

— 12 - 15 septembre 2012
— Théâtre de l'Odéon 6^e
—

DIE SCHÖNEN TAGE VON ARANJUEZ

Les Beaux Jours d'Aranjuez

de Peter Handke

mise en scène Luc Bondy

en allemand, surtitré

Location 01 44 85 40 40 / www.theatre-odeon.eu

Tarifs de 6€ à 34€ (série 1, 2, 3, 4)

Horaires du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h
relâche le lundi

Odéon-Théâtre de l'Europe

Théâtre de l'Odéon

place de l'Odéon Paris 6^e

Métro Odéon (ligne 4 et 10) - RER B Luxembourg

Service de presse

Lydie Debièvre, Camille Hurault

01 44 85 40 73 / presse@theatre-odeon.fr

Dossier et photographies également disponibles sur www.theatre-odeon.eu

— 12 - 15 septembre 2012
— Théâtre de l'Odéon 6°
—

DIE SCHÖNEN TAGE VON ARANJUEZ

Les Beaux Jours d'Aranjuez

de Peter Handke

mise en scène Luc Bondy

en allemand, surtitré

scénographie
Amina Handke

costumes
Eva Dessecker

lumière
Dominique Bruguière

son
David Müllner

dramaturgie
Klaus Missbach

avec **Dörte Lyssewski** et **Jens Harzer**

production Wiener Festwochen
Burgtheater - Vienne

créé le 15 mai 2012 *au* Wiener Festwochen

—
—
—

Extrait

L'HOMME – C'était un faucon. Les buses et les milans tournoient au-dessus des arbres. Ce sont les faucons qui traversent la forêt, tantôt les feuillages en haut, tantôt les troncs en bas, comme des flèches. Plus d'une fois j'ai trouvé un faucon mort qui est entré en collision avec un arbre. Était-il malade ? Trop vieux ? Trop jeune ? – Ta première nuit avec un homme ?

LA FEMME – Ce n'était pas une nuit. Et lui, il n'était pas un homme. Et moi, je ne suis pas devenue une femme. Mais c'était quand même un acte d'amour, j'ai fait l'amour avec lui, et il a fait l'amour avec moi. C'était l'union physique, corporelle, physique –

L'HOMME – Raconte.

LA FEMME – J'ai souvent envie de raconter, surtout cette expérience-là. Mais dès qu'on me demande : Raconte ! – élan coupé.

L'HOMME – Aujourd'hui, c'est différent. Aujourd'hui est un autre jour. C'est l'été, comme jamais. Peut-être le dernier après tout. Et ce n'était pas une demande.

LA FEMME – Oui, c'est l'été, comme pour la dernière fois ici. Et c'était un été aussi, ce jour-là. Non pas ma première nuit – mon premier jour d'amour. Un verger. Crottes des poulets, gris, blanc, dans l'herbe fraîchement coupée.

L'HOMME – Une échelle de bois dans un pommier.

LA FEMME – Devine.

L'HOMME – Et tu venais de fêter tes dix-huit ans.

LA FEMME – Mal deviné. J'étais encore enfant. J'avais juste dix ans. Mais bien deviné : c'était le jour de mon anniversaire. – Ou je me trompe, et c'était seulement un dimanche ? N'importe quel dimanche d'été ? Ce qui est sûr : j'étais habillée en vêtements de fête, clairs, une longue robe blanche, des chaussettes blanches, même des chaussures blanches, sans talon. – Je n'ai raconté l'histoire à personne, et même pas à moi seule. – Est-ce une histoire ?

L'HOMME – Raconte. On verra bien.

LA FEMME – C'était l'après-midi. Moi sur une balançoire quelque part dans le verger. Oui, une pommaraie, 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, soeurs. 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 liseron. Comme elles ondu-
lent en flottant au vent. Et comme la corolle est d'un sombre profond.

— *Les beaux jours d'Aranjuez* est traversé de tensions discrètes. Non seulement entre lecture et spectacle (comme toute oeuvre théâtrale, *Aranjuez* naît de l'écart entre être lu et être vu) mais aussi entre les deux langues de son écriture. Ou entre les pays qui s'y donnent rendez-vous, de l'Espagne à l'Allemagne. Entre "l'homme" et "la femme" qui conduisent sous nos yeux leur échange dense et léger à la fois, simple et complexe, improvisé et secrètement préparé, tenant de l'interrogatoire, du poème, de la confession, de la parade séductrice ou guerrière – et parfois du théâtre, évidemment.

Ce moment suspendu au creux de l'été est-il pareil à une trêve unique et fragile où plutôt à une fête ? Le dialogue se déploie-t-il sur fond de complicité amicale ou d'irréparable malentendu amoureux ? Ces deux voix masculine et féminine se répondent-elles, restent-elles à jamais à l'écart l'une de l'autre, ou finissent-elle par se rejoindre en un certain point mystérieux, précisément à force de rester parallèles ? Dörte Lyssewski et Jens Harzer font mieux que répondre à ces questions. En grands interprètes qu'ils sont, ils les aiguisent, les incarnent et sous nos yeux, passent à chaque seconde d'un pôle à l'autre, ne cessent intensément de les mettre en jeu.

Comme un jardin à l'abri du monde : entretien avec Luc Bondy

Comment entre-t-on dans un texte comme *Les Beaux jours d'Aranjuez* ?

Il y a d'abord l'approche du lecteur. A première vue, tout paraît simple. En tout cas, le cadre est bien tracé : un jardin, une terrasse, une table en été. Dans ce cadre, un homme et une femme se parlent. A première vue, il ne se passe pas grand-chose. Cela ne "se" passe pas, cela passe. Et ce qui passe, c'est le vent dans les branches, ce sont des buses ou des milans dans le ciel, un rouge-gorge qui se pose sur l'herbe. Et parfois des pensées passent comme cela, elles aussi, dans la conversation : comme des souffles, ou comme des oiseaux. C'est très délicat, atmosphérique. A la lecture, en tête-à-tête avec le livre, c'est superbe, la touche de Handke est légère, pleine de suggestion, glissant sans jamais peser... Je suis d'abord un lecteur comme un autre, et comme tous ceux qui aiment Handