des vêtements d'été (pas trop), plutôt clairs pour la femme, plutôt foncés pour l'homme, comme hors du temps, sont assis à bonne distance. Eux aussi comme hors du temps, en dehors de n'importe quelle actualité et en plus en dehors de n'importe quel cadre historique et social – ce qui ne signifie pas qu'ils se trouvent en dehors de la réalité – peut-être au contraire ? On verra (entendra) bien. Et pour commencer l'un et l'autre, sans se regarder, écoutent longtemps le bruissement des feuilles invisibles dans le vent d'été assis sous le ciel qu'on imagine grand, traversé sporadiquement par les cris des hirondelles. C'est comme si s'écoulait avec chaque bruissement des arbres une heure, ou un jour entier. »

Ainsi s'ouvre *Les Beaux jours d'Aranjuez*, sous-titré *un dialogue d'été* : sur une didascalie composant en quelques touches sûres une atmosphère, un espace sensible qui laisse aux voix le temps de faire leur arrivée. L'homme et la femme sans nom (ils ne s'en donneront un qu'à l'extrême fin de leur dialogue) sont là, assis dans les rumeurs de la nature toute proche. C'est comme s'il leur fallait un tel intervalle de silence pour devenir eux-mêmes pareils aux éléments d'un paysage – pour mettre à l'écart une certaine façon quotidienne d'exister, bruyante et collective, et rendre possible un autre usage de la parole. Ce silence-là est chargé de vie, « audible » et déjà spatial. Mouvant et animé comme le vent, semé de cris venus de tous les points du ciel, il contribue à brouiller les repères trop fixes, dessine un pont en pointillés « d'un temps à l'autre » – ce temps qui est l'une des clefs musicales de la pièce.

L'écriture de Handke est aussi exacte qu'elle est suggestive. Les premiers mots de la didascalie inscrivent *Aranjuez* sous le signe du retour annuel des saisons, dans la continuité d'une répétition, d'une reprise qui précise et approfondit en glissant d'« un été » à « un beau jour d'été ». Sa dernière phrase donne à chaque instant qui passe le poids et la plénitude d'une durée. C'est comme si les moments successifs s'enfonçaient, se dilataient en eux-mêmes et en tous leurs points par vagues imprécises et intenses. Est-ce l'importance du temps, dans toutes ses acceptions, qui explique que pour la première fois à l'occasion de ces *Beaux jours* Handke soit entré dans l'écriture par le biais d'une langue qui reste pour lui un peu étrangère ? En français, le « temps » est un mot-carrefour, recouvrant tout un complexe de notions que d'autres langues distinguent. L'allemand et l'anglais marquent soigneusement la différence entre le temps grammatical (*tense*, *Tempus*), le temps

qui passe, perdu ou retrouvé (*time, Zeit*), le temps qu'il fait (*weather, Wetter*). A quoi l'on pourrait ajouter ici le temps historique (c'est à Aranjuez, où se trouve un palais édifié sur l'ordre de Philippe II, que Schiller situe l'intrigue de son *Don Carlos*, elle aussi inextricablement amoureuse et politique). Ou encore le temps libre, celui de l'insouciance ou du loisir. Le français invite à dériver sans à-coups d'une nuance à l'autre. Sous la surface légère des vacances, *Les Beaux jours d'Aranjuez* creuse la profondeur d'une trêve ou d'une fête solennelle. Et peu à peu, le passage de l'Histoire filtre à travers les souvenirs d'époque ou se laisse surprendre au détour d'indices aussi inattendus que des baies brillant comme des rubis dans la pénombre d'un parc royal.

Les courants superposés de ces temps pluriels, plus ou moins capricieux et tourbillonnant parfois sur eux-mêmes, donnent une saveur, une consistance sensuelles au monde où se déposent les mots de ce dialogue d'été. L'homme et la femme qui se parlent si tranquillement, à leur rythme – ils ont, comme on dit, tout leur temps – ne se privent pas de jouer de toutes ces harmoniques. Peut-être sont-ils devenus ou redevenus des enfants : leur dialogue ne serait qu'un jeu dont les subtilités nous échappent, et aux règles fixées d'avance – à moins qu'ils ne les inventent au fur et à mesure ? Peut-être ne sont-ils plus ou pas encore amants. Peut-être leur couple est-il sans âge, s'amusant des ambiguïtés de l'amitié et du désir, glissant de la torpeur de la saison à la clarté changeante de la lumière qui filtre sous les arbres. A chacun de rêver ce qu'ils sont, comme peut-être ils le font eux-mêmes ; à chacun de se reconnaître en eux, à tel ou tel virage de leur échange capricieux. Dans leurs confidences la perception se mêle au souvenir, à une part secrète de fiction de soi. Tantôt ils s'invitent d'un mot à jeter un simple coup d'œil sur tel instant qui passe, aussi fugitif qu'un vol d'oiseaux rapaces. Tantôt leur regard s'attarde pour embrasser et résumer les impressions de plusieurs années. Et les temps ainsi conjugués qui s'entrelacent et se mélangent relancent sur différents plans une question partagée et toujours à reprendre – celle que l'amour ne cesse de poser, inépuisable, car « c'est un jour », finit par confier la femme, « pour rencontrer l'homme de ma vie, avant que je ne me transforme en pirogue de la mort ». Chronologie et météorologie, mémoire et sensation sont ici comme des pulsations qui lentement s'accordent pour battre ensemble – au fil d'une conversation – un seul rythme fondamental, jusqu'aux dernières paroles avant l'obscurité : « Ô qui sait ce qui sommeille dans la profondeur du temps ».

Daniel Loayza

Conseiller artistique de l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

Extrait de la pièce

LA FEMME

C'était l'après-midi. Moi sur une balançoire quelque part dans le verger. Oui, une pommeraie, pas une cerisaie, pas de taches rouges sur ma robe, ni avant, ni après. Aucun souvenir des gens près de moi. Quand même la présence invisible des miens, mère, père, frères, sœurs. Et moi, sur cette balançoire, avec des élans – encore « élan » – de plus en plus libre, de plus en plus libérée de la présence des miens pour une autre présence.

L'HOMME

Pas si vite. Regarde. Quel blanc, les pétales des fleurs de liserons. Comme elles ondulent en flottant au vent. Et comme la corolle est d'un sombre profond.

LA FEMME

Mais c'était vite comme ça. De plus en plus vite. Et puis, à un moment donné, tout à coup au point culminant, un soudain ralentissement. Pendant que la balançoire, avec moi dessus, continuait à balancer à la même vitesse, au moins durant quelques longs, longs instants, une chose dans mon intérieur se réveillait, se vivifiait, grâce à ce soudain ralentissement, puis, grâce à une immobilité brusque, au milieu de – comment dire ? – ces sphères répétées que je décrivais sur cette balançoire, naissait, s'ouvrait, éclosait, puis explosait – se créait, ou était créée en explosant. Je devenais la chose, et elle devenait moi. Si : c'était une histoire, comme aucune autre – ah, mais comment la raconter ?

L'HOMME

« Une chose » ? Le sexe ? Ton sexe ?

LA FEMME

Comme tu veux. Mais ce qui venait de naître là sur cette balançoire, je l'ai senti pas du tout comme « mon sexe à moi », mais comme l'origine du monde.

Peter Handke, *Les Beaux jours d'Aranjuez*, Le Bruit du temps, Paris, 2011, pp.16-18.

Extrait du programme du Festival de Vienne

Die schönen Tage von Aranjuez ; Sind sie wirklich vorbei ? Sind es zwei Kinder ? Oder ein altersloses Paar ? Kommen sie aus dem Stück *Don Karlos* ? Sie müssen, sie können nicht anders, als über das erste Moment der Liebe zu sprechen? Stehen sie unter einem Zauber ? Welcher Zauber ? In ihnen tobt es. Ihre Spielregeln sind gefährdet. Ist es die Stunde von Pan ? Wenn die Sonne noch keinen Schatten wirft ? Anziehung, Abstoßung und der Zauber eines Orts, den wir nur als Ahnung erleben. Wie lange kann dieser Dialog ein Gespräch bleiben, ohne die Regeln zu durchbrechen. Es passiert, während wir zuschauen. Es ist ein Dialog über die Zeit.

Les belles heures d'Aranjuez ; sont-elles vraiment révolues ? Sont-ils deux enfants ? Ou un couple sans âge. Sortent-ils du *Don Carlos* de Schiller ? Ils doivent, ils ne peuvent que parler du premier moment de l'amour ? Sont-ils sous un enchantement ? Quel enchantement? Ils bouillonnent intérieurement. Leur règles du jeu sont en péril. Est-ce l'heure de Pan ? L'heure où le soleil ne projette pas une ombre ? Attraction, répulsion et enchantement d'un endroit que nous ne pouvons éprouver que par intuition. Combien de temps ce dialogue reste une conversation, sans briser les règles ? Cela se produit pendant que nous regardons. C'est un dialogue autour du temps.

Une présentation des *Beaux Jours d'Aranjuez*

par **Luc Bondy**

Peter Handke et moi sommes amis depuis 1967, c'est-à-dire que nous sommes vraiment de grands amis... Nous nous sommes connus à Paris où il faisait la lecture des *Frelons*. C'est une amitié de 40 ans, presque. J'ai toujours fait un détour pour son théâtre que je trouvais fascinant mais c'était souvent des grands monologues et je ne voyais pas comment le mettre en scène. A la lecture, je trouvais ça beau, notamment *Par les villages*, mais pour la mise en scène, j'étais alors plus du côté de Botho Strauss.

Puis notre amitié s'est intensifiée quand j'ai été malade et, ces dernières années, on se voyait très souvent, presque une fois par semaine : on parlait de livres, on se conseillait, c'est moi qui lui ait fait découvrir John Cheever. On s'est lié d'une grande amitié très antipodique car Peter Handke est presque un poète mystique, qui est d'une concentration incroyable, très à part si on veut.

J'avais monté une première pièce de lui à Paris, quand nous ne savions encore rien l'un de l'autre. C'était un spectacle muet.

Au théâtre, Peter Handke a toujours une chose qui le dérange, peut-être le théâtre lui-même.

Alors que j'étais malade, il est venu me voir et il m'a dit : « Je crois que j'ai écrit une pièce en pensant à toi. » En la lisant, je me suis demandé comment j'allais la monter puisque c'est un discours amoureux entre une femme qui raconte son devenir de femme, son devenir érotique, et un homme qui la contredit en la faisant toujours regarder et voir d'autres choses, des choses de la nature essentiellement. Peter Handke est un auteur qui est vraiment dans la prolongation du grand poète autrichien du 19^e siècle Adalbert Stifter.

C'est un dialogue sur deux thèmes très différents qui se confondent : l'un répond en évoquant la fuite et l'exil des groseilles en-dehors d'Aranjuez pendant que la femme explique son devenir, sa déception avec les hommes, ce qu'elle cherche pour se définir comme femme, ce qui la fait devenir femme. Puis, finalement, les deux discours se rapprochent lentement. Passé l'introduction sur le commencement, les réponses s'intensifient peu à peu. C'est un discours sur l'amour et sur la solitude dans l'amour. A la fin, l'homme dit qu'il n'y a pas d'amour heureux, la femme au contraire essaye de lutter contre. [...] Chez Handke il y a une dispute, sous-jacente. Et sur scène, j'en ai parfois rendu une dispute. C'est un texte très actuel, un dialogue éternel. C'est très contemporain et j'ai dû pour cette pièce inventer tout le cadre.

Source : Interview de Laure Adler, France Inter, vendredi 18 mai 2012.

Peter Handke

Né en 1942 à Griffen, dans le Sud de l'Autriche, Peter Handke abandonne ses études de droit à Graz pour se consacrer à l'écriture, romanesque d'abord avec *Les Frelons* en 1966, puis la même année avec ses premières pièces « parlées » (Sprechstücke). Son *Outrage au public*, invective directe aux spectateurs, à la seconde personne, considérée à sa création à Francfort comme de l'anti-théâtre, fait scandale. Mais cela ne l'empêchera pas d'être programmée cinq ans plus tard par Jean-Pierre-Miquel au Petit-Odéon.

Sa carrière de dramaturge se poursuit sans interruption jusqu'en 1973 (*Gaspard*, 1967 ; *Le pupille veut être tuteur*, 1969 ; *La Chevauchée sur le lac de Constance*, 1970, *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition*, 1973), émaillée de quelques romans traversés par la question de la quête identitaire (*Le Colporteur*, 1967). Après avoir délaissé le Théâtre pendant neuf ans, il y revient en 1982 avec *Par les villages*, avant de s'intéresser également à la traduction (*Prométhée enchaîné*, Festival de Salzbourg, 1986).

D'abord romancier, plus que dramaturge, le Théâtre de Peter Handke s'évertue à proposer une dramaturgie nouvelle, niant tout héritage mimétique et refusant la fable. Son théâtre s'appuie d'abord sur la langue même (sa démarche rappelle en ce sens le Nouveau Roman français) et sur le questionnement constant du langage au théâtre. *Par les villages* devient ainsi un long « poème dramatique », écrit comme une suite de monologues qui submergent les personnages.

Quand il ne porte pas lui-même à l'écran ses propres scénarios, Peter Handke écrit aussi pour le cinéma, notamment pour le réalisateur Wim Wenders avec qui il a collaboré quatre fois.



Handke et le théâtre : I want to hold your hand...

« J'avais 21 ans, j'étais absolument perdu – sans pouvoir croire que j'étais perdu – car je ne pouvais plus continuer mes études ; quand j'ai écouté pour la première fois par hasard une musique que je ne connaissais pas du tout.

C'était dans un bar, à Graz en Autriche où j'ai fait mes études de droit, et tout à coup j'ai écouté au juke-box, dans ce bar-là cette chanson. Je n'avais jamais entendu ça, cette grâce, cette force dans les voix.

C'était les Beatles, *I want to hold your hand*. Je me suis dit : c'est ça, le rythme. Alors, ce n'était pas comme *Les Frelons* bien sûr, mais j'ai continué à écrire ce roman qui m'avait été inspiré par ma lecture de Robbe-Grillet, un auteur qui m'a beaucoup aidé à me libérer de mon intériorité. Robbe-Grillet m'a appris à aller à l'extérieur car il n'y a que la surface qui peut raconter quelque chose.

Cette chanson, c'était la deuxième libération de ma vie et je me suis dit alors que j'aimerais participer à un rythme, à un mouvement, mais pas un mouvement politique. Avec la politique, je n'avais rien dans la tête ni dans le cœur. *Les Frelons* venait d'être accepté dans une grande maison d'édition allemande et l'éditeur m'avait dit que je ne pouvais pas vivre avec des récits comme celui-là, mais moi je voulais vivre comme écrivain. J'avais 22 ans. Il me fallait écrire une pièce de théâtre. Il y avait la chanson des Beatles avec ce rythme. Ma première femme était actrice, j'étais obligé d'aller au théâtre presque tous les soirs et ça m'emmerdait d'aller au théâtre. Avec le rythme des Beatles et mon aversion du théâtre, je me suis mis à écrire *Outrage au public* qui est devenu ma planche de salut.»

Peter Handke

Source : Interview de Laure Adler, France Inter, vendredi 18 mai 2012.

Handke et les pièces « parlées »

Les pièces « parlées » sont des représentations théâtrales non imagées en ce sens qu'elles ne donnent aucune image du monde. Elles montrent le monde non sous la forme d'images, mais plutôt sous la forme de mots ; les mots des pièces « parlées » ne représentent pas le monde comme une chose qui serait en dehors des mots, mais plutôt comme le monde dans le contexte des mots eux-mêmes. Les mots qui forment les pièces « parlées » n'offrent pas une image du monde, mais seulement une notion du monde. Les pièces « parlées » sont théâtrales en ce qu'elles puisent tout naturellement dans le langage réel. Elles se servent uniquement de formes qui, même dans la réalité, sont l'expression de notre nature, c'est-à-dire qu'elles empruntent aux formes de langage purement orales. Les pièces « parlées » usent donc du langage naturel de l'insulte, de l'introspection, de l'aveu, de l'affirmation, de l'interrogation, de la justification, de la dissimulation, de la prédiction, du cri de détresse.

Elles appellent la présence d'un interlocuteur, d'une personne au moins, qui écoute. Sans quoi, elles ne seraient pas des expressions spontanées, mais seulement des élucubrations d'auteur. En cela, les pièces « parlées » sont du théâtre. Elles parodient sur le ton ironique tout ce que l'on trouve dans les formes de langage que je viens d'énumérer.

Dans les pièces « parlées », toute action est exclue parce qu'une action sur la scène ne serait que l'image d'une autre action. Les pièces « parlées » épousent la forme qui leur est donnée ; elles se limitent aux mots et ne peuvent donner aucune image, pas même une image contenue dans les mots, car toute image forgée par l'auteur ne serait plus une expression naturelle ; elle serait extérieure.

Les pièces « parlées » sont des prologues autonomes de pièces anciennes. Elles ne veulent pas constituer une révolution, mais seulement rendre attentif.

Peter Handke.

Source : programme d'*Outrage au public*, de Peter Handke, Petit Odéon, saison 1971-1972..

Au terme d'une saison consacrée à des créations de textes français contemporains (avec une parenthèse sur Shakespeare), le Petit Odéon se devait de présenter au public parisien un très jeune auteur étranger qui est en train d'introduire au théâtre une manière de « cassure » — Peter Handke a 30 ans. Son œuvre, déjà importante, connaît un immense succès en Allemagne. La personnalité et l'originalité de sa recherche sont évidentes et correspondent aux préoccupations majeures de la grande « remise en question » contemporaine.

Si la formule n'avait pas déjà été employée (à tort?) pour Ionesco, on pourrait affirmer qu'il s'agit bien ici d'« Anti-Théâtre ». La démarche de Handke est nouvelle dans la mesure où elle renverse radicalement le rapport traditionnel entre le public et le spectacle ; les rôles sont tout simplement inversés : le public devient spectacle pour l'acteur ; l'acteur regarde le public et le commente, comme le critique le fait d'une pièce. D'où le titre : *Outrage au Public*. **Mais cela reste du théâtre quant à l'objectif, puisque le spectateur est amené à une certaine prise de conscience, comme dans tout rassemblement à l'intérieur d'une salle de spectacle. Seuls les moyens et les rapports sont bouleversés.**

Le Petit-Odéon aura donc offert, pendant cette saison 71-72, sept spectacles, dont six créations d'auteurs contemporains : Billetdoux, Westphal, Worms, Rezvani, Manet, Handke. Le public des authentiques curieux de théâtre ayant répondu favorablement à notre proposition, la voie de cette petite salle semble maintenant tracée. Nous ferons en sorte que se développe ce lieu de naissance d'un répertoire nouveau et de recherches sur les moyens d'expression de l'acteur.

Jean-Pierre Miquel, directeur artistique de l'Odéon (1971-1977)

Source : programme d'*Outrage au public*, de Peter Handke, Petit Odéon, saison 1971-1972

Le Petit Odéon

A l'emplacement de l'actuel Salon Roger Blin, le Petit Odéon a été ouvert en 1967 par Jean-Louis Barrault, décidé à transformer cette pièce muséale, abritant des collections de tableaux et de sculptures, en un « laboratoire pour textes inédits, un théâtre intime pour création d'œuvres nouvelles ». Durant les années 70, Jean-Pierre Miquel en supervisera la programmation. Y seront créés Nathalie Sarraute, Carol Berstein, Sam Shepard, François Billetdoux, Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce, Heiner Müller, Dea Loher...

Peter Handke par Luc Bondy

Sa littérature m'a formé, comme elle a formé Wim Wenders et beaucoup d'autres de notre génération. Il a su nous faire découvrir plein de paysages, non pas des paysages naturels, mais des paysages mentaux où se mélangent la poésie, la métaphysique et la narration. Non, le mot "mélange" ne convient pas tout à fait... Sa narration, son regard, sa respiration sont métaphysiques bien qu'ils s'articulent toujours par le biais du concret et des images physiques. Quand il décrit un ciel, ce sera toujours aussi cosmique qu'un ciel de Delacroix. C'est une belle littérature où l'on reconnaît un élément religieux secret. Elle ne proclame pas quelque chose de précis et pourtant, elle est visionnaire.

Handke a su déceler les périphéries dont est formé l'être nouveau qui cesse d'être simplement un bourgeois ou un intellectuel. Par ce travail sur les périphéries, Handke montre à quel point il se désintéresse des êtres qui sont "formés", pour se consacrer aux êtres qui naissent à partir de la périphérie, qui sont en route... *On the road*. Il représente une modernité illuminée par son regard extraordinaire et fantastique porté sur la vie et les humains. Il me procure autant de plaisir que Tolstoï ou Dostoïevski.

Handke écrit des textes où les phrases deviennent des choses, où il n'y a pas d'événement dans le sens traditionnel du terme, mais où la vie acquiert un poids tel que le livre occupe toute notre attention et remplit le lecteur d'une foule de sensations, de faits minuscules et en même temps importants. Ma tête est pleine de cette écriture-là. Le non-événementiel chez Handke est un des plus grands événements de la littérature. Si Thomas Bernhard vous entraîne par ce côté incantatoire et répétitif qui lui est propre, malgré la nature médiocre de l'histoire, Handke vous inocule une drogue douce. Il capte non pas des transformations d'événements, mais des changements d'atmosphère, de ton, d'état. Ils sont tout à la fois imperceptibles et essentiels. Comme dans son dernier livre *Mein Jahr in der Niemandsbucht*.

Il y a un poème de Handke, *Le Poème de la durée*, qui m'émeut chaque fois que je le lis ou que je l'entends. Il me fait penser au théâtre où tout passe et pourtant il y a toujours quelque chose qui reste, cette durée qui se constitue à travers les spectacles qui se relaient les uns après les autres.

Source : Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, Actes sud, Arles, 1996, pp. 71-73

Le texte

Résumé

Les Beaux Jours d'Aranjuez a été écrit par Handke directement en français, l'été dernier. C'est un très émouvant dialogue sur l'amour, dans une tradition que l'on pourrait faire remonter au *Banquet* de Platon. Une femme et un homme, dans la complicité que permet sans doute une longue intimité et la beauté d'un soir d'été, parlent de l'amour, de la première fois, échangent des souvenirs intimes heureux ou malheureux dans un jardin qui est comme le premier jardin. Ils en parlent comme s'ils cherchaient à se remémorer chaque fois ce qui, dans l'amour et jusque dans ce qu'il peut avoir de trivial, de dur parfois, exalte l'homme et la femme jusqu'à les hausser au rang de rois et de reines, les illumine d'une lumière qui en fait l'égal des dieux. Et à ces souvenirs se mêlent, comme toujours chez Handke, des descriptions qui témoignent d'une attention exceptionnelle au monde, à la nature, à ces signes presque imperceptibles qui sont indissociables des mystères de l'amour que l'homme et la femme cherchent à déchiffrer.

Extrait de la 4^e de couverture, Peter Handke, *Les Beaux jours d'Aranjuez*, Paris, Le Bruit du temps, 2011..



Questions à Antoine Jaccottet, éditeur des *Beaux jours d'Aranjuez*

A quoi la maison d'édition que vous dirigez doit-elle son nom ?

Le Bruit du Temps a été créé il y a quatre ans avec cette conviction que les « vrais livres », ceux dont Ruskin dit qu'ils sont des « livres pour tous les temps », ne meurent pas. Placer cette maison d'édition sous le signe de Mandelstam, dont nous avons publié tout récemment une nouvelle traduction du livre qui a donné son nom à notre maison, c'était une façon d'affirmer à quel point nous sommes conscients de la force de la parole poétique, mais aussi de son essentielle fragilité, sans cesse menacée par des forces qui cherchent à la réduire au silence.

Quelles sont vos orientations éditoriales ?

Le goût des grandes œuvres mais aussi le goût pour les traductions — j'ai moi-même exercé un peu ce métier — et l'attention portée à leur qualité ; la forte présence de la littérature anglaise, et des littératures de l'est de l'Europe ; la volonté de construire un catalogue où les œuvres se répondent, dessinent peu à peu des constellations, indépendamment des classifications par genre. Nous publions aussi bien de la poésie que des romans ou des essais. C'est pourquoi, alors même que tant d'éditeurs s'en détournent, nous n'avons jamais rechigné à publier des œuvres écrites pour le théâtre : *La Mer et le Miroir* d'Auden (que Bruno Bayen, son co-traducteur, a brillamment monté il y a peu au Conservatoire), *Auguste, tragédie bourgeoise pour marionnettes*, d'Anne Weber, *Henry VIII* de Shakespeare dans la traduction d'André du Bouchet.

Comment en êtes-vous venu à publier Peter Handke ?

Il y a bien sûr, chez moi, une admiration ancienne pour l'auteur de *La Leçon de la Sainte-Victoire* et de *La Perte de l'image*. Jamais, cependant, je n'avais rêvé avoir la chance de publier un jour un contemporain de cette stature. Mais, et c'est là un des grands bonheurs de ce métier, les fils qui relient entre elles les œuvres d'un catalogue se nouent peu à peu. J'avais publié Anne Weber, par l'entremise de Pierre Pachet. C'est elle qui m'a encouragé à demander les droits des deux livres de Handke que nous publierons cet automne : *Toujours la tempête*, que traduit Olivier Le Lay (pour cette pièce, Handke vient de se voir décerner le prix de l'«auteur dramatique de l'année» en Allemagne) et *Une année dite par la nuit*, un recueil de phrases intrigantes notées au sortir du sommeil. Des liens d'amitiés se sont tissés. Handke m'a lui-même proposé de publier *Les Beaux Jours d'Aranjuez*, qu'il avait écrit directement en français. Ces livres paraissent donc chez nous, aux côtés des œuvres d'un poète qu'il a toujours défendu et aimé, le Polonais Zbigniew Herbert.

La ville d'Aranjuez (Espagne)

Située à 40 kilomètres au sud de Madrid, Aranjuez est également connue pour être le lieu d'un soulèvement populaire qui porte son nom et annonce l'effondrement de l'Ancien Régime espagnol. Depuis décembre 2011, Aranjuez est classée au Patrimoine mondial de l'Unesco.

Avec ses voies d'eau sinueuses qui s'opposent aux lignes droites d'un paysage géométrique, rural et urbain, ses paysages arboricoles et l'architecture délicatement modulée de ses édifices palatiaux, le paysage culturel d'Aranjuez témoigne des relations complexes qui se tissent entre l'homme et la nature. Pendant trois cent ans, la famille royale s'est attachée à développer et à entretenir ce paysage qui a réussi à intégrer les caractéristiques du jardin baroque de style français du 18^e siècle mais aussi celles d'un mode de vie urbain allant de pair avec la pratique scientifique de l'acclimatation botanique et de l'élevage au siècle des Lumières. L'apparition de concepts tels que l'humanisme et la centralisation politique ont également influencé à leur façon ce paysage.

Critères d'inscription [au Patrimoine mondial de l'Unesco]

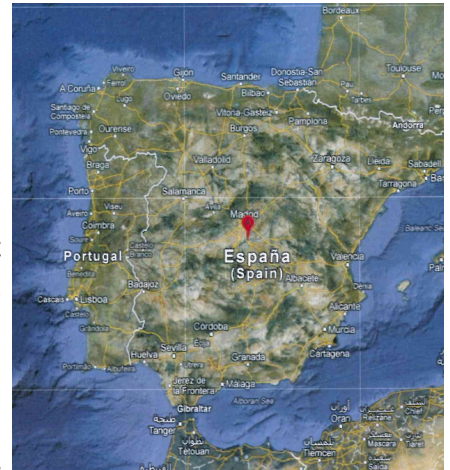
Critère (II) Aranjuez représente la réunion d'influences culturelles diverses pour donner naissance à un paysage culturel qui a eu une influence formatrice sur les évolutions ultérieures dans ce domaine.

Critère (IV) Le complexe paysage culturel d'Aranjuez conçu par l'homme, fruit de diverses influences, marque une étape déterminante dans le développement du paysagisme

Description historique

Déjà habitée depuis des temps reculés, la région d'Aranjuez devient, à l'époque romaine, une place-forte stratégique. Sa situation, au confluent de deux rivières et au carrefour de deux routes – un facteur doublement important – lui confère un rôle majeur dans la géographie politique de l'époque. Située dans une région peu peuplée, elle est offerte par la Couronne à l'ordre militaire de Saint-Jacques de Compostelle à l'époque médiévale. Vers la fin du 14^e siècle, les chevaliers construisent un château au milieu des bois, où le gibier abonde.

Aranjuez devient un site royal au 15^e siècle, mais c'est Philippe II, au 16^e siècle, qui marque le début de sa splendeur. Il y construit un nouveau château et de vastes jardins d'ornements et potagers géométriques, tentant de symboliser sa souveraineté impériale mondiale fondée sur un État centralisé tout en célébrant le retour à la nature, sa structure, et la suprématie de l'homme selon les canons de l'humanisme. C'est aussi une retraite privée et personnelle. Parallèlement, Philippe II poursuit des expérimentations botaniques, acclimatant des espèces végétales venues



des quatre coins du monde, et introduit une ingénierie hydraulique imitant les meilleures pratiques observées en Europe centrale et en Italie. Au 17^e siècle, Aranjuez prospère comme demeure annuelle de la royauté, lieu d'apparat et de chasse, et source d'inspiration et d'influence pour quelques-uns des plus grands poètes espagnols du Siècle d'or.

La splendeur du 18^e siècle culmine avec la construction d'une nouvelle ville à proximité du château. Sous le règne de Charles III, la ville et ses environs deviennent un terrain expérimental pour les idées physiocratiques, agricoles, scientifiques et sociales au cœur du siècle des Lumières. Le roi cherche à créer une référence en matière de pratique horticole et de conception de fermes modèles. Mais cette grandeur culturelle s'éteint lorsque, sous la pression conjuguée des idées révolutionnaires françaises et des ambitions napoléoniennes, le soulèvement d'Aranjuez à la fin du siècle sonne le glas de l'Ancien Régime espagnol.

Après un bref renouveau qui ajoute une nouvelle touche de modernisme et d'éclectisme au site royal dans la première moitié du 19^e siècle, la fin du règne d'Isabelle II marque la fin du rôle exclusif de la Couronne dans ce complexe communautaire en bord de fleuve. Un conseil municipal indépendant du pouvoir royal est instauré (1836), et la famille royale cesse peu à peu de se rendre à Aranjuez. À la Révolution, en 1868, tous les biens de la Couronne reviennent à l'État et, bien que de grandes parties d'Aranjuez soient initialement épargnées, il ne reste plus aux mains de la Couronne, au début des années 1870, que des fragments de ses anciennes propriétés. Parallèlement, la population augmente et une ligne de chemin de fer (1851) stimule une activité économique vigoureuse, au prix, cependant, du sacrifice des vues orientales du palais et de la division du jardin du Picotajo. Au 20^e siècle, Aranjuez devient une ville satellite de Madrid, à la population dense, pôle industriel et culturel où le souvenir et la maintenance du site royal se dégradent. Néanmoins, le site conserve globalement son intégrité et, à la fin du siècle, de nouvelles études, de nouvelles politiques et de nouveaux programmes des travaux reflètent le changement des attitudes et un regain de respect pour le site royal.

Source : rapport de la 25^e session du Comité du Patrimoine mondial de l'Unesco, 2001, Helsinki, Finlande.

Une description d'Aranjuez par Peter Handke

Mais ce jour-là je rencontrais, pas après pas, à travers la ville, surtout en dehors de la ville, des signes et insignes d'un royaume d'un autre temps.

Et c'étaient des insignes et signes vivants – pas inanimés – animés et animants. Un beau jour de mi-été comme celui d'aujourd'hui. Et finalement le château, le parc, le centre, les faubourgs d'Aranjuez derrière moi, loin derrière, enfin les dernières maisons, cabanes, appentis, stations d'essence, chenils de chiens. À travers la savane, l'herbe alternant avec la pierre granitique nue de la Mancha, et les bois. Chênes, marronniers et charmes comme dans les parcs royaux, et en même temps pas du tout : des arbres soi-disant sauvages, entremêlés, chacun se battant contre l'autre comme pour sa propre survie, et les bois entiers presque pas entretenus, presque des forêts vierges. Avant mon arrivée à Aranjuez, on m'avait évoqué des jardins potagers ici et là autour de l'ancienne résidence royale, des « potagers du roi », jadis merveilleusement riches en fruits et légumes de toutes sortes, de nos jours disparus. Ces légumes et fruits d'antan, je les ai rencontrés dans ces bois sauvages et à mon retour dans la savane. Dès que je fus habitué à l'obscurité entre les arbres, j'ai vu dans la broussaille à leurs pieds, grâce à la lumière qui entrait surtout horizontalement, un scintillement couleur rubis, omniprésent, constant, tantôt sur place comme immobile, tantôt – aux moments où le vent se mettait en mouvement – pendulant, comme oscillant.

Peter Handke, *Les Beaux jours d'Aranjuez*, pp.79-81.

Le Concerto d'Aranjuez

Aranjuez est également célèbre pour avoir inspiré le compositeur Joaquín Rodrigo pour son Concerto d'Aranjuez en 1939.

Le *Concerto d'Aranjuez* tient son nom de la fameuse résidence royale située à 50 km de Madrid. De nombreux canaux entrelacés font de ce lieu un îlot de verdure au milieu des paysages arides de la sierra. Avec ses espaces foisonnants de verdure, plantés d'essences rares, Aranjuez est « imprégné du parfum des magnolias, du chant des oiseaux et du jaillissement des fontaines », impressions - et non descriptions - que l'on retrouve tout au long du concerto, œuvre de musique pure, sans programme aucun.

En la situant en ce lieu, Aranjuez, Rodrigo a voulu lui imprimer une époque : la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle, à la Cour de Charles IV et de Ferdinand VII. C'est donc une Espagne intérieure, éternelle, heureuse, fantasmée, pas celle du général Franco (mais on la reconnaîtra peut-être dans l'adaptation de Miles Davis à la trompette du *Concerto d'Aranjuez*, d'une tristesse infinie...). Cette « vision intérieure » est bien celle de Joaquín Rodrigo, frappé de cécité depuis l'âge de trois ans.

Nous ne pouvons ignorer le caractère biographique de ce *Concerto*. Le premier mouvement très joyeux est une évocation des jours heureux que Rodrigo a passés à Aranjuez avec sa fidèle compagne mais aussi collaboratrice de tous les instants, la pianiste turque Victoria Kamhi lors de leur lune de miel. Le deuxième mouvement, le célèbre *Adagio*, est en fait une supplication adressée à Dieu : qu'il ne lui prenne pas la vie de sa femme Victoria, qui venait d'accoucher d'une petite fille de sept mois mort-née. Les trois mouvements sont d'une grande sensibilité, exprimant tout « l'espagnolisme rodriguien », si particulier, un espagnolisme qui ne tombe jamais dans « l'espagnolade » ni dans la trivialité. De ce point de vue, la version « princeps » du créateur, **Regino Sáinz de la Maza**, avec l'Orchestre national d'Espagne dirigé par Ataúlfo Argenta (Doremi, 1948) laisse entendre, malgré le pleurage de la bande, une interprétation très objective, sans sentimentalisme déplacé. Nous n'avons hélas pas pu écouter l'autre version de Sáinz de la Maza, avec l'Orchestre Manuel de Falla, sous la direction de Cristóbal Halffter (RCA Victor, 1962)

Source : Pierre Dordotsur

<http://www.qobuz.com/info/Podcast/Ecoute-comparee-Classica/Le-Concerto-d-Aranjuez-de-Joaquin15827>

Le rapport homme/femme

Ce qui me séduit chez un acteur, c'est de trouver en coprésence les deux sexes. Utopique-ment, il doit avoir la vulnérabilité des deux sexes, de même qu'un instrument dispose de toutes les possibilités qui lui permettent de passer du registre le plus bas au registre le plus haut. Un acteur complet peut ressentir le féminin et même se transformer en femme, pourquoi pas, puisqu'il se transforme en roi, ce qu'il n'est pas, ou en âne, comme dans *le Songe d'une nuit d'été*. Il est essentiel ce vœu qui consiste à chercher les deux sexes dans l'acteur. On peut s'appuyer au départ sur un sexe et, à partir de là, tout travestir ensuite. C'est l'idéal du théâtre qu'un être humain puisse tout jouer.

Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, Actes Sud, Arles, 1996, p.125

D'abord il y avait trois genres, chez les hommes, et non pas deux comme aujourd'hui, le masculin et le féminin; un troisième était composé des deux autres : le nom en a subsisté, mais la chose a disparu : alors le réel androgyne, espèce et nom, réunissait en un seul être le principe mâle et le principe femelle; il n'en est plus ainsi, et le nom seul est demeuré, comme une injure. Ensuite, chaque homme avait la forme d'une sphère, avec le dos et les côtes en arc, quatre mains, autant de jambes, et deux faces reliées à un cou arrondi, tout à fait identiques; pour ces deux faces opposées, un seul crâne, mais quatre oreilles, les pudenda en double, et tout le reste, que l'on peut imaginer, sur le même modèle. Notre homme pouvait se promener où il voulait, comme aujourd'hui, en station droite; et quand il éprouvait le besoin de courir, il s'y prenait comme nos équilibristes qui font la grande roue en lançant leurs jambes en l'air : grâce aux huit membres sur lesquels ils prenaient appui, ils avançaient très vite en roulant. S'il y avait trois genres, et tels que j'ai dit, c'est que le premier, le mâle, était originellement fils du soleil, le second, femelle, tiré de la terre, et le troisième, participant des deux, de la lune, parce que la lune aussi a cette double participation. Ils avaient, je l'ai dit, une forme sphérique, et se déplaçaient circulairement, de par leur origine; de là aussi venaient leur force terrible et leur vigueur. Ayant alors conçu de superbes pensées, ils entreprirent contre les dieux, et ce que dit Homère d'Éphialte et d'Otos, que ceux-ci entreprirent de monter jusqu'au ciel pour attaquer les divins, on le dit aussi d'eux. Alors Zeus et les autres dieux délibérèrent sur le châtement à leur infliger, et ne savaient que faire : pas moyen de les tuer, comme pour les géants, de les foudroyer et d'anéantir leur race – ce serait supprimer les honneurs et le culte que leur rendent les hommes – ni de tolérer

leur insolence. Après une pénible méditation, Jupiter donne enfin son avis : "Je crois qu'il y a un moyen pour qu'il reste des hommes et que pourtant, devenus moins forts, ceux-ci soient délivrés de leur démesure; je m'en vais couper chacun en deux, ils deviendront plus faibles, et, du même coup, leur nombre étant grossi, ils nous seront plus utiles; deux membres leur suffiront pour marcher; et s'ils nous semblent récidiver dans l'impudence, je les couperai encore en deux, de telle sorte qu'il leur faudra avancer à cloche-pied." Sitôt dit, sitôt fait : Zeus coupa les hommes en deux, comme on coupe la corne pour la faire sécher, ou l'œuf dur avec un cheveu. Chacun ainsi divisé, il prescrivit à Apollon de lui tourner le visage, et sa moitié de cou, du côté de la coupure, afin qu'à se bien voir ainsi coupé, l'homme prît le sens de la mesure; pour le reste, qu'il le guérît ! Apollon donc retourna le visage, et tira de partout sur ce qu'on appelle maintenant le ventre, serra comme sur le cordon d'une bourse autour de l'unique ouverture qui restait, et ce fut ce qui est maintenant appelé le nombril. Quant aux plis que cela faisait, il les effaça pour la plupart, il modela la poitrine, avec un outil assez semblable à celui dont usent les cordonniers pour aplanir les cuirs sur la forme; mais il laissa quelques plis, sur le ventre, autour du nombril, destinés à lui rappeler ce qu'il avait subi à l'origine. Une fois accomplie cette division de la nature primitive, voilà que chaque moitié, désirant l'autre, allait à elle; et les couples, tendant les bras, s'agrippant dans le désir de se réunir, mouraient de faim et aussi de paresse, car ils ne voulaient rien faire dans l'état de séparation. Lorsqu'une moitié périssait, la seconde, abandonnée, en recherchait une autre à qui s'agripper, soit qu'elle fût une moitié de femme complète – ce que nous appelons femme aujourd'hui –, soit la moitié d'un homme, et la race s'éteignait ainsi. Pris de pitié, Zeus imagine alors un moyen : il déplace leurs sexes et les met par devant – jusque-là ils les avaient par derrière, engendrant et se reproduisant non les uns grâce aux autres, mais dans la terre comme font les cigales. Il réalisa donc ce déplacement vers l'avant, qui leur permit de se reproduire entre eux, par pénétration du mâle dans la femelle, et voici pourquoi : si, dans l'accouplement, un mâle rencontrait une femelle, cette union féconde propagerait la race des hommes; si un mâle rencontrait un mâle, ils en auraient bien vite assez, et pendant les pauses, ils s'orienteraient vers le travail et la recherche des moyens de subsister. De fait, c'est depuis lors, que l'amour mutuel est inné aux hommes, qu'il réassemble leur nature primitive, s'attache à restituer *l'un* à partir du *deux*, et à la guérir, cette nature humaine blessée.

Platon, *Le Banquet*, Hermann, Paris, 1972, pp. 50-52

Schiller et « les belles journées d'Aranjuez »...

Les Beaux Jours d'Aranjuez cite clairement la scène d'exposition de *Don Carlos*, drame allemand écrit par Frédéric Schiller en 1787. Amour impossible de l'infant d'Espagne, Don Carlos, pour sa belle-mère, la reine Elisabeth de Valois. Appartenant au mouvement Sturm und Drang, il a inspiré en 1867 l'opéra éponyme de Verdi, que Luc Bondy a par ailleurs créé en 1996 au Théâtre du Châtelet.

DOMINGO

Les belles journées d'Aranjuez,
Les voici achevées. Votre Altesse Royale
Ne s'en retourne pas plus gaie. Ce fut
Un vain séjour que le nôtre. Brisez
L'énigme de ce silence. Ouvrez, Prince,
Votre cœur au cœur paternel. Le roi
Ne saurait acheter le repos de son fils —
De son fils unique ! — à trop haut prix. [...]
Ce tourment
Muet et solennel, Prince, que nous lisons
Depuis huit mois déjà dans vos regards
Énigme de la cour, angoisse
Du royaume — a coûté déjà
Mainte veille inquiète à notre roi,
Mainte larme à votre mère.

CARLOS, *se retournant soudainement.*

Ma mère ?

Ô Ciel, donne-moi d'oublier Qui a fait d'elle ma mère !

DOMINGO

Mon Prince ?

CARLOS, *se reprend, portant la main à son front.*

Digne seigneur... je joue de malchance
En fait de mères. Ma toute première action,
Ouvrant les yeux à la lumière du monde, fut
Un matricide.

Friedrich Schiller, *Don Carlos*, L'Arche, Paris, 1997, pp. 7-8 (Acte I, scène 1)

Quelques thématiques à explorer

Le rapport nature / culture

Face au discours de la femme sur sa sexualité, l'homme répond souvent par l'observation de la nature qui les environne, une nature qui côtoie la civilisation, à l'image de ce ciel où « cohabitent » oiseaux de proie, symboles d'une nature sauvage et cruelle, et bombardiers, symboles d'une civilisation avancée non moins cruelle. Rapaces et bombardiers finissent par se confondre : « oiseau géant » ou avion ? Bourdonnement des frelons ou des bombardiers ?

La ville d'Aranjuez n'est-elle pas elle-même partagée entre les vestiges d'une civilisation à son apogée et le témoin d'une nature sauvage, en tout cas rêvée comme telle, comme exotique ?

Le romantisme

Le titre de Peter Handke, *Les Beaux Jours d'Aranjuez*, cite directement Frédéric von Schiller, poète et dramaturge allemand de la seconde moitié du 18^e siècle, proche du mouvement Sturm und Drang - « Tempête et Passion » – précurseur du romantisme allemand. Certes, la parenté de Schiller avec le romantisme est lointaine, plus peut-être que le texte de Peter Handke. Le discours exécute un incessant va-et-vient avec la nature qui entoure les personnages, au point que celle-ci semble renvoyer leurs sentiments et éclairer l'inexprimable.

Le lieu même du dialogue, Aranjuez, semble inspiré par des motifs romantiques : à la fois très marqué par l'Histoire et en même temps emprunt d'un certain exotisme, avec une nature sauvage et nourricière, bienfaitrice.

La temporalité

Les personnages de Peter Handke sont « comme hors du temps, en dehors de n'importe quel cadre historique et social ». « C'est comme si s'écoulait, avec chaque bruissement des arbres, une heure, ou un jour entier », précise-t-il en didascalies.

Chez Luc Bondy, le temps est esthétique et renvoie au temps suspendu de la représentation, ou plutôt de l'« après-représentation ».

Une dimension chevaleresque

« D'une autre manière, je ne voulais jamais être comme une de ces dames, plutôt comme leurs admirateurs, comme Gauvain ou Erec ou Perceval qui pour mériter l'amour partaient d'abord à l'aventure » : la femme explicite sa filiation avec le Chevalier du Graal et plus généralement à l'amour chevaleresque. Si le jardin d'Aranjuez n'est pas aussi sauvage que la forêt merveilleuse du roman médiéval, il marque une atemporalité bien semblable, propice aux errements existentiels et à une quête amoureuse ou sexuelle. Cette quête, au terme de laquelle la femme et l'homme trouveront enfin leur nom, Soledad et Fernando, dans les dernières répliques – voire même dans la dernière réplique de l'homme où le nom de la femme est révélé : Soledad, « solitaire » en espagnol – porte en elle l'errance du chevalier, de la même manière d'ailleurs que le chevalier porte le nom qui le définit.

Le Théâtre

La mise en scène de Luc Bondy place le dialogue en coulisses, derrière le rideau rouge : en témoignent les flèches tracées au ruban adhésif par les techniciens. La théâtralité est ici soulignée, exacerbée par des éléments théâtraux significatifs, voire archétypaux : décors peints, costumes représentatifs, travestissements...

L'exacerbation d'une théâtralité contenue dans la représentation finit par désamorcer toute illusion dans le discours : les éléments de théâtre appartiennent au théâtre, non au discours amoureux qui s'en démarque et en joue. Car les personnages jouent de leur situation en coulisses : ils jouent à se grimer, à se travestir...comme deux comédiens sortant de représentation.



Le Théâtre allemand

La traduction

Les Beaux Jours d'Aranjuez a été écrit en français et publié aux éditions Le Bruit du temps en 2011. La traduction allemande est parue aux éditions Suhrkamp en 2012.

LA FEMME

Est-ce que tu te rappelles le poème sur un homme et une femme capturés séparément quelque part dans le maquis ? Et les deux désirant "nuiter", *hinüberdunkeln* l'un vers l'autre. Impossible : ce qui régnait, c'était la lumière forcée, *Lichtzwang*. Est-ce qu'il règne vraiment? Est-ce vraiment le règne de ce *Lichtzwang* ?

Intensification des bruits. En même temps la femme détache (délie) ses cheveux, doucement, tout doucement.

L'HOMME

Flores para los muertos ! Des fleurs ! Des fleurs pour les morts ! Ah, automne, où chaque ombre fait semblant, invente des présences, rappelle des absences, rappelle la douleur, le chagrin, rappelle ce qu'on a manqué.

LA FEMME

C'est un jour pour rencontrer l'homme de ma vie, avant que je ne me transforme en pirogue de la mort. Le temps non-aimé se transforme en espace aimé et chaque A et O devient éternité. C'est le moment pour la danse, silencieuse, même assise.

L'HOMME

Il n'y a pas d'amour heureux. *No hay amor*

DIE FRAU

Und erinnerst du dich an das Gedicht von Mann und Frau, verstrickt, zugleich getrennt voneinander, irgendwo in den Macchia-Dornen? Und wie sie, einer zur anderen, eine zum andern, zueinanderdunkeln wollen, *hinüberdunkeln* wollen »zu dir« – unmöglich: Denn es herrschte »Lichtzwang«!? Herrscht er denn, der Lichtzwang?

Neuerliche Zunahme des Lärms. Zugleich löst die Frau ihr Haar, langsam, sehr langsam.

DER MANN

¡Flores! ¡Flores para los muertos! Blumen! Blumen für die Toten! – Ah, Herbst, wo jeder Schatten narrt und gespenstert, Anwesenheiten vortäuscht, an Abwesenheiten erinnert, an Leid, an Schmerz, an Versäumnisse.

DIE FRAU

Das heute ist ein Tag für die Begegnung mit dem Mann meines Lebens – bevor ich verwandelt werde in den Einbaum des Todes. Zum lieben Raum krümmt sich die unliebsame Zeit, und jedes O und A will Ewigkeit. Und es ist der Augenblick, zu tanzen, still, bloß im Dasitzen.

DER MANN

Es gibt keine glückliche Liebe. *Il n'ya pas*

feliz. Solamente la loba famelica. Rien que la louve affamée.

Il relance la pomme. Elle ne fait rien pour l'attraper, mais pose sur la table un vase rempli de tournesols et appuie ses coudes dessus (sur la table). Aux battements de son cœur, le vase se met à trembler, tremble de plus en plus fort

LA FEMME

Toi avec tes éternels contes de pommes, Fernando. Regarde-là : l'autre éternité.

Elle dénude doucement, tout doucement ses épaules et elles commencent à luire comme de l'intérieur. Elle tourne sa tête doucement en arrière, dans le vide.

L'HOMME

Une silhouette ? La silhouette ? *Die schönen Tage in Aranjuez sind nun zu ende.* Nous avons été ici pour rien. Je ne suis pas rassasié. O qui sait ce qui sommeille dans la profondeur du temps. *Tengo hambre.* J'ai faim, Soledad.

LA FEMME

Y yo tango sed. Moi j'ai soif. C'est tellement étrange d'être nue, même seule.

Et doucement disparaissent la lumière et la scène.

d'amour heureux. No hay amor feliz. Solamente la loba famelica. Nichts als die hungrige Wölfin.

Er wirft ihr den Apfel zurück. Sie macht keine Anstalten, ihn zu fangen, stellt dafür eine Korbvase voll mit Sonnenblumen auf den Tisch, stützt die Arme darauf. Die Vase zittert von ihrem Herzschlag, zittert stärker und stärker.

DIE FRAU

Du mit deinen ewigen Apfelzaubermärchen, Fernando. Schau, da: die andere Ewigkeit.

Sie entblößt nach und nach ihre Schultern. Diese beginnen zu leuchten wie von innen heraus. Sie wendet dann den Kopf langsam rückwärts, ins Leere.

DER MANN

Schaukle, schaukle mich, wippe, wipp für mich. Eine Silhouette? Die bewußte? « Die schönen Tage in Aranjuez sind nun zu Ende ». Wir sind vergebens hier gewesen. Ich bin *nicht* gesättigt. Es ist so seltsam, nackt zu sein, sogar allein. « O wer weiß, was in der Zeiten Hinter-grunde schlummert? » Ich habe Hunger, Soledad.

DIE FRAU

Und ich habe Durst.

Und sachte verschwinden Licht und Szene.

Luc Bondy : entre Théâtre allemand et Théâtre français

Olivier Ortolani : Vous êtes né à Zürich en 1948, vous avez vécu en Suisse allemande et en France avant d'être admis à l'école de Jacques Lecoq et à l'Université internationale de Théâtre à Paris, vous avez ensuite travaillé comme assistant de mise en scène à Hambourg et depuis quinze ans vous êtes metteur en scène en Allemagne fédérale — excepté vos mises en scène de *Così fan tutte* de Mozart à Bruxelles et de *Terre étrangère* de Schnitzler à Nanterre en 1984. Quelles étaient vos raisons de choisir après vos études plutôt l'Allemagne que la France ?

Luc Bondy : Je crois que j'avais à l'époque l'idée — je ne l'ai plus aujourd'hui — que l'Allemagne est le pays où l'on fait du théâtre de manière très, très sérieuse et passablement "professionnelle". Je voulais connaître de l'intérieur une telle organisation de théâtre, un tel "appareil", car j'étais convaincu — et là aussi j'étais des doutes — que le théâtre devrait être une institution fixe et transparente.

O.O : Lorsque vous avez commencé comme metteur en scène, avez-vous eu alors des modèles et d'où venaient-ils, plutôt de la culture germanique ou plutôt de la culture latine ?

L.B : J'avais plusieurs modèles. Ce n'était pas comme pour la plupart des gens de théâtre de ma génération un metteur en scène comme Strehler, mais des photos de spectacles d'Antoine ou de Copeau. Les premières mises en scène de Jorge Lavelli m'ont également beaucoup impressionné, car j'ai toujours aimé voir au théâtre des miracles scéniques. Je me rappelle, par exemple, avoir aussi été profondément enthousiasmé par une mise en scène de Leopold Lindtberg d'une pièce de Grabbe, *Plaisanterie, satire, ironie et signification profonde* que j'ai vue à Zürich au début des années soixante. Mais il n'y a jamais eu de référence à un metteur en scène précis. J'ai toujours été beaucoup plus influencé par les biographies d'acteurs que je lisais. Ou par des héros de cinéma. Jerry Lewis, Buster Keaton ou les Marx Brothers. J'ai vu également *Les Soldats* de Lenz dans la mise en scène de Chéreau et j'ai trouvé ça très, très stimulant.

O.O : Dans les années cinquante existait un va-et-vient assez important entre le théâtre français et le théâtre allemand. Les spectacles du Berliner Ensemble laissent alors beaucoup de traces en France et inversement, les auteurs de ce qu'on appelait "le nouveau théâtre" , Beckett, Adamov, Ionesco, étaient joués avec beaucoup de succès en Allemagne. Aujourd'hui les gens de théâtre français continuent à être intéressés par le théâtre allemand, mais en

Allemagne on ne tourne que rarement son regard vers la France.

L. B : Je ne crois pas qu'on puisse dire cela d'une manière aussi générale. Lorsque Ariane Mnouchkine a monté son cycle shakespearien l'année dernière à Berlin les gens se sont littéralement battus pour avoir des billets. Il est vrai qu'en Allemagne l'offre est plus grande. En outre nous avons ici la chance de pouvoir travailler avec des troupes permanentes et de disposer de subventions. En France la situation est très précaire, les subventions sont toujours menacées. Ou bien lorsqu'il y a des subventions, comme à Nanterre, il n'y a pas de troupe permanente. Que la France tourne plus son regard vers l'Allemagne que l'Allemagne vers la France, c'est exact. Mais c'est aussi une question de personnalités. Nous vivons en Allemagne dans une sorte de Hollywood du théâtre, en ce qui concerne non pas tant la qualité que les moyens financiers et les possibilités techniques.

O.O : Vous avez travaillé en France et en Allemagne. Peut-on comparer les deux systèmes ? Quels sont les aspects positifs du théâtre français et du théâtre allemand ?

L. B : Ce qui est positif — mais ce positif contient aussi du négatif — c'est qu'en France les acteurs doivent se battre durement pour une mise en scène. Ce combat est parfois cruel, mais parallèlement, il existe aussi une grande solidarité parmi les acteurs. Plus pendant les représentations que pendant les répétitions. Lorsque j'ai mis en scène *Terre étrangère* à Nanterre, j'ai trouvé qu'il se passait plus de choses pendant les représentations que pendant les répétitions. Les répétitions me déroutaient un peu. Par exemple je ne pouvais supporter que les acteurs répètent toujours le texte en main. D'autre part il y avait pendant les représentations des irrégularités qui étaient très belles. L'atmosphère était parfois désastreuse et pourtant j'y tenais beaucoup. J'ai pu travailler à Nanterre dans des conditions semblables à celles qui sont offertes en Allemagne : j'avais des subventions, une scénographie coûteuse, d'excellents acteurs venant d'horizons différents. Mais je n'ai pas pu m'appuyer sur une troupe permanente. L'avantage du théâtre allemand par rapport au théâtre français est évidemment — on l'a déjà dit mille fois — l'existence de troupes permanentes. Travailler une fois avec des gens complètement étrangers peut être une expérience intéressante, mais à la longue c'est difficile. Car l'acteur et le metteur en scène doivent chaque fois se redéfinir, trouver un nouveau code de communication et ça prend tellement de temps qu'il n'en reste plus tellement pour le vrai travail. Dans une troupe permanente par contre on se connaît, on n'a pas toujours besoin d'entrer dans les détails, on se comprend par allusions. Il est important que le langage de la mise en scène ne soit pas une explication complète. Car l'explication complète se voit trop sur scène. Il ne faut

pas trop expliquer au comédien, il faut lui laisser la possibilité d'inventer.

O. O : En Allemagne vous avez mis en scène *L'Inconstance de l'amour* (1975) et *Le Triomphe de l'amour* (1985) de Marivaux, et *On ne badine pas avec l'amour* (1977) de Musset ; et en France vous avez monté *Terre étrangère* (1984) de Schnitzler. Musset et Marivaux...

L.B : ... sont deux auteurs très différents.

O.O : ... et ils sont rarement joués en Allemagne. La même chose vaut pour Schnitzler en France. Pourquoi ce renversement ?

J'aime beaucoup les tensions contraires et les choses qui se frottent. J'ai monté Schnitzler en France, parce qu'il y existe encore une grande bourgeoisie et également l'idée de ce qu'est un adultère. Dans un pays comme l'Allemagne où les medias sont plus libres concernant les mœurs, où l'adultère est un sujet de débat de télé, on ne peut pas jouer une pièce dans laquelle de telles choses ne sont jamais dites mais seulement sues. J'avais l'impression qu'il y a encore en France une résonance plus subtile au cache-cache érotique. Chez Marivaux par contre tout est dit. Marivaux n'est pas un auteur du non-dit ; en disant les choses, il dit tout ce qui n'est pas dit habituellement.

O.O : Y a-t-il des gens ou des formes de théâtres étrangers dont vous vous sentez proche, qui ont influencé particulièrement votre travail ?

L.B : Je ne saurais le dire. Ça a été toujours plus le cinéma. Ça n'a jamais été Brecht ou quelqu'un d'autre. Par contre Peter Stein a joué très tôt un grand rôle pour moi. Je crois qu'actuellement il est un des plus grands penseurs de théâtre. Mon amitié avec lui m'a beaucoup marqué. Même si j'ai une tout autre manière de penser. Mais c'est probablement l'homme de théâtre qui m'a le plus marqué ces dernières années, et dont j'ai le plus appris directement : sur le rapport entre le théâtre et la réalité, sur la manière d'aborder le théâtre dans un temps où on fait partout des recherches. Cette forme d'intelligence, cette forme de réflexion sur ce media m'intéresse beaucoup. Mais en Allemagne beaucoup de gens et aussi de critiques considèrent le théâtre de Stein comme académique et ennuyeux ; ils ne savent pas l'estimer, ils ne le comprennent pas. Dans ce pays, ne connaît de succès que ce qui est grossier, bruyant et choquant, car l'Allemagne doit être choquée, l'Allemagne s'ennuie. Il faut toujours choquer car l'intelligence a toujours beaucoup de difficultés dans ce pays.

O.O : Et en France ?

L. B : Bien que les Français courent après la mode, soient des nymphomanes culturels, aiment changer de goût, ils ont quand même un certain "flair". En Allemagne ce n'est pas pareil, surtout ces derniers temps. J'estime beaucoup Peter Zadek, mais qu'à chacune de ses mises en scène on dise de lui que c'est le plus grand anarchiste de la scène, je trouve ça absolument ridicule. Aujourd'hui tout est en effet possible, il n'y a plus rien qui ne soit plus possible. Ce qui est plus intéressant, c'est : comment décrire les choses, comment être soi-même une censure. Je trouve cela beaucoup plus beau. Des flots d'images ou d'exploits techniques — ce n'est pas intéressant. Le vrai problème n'est pas l'imagination mais la réduction de l'imagination. Non sa limitation mais sa réduction (*nicht Begrenzung, Eingrenzung*).

« Puiser à l'intérieur du théâtre », entretien réalisé par Olivier Ortolani in *L'art du théâtre*, Actes Sud, Arles, 1986.

La mise en scène

Luc Bondy



Né en 1948 à Zurich, il vit une partie de son enfance et de son adolescence à Paris. Il y fréquente l'école de pantomime de Jacques Lecoq avant de faire ses débuts au Théâtre Universitaire International avec une adaptation de Gombrowicz. En 1969, il est engagé comme assistant au Thalia Theater de Hambourg. Deux ans plus tard, il entame une carrière de metteur en scène qui l'amène à signer une soixantaine de spectacles à ce jour, d'abord à travers toute l'Allemagne (Wietkiewicz, Genet, Büchner, Fassbinder, Ionesco, Shakespeare, Goethe, Bond, Ibsen, Botho Strauß, Beckett, Shakespeare...) puis dans le monde entier.

En 1984, il met en scène au Théâtre des Amandiers, que dirige Patrice Chéreau, *Terre Etrangère* d'Arthur Schnitzler et *Le Conte*

d'Hiver de William Shakespeare, dans la nouvelle traduction de Bernard-Marie Koltès. Un an plus tard, il succède à Peter Stein à la direction de la Schaubühne de Berlin. Depuis, il a notamment monté *Die Zeit und das Zimmer (Le Temps et la chambre)* de Botho Strauß (Berlin 1989), *John Gabriel Borkman* d'Ibsen (Lausanne, Vienne et Paris, Odéon 1993), *En attendant Godot* de Beckett (Lausanne, Vienne et Paris, Odéon 1999), *Die Möwe (La Mouette)* de Tchekhov (Vienne 2000, Paris, Odéon 2002), *Drei Mal Leben (Trois Versions de la vie)* de Yasmina Reza (Vienne 2000), *Auf dem Land (La Campagne)* de Martin Crimp (Zurich et Berlin 2001), *Unerwartete Rückkehr (Retour inattendu)* de Botho Strauß (Berlin 2002), *Anatol* d'Arthur Schnitzler (Vienne 2002), *Une pièce espagnole* de Yasmina Reza (Paris 2004), *Cruel and Tender (Tendre et cruel)* de Martin Crimp (Vienne et Londres 2004), *Die eine und die andere* de Botho Strauß (Berlin 2005), *Viol, d'après Titus Andronicus de Shakespeare* de Botho Strauß (Paris, Odéon 2006), *La Seconde surprise de l'amour* de Marivaux (Nanterre, 2007), *Les Chaises* d'Ionesco (Nanterre, 2010). Au Young Vic de Londres, en 2010, Luc Bondy a mis en scène *Sweet Nothings (Liebeleij)* d'Arthur Schnitzler (texte de David Harrower), puis créé en juin de la même année *Helena (Hélène)* d'Euripide (traduction de Peter Handke) au Burgtheater de Vienne.

A l'Opéra, citons *Wozzeck* (Hambourg 1976), *Così fan tutte* (Bruxelles 1986), *Salomé* (Salzbourg, Florence, Londres et Paris dès 1992), *Don Carlos* (Paris 1996), *Macbeth* (Edimbourg 1999 et Vienne 2000), *Le Conte d'hiver* de Boesmans (Bruxelles 1999), *The Turn of the Screw* de Britten (Aix-en-Provence 2001 et Vienne 2002, Paris 2005), *Hercules* de Händel (Aix-en-Provence 2004 et Vienne 2005), *Julie* de Philippe Boesmans (Bruxelles, Vienne et Aix-en-Provence 2005), *Idomeneo* de Mozart à la Scala de Milan (2005), *Yvonne Princesse de Bourgogne* de Philippe Boesmans à l'Opéra Garnier (2009), *Tosca* de Puccini au Metropolitan de New York (2009 ; reprise

à Munich en juin 2010 puis à la Scala en 2012).

Au cinéma, il a réalisé trois films : *Die Ortliebschen Frauen* (1979) ; *Terre étrangère*, avec Michel Piccoli, Bulle Ogier, Alain Cuny (1988) ; *Ne fais pas ça* avec Nicole Garcia, Natacha Régnier et Dominique Reymond (2004). Il a également écrit plusieurs livres, publiés chez Grasset ou Christian Bourgois. Dernier titre paru : *A ma fenêtre* (2009).

Luc Bondy, qui dirige les Wiener Festwochen depuis 2001, est directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe depuis mars 2012.

Daniel Loayza



Luc Bondy, à propos des *Beaux jours d'Aranjuez*...

Entretien avec Laure Adler (journaliste, auteur).

Laure Adler : Au fond, *Les Beaux Jours d'Aranjuez* constituent une sorte d'accouchement amoureux puisque la femme au début se dérobe aux questions de l'homme puis peu à peu, elle lui dit : « [...] par tes questions tu me fais exister ». Dans votre mise en scène, vous avez compris l'essence même du texte de Peter Handke comme une sorte d'acte philosophique, érotique et en même temps poétique...

Luc Bondy : Oui, c'est une mise en scène qu'on invente en même temps qu'elle se crée. Le danger de cette pièce serait d'avoir des monologues complètement séparés les uns des autres. Il faut parvenir à créer l'écoute ou l'absence d'écoute des personnages. J'ai essayé d'en faire comme ça une chose un peu plus grande. C'est à partir de là que j'ai fait une scénographie qui n'était pas un jardin. J'ai fait jouer les deux acteurs comme s'ils sortaient d'une autre représentation qui pourrait être *Don Carlos* de Schiller: ils sont d'ailleurs habillés comme ça au début. Ça se passe en *off-stage* [en coulisses] et l'atmosphère du *off-stage* par le texte, par leur discours, devient un jardin, et ce jardin sur scène devient un univers précis et pas seulement un décor dans le sens conventionnel du mot.

[...]

L.A. : Dans votre direction d'acteurs, vous mettez de la complicité, de l'intensité, de la dramatisation, qui s'insinuent dans la temporalité de la représentation...

L.B. : On se dit que l'homme et la femme ont déjà dû être ensemble à un moment, ils ne font pas connaissance sur la scène. Ce qui arrive souvent dans des couples ou après un moment d'amour énorme, c'est que l'un demande à l'autre comment c'était avant, comment a commencé sa vie. La femme commence à raconter et l'autre s'énerve car tout à coup, l'homme s'aperçoit que le passé de la femme est énorme et lui se demande quel rôle il joue dans ce passé, avant de s'apercevoir soudain qu'il devient aussi son nouveau présent. C'est comme retomber amoureux par le détour, en passant par les enfers de l'amour et les beautés de l'amour. C'est comme ça qu'on s'aperçoit qu'ils sont ensemble. Mais il faut savoir exactement qui écoute, quand il écoute, quand il s'énerve et quand il fait quelque chose de complètement différent pour en revenir à ce thème. Parfois, le personnage de Jenz Harzer est un peu obstructif, voire agressif, tandis qu'elle, elle se dévoile de plus en plus. Mais lui que devient-il par ces dévoilements ? Il essaye d'exprimer ce qu'il ressent, ses euphories et ses orgasmes mentaux. Et très lentement ils se rapprochent l'un de l'autre, de temps en temps se séparent et reviennent.

L.A. : Avec Peter Handke, vous avez réussi à retranscrire l'histoire de ces cinquante dernières années de notre propre rapport à la sexualité et de notre propre rapport homme / femme , ce que vous aviez déjà abordé, frontalement, avec Botho Strauss que vous avez beaucoup monté. Cette femme a d'abord du mal à avouer, avant de parler finalement d'amour-haine envers les hommes, comment elle a consommé des hommes, comment elle en a aimé certains, comment elle en a jeté certains, puis comment elle a trouvé l'homme de sa vie. Mais là elle est au bout. Ils se sont connus tous les deux, ils sont peut-être encore ensemble tous les deux et elle dit cette phrase énigmatique : « Et puis j'ai trouvé l'homme de ma vie mais après je me suis transformée en pirogue de la mort ». Comment avez-vous compris cette phrase ?

L.B. : Elle lui dit qu'elle l'a rencontré et qu'elle veut que ça se passe avant qu'elle ne meurt. Elle voudrait avoir vécu. Elle exige cette place et elle l'exige auprès de lui. C'est écrit comme cela dans le texte et je ne sais pas si la traduction le transmet aussi – car c'est écrit en français mais joué en allemand. Elle dit que ce jour-là, le jour qu'elle est en train de vivre, là, c'est le moment de rencontrer l'homme de sa vie. Elle fait donc appel à lui, mais l'homme lui répond : « Il n'y a pas d'amour heureux, rien que la louve affamée ». L'homme est beaucoup plus dans la solitude que la femme.

L.A. : Pourtant c'est elle qui s'appelle Soledad...

L.B. : Oui, car en principe pour Peter Handke, la femme est un être solitaire. Pour Peter, il n'y a pas de convergence possible. Moi, j'ai essayé d'en faire une puisqu'elle revient vers la fin, ne serait-ce que pour se disputer.

Source : entretien de Laure Adler avec Luc Bondy dans *Studio Théâtre*, émission radiophonique diffusée le vendredi 18 mai 2012 sur France Inter.



Crédit : Ruth Walz

La direction d'acteurs

Je ne pars pas d'un personnage mais de quelqu'un qui peut le rejoindre à partir de lui-même. Il n'y a jamais un personnage que l'on greffe sur un être vivant, cela ne produirait qu'une banale imitation imaginaire. Ce ne serait pas productif, parce que les comédiens ne sont pas délimités... ils sont illimités ! La construction d'un personnage, c'est le puzzle d'une foule de détails qui viennent tout autant de la fiction de l'être écrit que de la réalité du comédien vivant.

[...]

J'aime bien les indications qui ne sont pas trop psychologiques. L'acteur ne peut rien faire avec l'affirmation : "X aime Z." C'est plus facile de travailler avec la négation : "X déteste Z." La négation suscite une réponse active sur scène. Il faut proposer des images ou suggérer des situations qui provoquent l'acteur mais il ne faut pas dire non plus des choses avec lesquelles l'acteur ne peut rien faire. Il est à la limite plus efficace de proposer à un comédien : "Aie la main gauche plus lourde que la main droite" que de lui demander "d'être jaloux". Les affects ne s'expriment pas directement. Le langage de l'acteur est plus réel, plus physique. On raconte que Peter Stein était jeune assistant à la mise en scène et qu'un jour où une comédienne ne réussissait pas du tout à trouver ce qu'elle cherchait, il lui a dit : "Si tu t'appuyais plutôt sur la fesse gauche et posais le coude droit sur le dossier, ce serait mieux." Ainsi elle a reconnu en lui le futur grand metteur en scène qu'il serait. Il est toujours physique.

Lorsqu'on s'attaque à une situation, on sait que la physionomie et le mouvement des gens, pendant qu'ils parlent, constituent un second langage. Ce qui m'intéresse, c'est de travailler à partir de l'idée que ce qui compte ce n'est pas seulement ce que l'acteur dit, car il y a toujours autre chose qui se dissimule. C'est cette chose-là qu'il faut découvrir. Souvent, les metteurs en scène ont des idées générales selon lesquelles il suffit de montrer, pour que le reste se révèle automatiquement. Or, je crois, moi, que soit rien ne se voit, soit se voit trop. Le mouvement des mains ou les diverses modalités de se toucher ou de ne pas se toucher sur scène sont très significatifs. Le débit ou l'articulation de la parole, la manière de bouger diffèrent selon le rapport que l'on a avec l'autre et elles ne disent pas toutes les deux la même chose.

Il y a souvent disjonction. C'est pourquoi un acteur qui accompagne la parole par des gestes, c'est une horreur. Mon plaisir, c'est de traiter le plateau tel un endroit où les mécanismes de communication fonctionnent distinctement. Par exemple, j'ai toujours été frappé de voir que les Méridionaux, quand ils restent assis devant leur maison, que ce soit en Sicile ou en Grèce, parlent en s'accompagnant d'une main et non des deux mains. Il y a une main qui se repose. Ce qui me fascine, c'est cette main qui se repose, et non pas la main qui bouge. La main immobile dit énormément de choses sur une culture et une civilisation. La main qui ne fait

rien est un centre, elle rappelle qu'une partie de l'être humain reste calme, tandis que l'autre peut se montrer comme étant particulièrement agitée.

Le travail sur le physique est essentiel et libérateur.

[...]

L'expression de ce que le spectacle veut dire passe par le jeu et si le jeu est mauvais, rien ne fonctionne. C'est ce qu'il y a de pire. Au théâtre, n'est supportable que quelque chose de subtilement vécu. Il faut que l'on éprouve la chaleur des acteurs, même s'ils jouent des personnages désagréables et froids. Au risque de me répéter, je dis que je cherche une intensité existentielle et non pas une exagération, une pose de l'incandescence. J'aime redécouvrir des moments oubliés, reconnaître des moments de vie, mais pour y parvenir, il faut ralentir son rythme sur le plateau. C'est si rare d'avoir l'âme remplie par une harmonie des mots qui se disent, qui ne se disent pas, des mots qui se transforment en musique à force de faire retour. C'est tellement dur d'obtenir cela. Les acteurs doivent jouer de telle manière que le spectacle finit par donner l'impression de vivre seul. On y arrive rarement. Pour cela il faut trouver une énergie secrète qui agit derrière chaque instant. Si ce besoin de raconter habite l'ensemble de la distribution, l'acteur a le sentiment de raconter en jouant, sans qu'il nous dise dans le sens brechtien : "Je joue au théâtre." Et pour cela, il doit parvenir à la chose la plus difficile dans le jeu, la continuité. Ce n'est pas courant car, comme notre esprit est plus fragmenté, il est plus aisé de jouer sur la rupture et la distance. Oui, je te le dis, la continuité, c'est ce qu'il y a de plus difficile.

Source : Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, Actes Sud, Arles, 1996, pp. 82-84.

Témoignage d'Udo Samel

Udo Samel est un acteur allemand qui a souvent travaillé sous la direction de Luc Bondy à la Schaubühne de Berlin.

Pour les acteurs allemands il est très fascinant de travailler avec Luc Bondy, parce qu'il possède la force de briser cette volonté qui consiste à vouloir faire exactement tout selon un plan préétabli. Il crée un chaos indescriptible et c'est ainsi qu'il nous perturbe et nous libère. Dès que l'on pense que l'on a trouvé une réponse, Luc nous incite à chercher le contraire. Il déstabilise afin d'éviter que les acteurs ne "s'installent" jamais... Il accorde une grande liberté au comédien mais en même temps, il lui apprend ce que cela suppose : il ne cesse de nous dire qu'il n'y a pas de liberté totale car chaque fois qu'on la prend, on perd quelque chose d'autre en échange.

Luc n'aime pas imposer et il déteste surtout lorsque les comédiens, par leur attitude, le poussent à adopter le comportement du metteur en scène "ancien modèle". Il n'a rien à faire de cette autorité-là. Ce qu'il souhaite, c'est de nous proposer son amitié pendant la durée des répétitions.

Quand on travaille sur un texte, on s'interroge chaque fois : "Est-ce que ce texte est là pour dire ce qu'il veut dire ou taire ce qu'il veut dire ?" Il ne cherche jamais à tout expliquer d'une situation. Cela sauvegarde un certain mystère.

La langue, pour lui, n'est pas un carcan, elle doit être seulement fouillée pour savoir ce qu'elle veut vraiment exprimer. Ainsi elle finit par stimuler l'imagination. Luc sait l'approcher car il vient de la littérature et c'est cela aussi qui est à l'origine du plaisir de travailler avec lui.

Luc est un metteur en scène musical. Son théâtre m'a toujours séduit par sa musicalité.

Source : Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, Actes Sud, Arles, 1996, pp. 60-61.

La distribution

Dörte Lyssewski

J'aime certains acteurs et je cherche à les retrouver. Cela, par ailleurs, sécurise. Jouer, c'est un acte impudique car on se "déshabille" toujours. Jouer suppose être quelqu'un d'autre, alors que l'on n'est pas vraiment soi-même encore. C'est terriblement dangereux et fragile de jouer. Je suis chaque fois surpris que les comédiens « reviennent » et qu'ils ne partent pas.

Luc Bondy

Source : Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, Actes Sud, Arles, 1996, pp.77-78.



Dörte Lyssewski s'est formée de 1985 à 1988 à l'Académie de Musique et des Beaux-Arts de Hambourg.

Un an après, elle entre à la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlin. Elle y reste six ans.

Depuis 2000, elle fait partie de la compagnie permanente du Théâtre de Bochum.

Depuis 1989, Dörte Lyssewski a joué dans une trentaine de spectacles signés des plus grands noms du théâtre allemand.

Heiner Müller l'a dirigée au Deutsches Theatre dans son *Mauser*.

Elle a été la *Varia* de *La Cerisaie* de Stein, la *Catherine* de Klaus Michael Grüber (dans la *Catherine de Sienne* de Lenz), la femme sauvage de l'*Untertagblues* de Peter Handke mis en

scène par Claus Peymann, la *Hedda Gabler* et la *Marquise d'O* d'Ernst Stötzner. Ce dernier l'a dirigée dans sept spectacles.

Stein a fait appel à elle pour *Roberto Zucco*, de Koltès, *Les Semblables*, de Botho Strauss, et lui a confié le rôle-titre de la *Libussa* de Grillparzer.

En faisant appel à Dörte Lyssewski pour la création du personnage de Lavinia dans *Viol*, de Botho Strauss, Luc Bondy (qui lui avait notamment confié le rôle de Perdita dans *Le Conte d'Hiver*) retrouve pour la quatrième fois cette très grande actrice, titulaire de plusieurs prix (Medaille Kainz 1997, Prix NRW de la Meilleure Comédienne en 2003, Gertrud Eysoldt-Ring 2004). Dörte Lyssewski a également joué dans des mises en scène de Jens Schmidl, Klaus Mezger, Dieter Giesing, Edith Clever, Nicolas Steemann, Karin Henkel, Mathias Hartmann, Patrick Schlösser, Wilfried Minks, et participé à plusieurs opéras dans le cadre du Festival de Salzbourg et de la Ruhr Triennale.

Jens Harzer

La première rencontre avec un acteur est difficile à vivre. C'est une des raisons parmi tant d'autres, pour laquelle je trouve ce métier insupportable. Lors de la première rencontre, la situation est faussée, parce que chacun essaie de prouver quelque chose à l'autre et cela dure assez longtemps, jusqu'à ce qu'on arrête pour essayer de parler et d'imaginer ensemble le futur spectacle. Ensuite seulement commence le mystère du voyage. [...] Un acteur, c'est quelqu'un qui crée. Et moi j'éprouve le besoin de vaincre avec lui et non pas sans lui, de s'attaquer ensemble à certaines appréhensions initiales, de tâter le terrain, de fouiller en commun.

Luc Bondy

Source : Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, Actes Sud, Arles, 1996, p.75.



Né en 1972 à Wiesbaden, Jens Harzer a intégré la Otto-Kristin-Schule à Munich. En 1993, il se rend à la Kammerspiele de Munich et suit le directeur Dieter Dorn au Staatsschauspiel bavarois en 2001. À Munich, il a travaillé entre autres avec Herbert Achternbusch, Peter Zadek, Martin Kušej et Dieter Dorn, et joué sur les scènes d'autres théâtres tels que de la Schaubühne am Lehniner Platz à Berlin, le Deutsches Schauspielhaus à Hambourg, ainsi que le Deutsches Theater à Berlin. Il interprète entre autres le docteur Astrow, dans une mise en scène d'*Oncle Vania* signée Jürgen Goschs, ce qui lui vaut d'être élu acteur de l'année en 2008 par le magazine HeuteTheater, ex-aequo avec Ulrich Matthes.

Au Festival de Salzburg, il interprète de 2001 à 2004

le personnage de la Mort dans le spectacle de Christian Stück *Everyman*, et en 2008, Raskolnikov dans *Crime et châtements* de Dostoïevski mis en scène par Andrea Breth.

Sous la direction de Jan Bosse, metteur en scène avec lequel il entretient une très fidèle collaboration, il incarne Œdipe au Schauspielhaus de Hambourg.

Au cinéma, on peut le voir dans *Requiem* de Hans-Christian Schmidt et dans *Assurance-vie* de Bülent Akinci.

Depuis la saison 2009/2010, il est membre de l'« Ensemble » du Thalia theater. En 2011, Jens Harzer est élu pour la seconde fois acteur de l'année par la revue Heutetheater, notamment pour son rôle du Marquis de Posa dans *Don Carlos* de Schiller, mis en scène par Jette Steckels...précisément la pièce citée par *Les Beaux jours d'Aranjuez*. Une manière peut-être pour Luc Bondy d'appuyer dans sa distribution la filiation d'Handke avec Schiller ?

Revue de presse

Peter Handke, écrivain de langue française

Par [Armelle Héliot](#) le 17 mai 2012

Il y a un an, il était revenu. Pas moins de trois ouvrages avaient été traduits par Georges-Arthur Goldschmidt et Olivier Le Lay, truchements spirituels, chez Gallimard et Verdier.

Il était revenu après l'idiote polémique que l'on préfère ici oublier tant elle nous a toujours paru détestable. Mais on rappellera simplement rapidement, par souci d'exactitude -et parce qu'écrire en langue française pour Peter Handke, publier en français, est un geste puissant.

Quelques mots témoignant d'une vision non manichéenne, d'une expérience sensible, de la guerre des Balkans et de la situation de l'ex-Yougoslavie, plus particulièrement.

Scandale sur une phrase non vérifiée, traduite hâtivement. Il est à l'affiche de la Comédie-Française. Bruno Bayen doit monter cette pièce. La production est déprogrammée en un geste tout aussi hâtif que la traduction...

Pas de quoi être fier, en France. Ne pas laisser penser, **analyser différemment.** Terrorisme intellectuel.

Les mois passèrent et l'écrivain autrichien revint. **Trois livres d'un coup** il y a un peu plus d'un an. Et aujourd'hui, ce tout petit opus par le volume, la délicatesse de l'édition.

Peter Handke publie un nouveau livre aujourd'hui. Chez un éditeur qui a le goût de la belle ouvrage, *Le Bruit du Temps*. Lui, Handke a **le goût des titres qui vous emportent.** *Les Beaux Jours d'Aranjuez* est un « Dialogue d'été » et, cela est d'entrée précisé, il s'agit de la « version originale française de l'auteur ».

Autrement dit, c'est dans **la langue d'un pays** qu'il habite une partie du temps, que l'écrivain de langue allemande – autrichien de naissance – a composé cette pièce de théâtre.

On est immédiatement ébloui par **son art d'évoquer la peau même du monde.** On pense aux premières pages de *Lent retour*...Étrangement. Pas de banquise qui craque, ici, mais quelque chose des sensations exactes de l'été.

Comme autant de leurres, en même temps : **il s'agit d'art**, de re-présentation...

Et puis c'est une pièce de théâtre. Ou en tout cas, un dialogue.

Magnifique face-à-face, paroles échangées. Un homme. Une femme. «*Et de nouveau l'été. De nouveau un beau jour d'été.*»

Ce qui saisit dans ce texte c'est **la simplicité transparente** – apparemment – de l'écriture et sa puissance d'évocation. On voit le jardin, la table de part et d'autre de laquelle sont assis les protagonistes, on entend les cris des oiseaux, leurs froissements d'ailes, le murmure du vent dans les feuillages.

Et lorsqu'ils se souviennent, on voit **la saline aride**, la cabane de bois dévorée de sel, le soleil écrasant, comme, plus tard, on est à Aranjuez...

Dialogue ultra érotisé d'un couple, sensualité des corps, flambée des mémoires, esprits attisés. Luc Bondy met en scène ces deux personnages qui ne sont désignés que comme « l'homme », « la femme », mais se nomment à la fin. Soledad, Fernando.

Arbres, brise, **humeur estivale de la représentation** ? Non. On est sur un plateau de théâtre et ce qui frémit légèrement, est le grand rideau ! Cette scénographie est signée **Amina Handke**, l'une des filles de l'auteur.

Quelle **décision incroyable** pour le lecteur innocent ou sans imagination que nous sommes...La nature, ici, c'est un tableau, un grand paysage, comme oublié dans un coin du vaste plateau.

Le vent, c'est celui qui soulève le rideau. Un tremblement d'avant-représentation. Un frémissement.

Un souvenir de la femme, une demoiselle (**Coco König**) sur une balançoire, surgit tandis que s'écartent les lourds pans du rideau. Comme passe la silhouette d'un oiseau.

Comme **le son**, très travaillé nous ouvre l'espace. Comme **les citations, allusions**, qui émaillent le dialogue, ouvrent encore plus les cadres.

Deux époustouflants virtuoses, portent les interrogations brûlantes des corps et des âmes.

Jens Harzer, tout en nervures adolescentes, ruptures et masques. Un garçon tout en long, fin comme un très jeune homme. Ici, lui interroge, elle répond. L'homme riposte de masque en masque. Il se met à mal. Luc Bondy extirpe sur texte une violence qui y est, littéralement, contenue. Il est en cela un metteur en scène qui transperce l'apparence, qui bouscule les surfaces et sans doute même, les auteurs.

Il y va ici d'une longue amitié. D'un long dialogue. Et l'on pense ici à l'admirable *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre*, spectacle sans parole, inoubliable des années 90, à Berlin et au Châtelet, notamment.

On ne connaît pas encore en France Jens Harzer, **artiste d'ultra-sensibilité**, engagé, sans peur aucune.

Dörte Lyssowski (que l'on avait tant admirée notamment dans *Viol* mis en scène déjà par Luc Bondy, il y a quelques saisons) dans la splendeur de sa radieuse beauté. Elle est d'une sensualité puissante, d'une autorité qui ravit, elle possède une voix qui subjugué et dit une force renversante. Elle est magnifique.

C'est en allemand, en ouverture du Wiener Festwochen, festival dont Luc Bondy est directeur que le spectacle a été créé.

Curieusement, c'est **un détail**, une citation de *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard, exacte dans la version française, n'est plus juste dans la version allemande, comme si on l'avait retraduite depuis l'allemand pour qu'elle demeure "en français dans le texte"; un détail. Une cuistrerie sans doute de le relever.

Mais ce n'est pas une "traduction", mais bien **"une version"** qui n'est plus l'originale, la

première.

Mais c'est ce spectacle de très grand art qui ouvrira la **première saison parisienne à l'Odéon** de Luc Bondy.

Source : <http://blog.lefigaro.fr/theatre/2012/05/peter-handke-ecrivain-de-langu.html>

Pour aller plus loin...

Bibliographie

- Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, Actes Sud, Arles, 1996.
- « Puiser à l'intérieur du théâtre », entretien d'Olivier Ortolani avec Luc Bondy in *L'art du théâtre* (dir. Antoineitez), Actes sud, Arles, 1986.
- « Autour de l'oeuvre de Luc Bondy » in *Alternatives théâtrales* n°44, Bruxelles, 1993.

Quelques références pour préparer le spectacle

Chansons

- « La cane de Jeanne », chanson de Georges Brassens (1954)
- « Love is all around », écrite par Reg Presley et interprétée par les Troggs (1967)
- « Redemption song », de Bob Marley (1979)

Théâtre

- *Un Tramway nommé désir*, de Tennessee Williams (1947)
- *La Chatte sur un toit brûlant*, de Tennessee Williams (Broadway, 1955)
- *Les Légendes de la forêt viennoise*, d'Ödön von Horváth (Berlin, 1931)

Cinéma

- *Pierrot le fou*, réalisé par Jean-Luc Godard (1965)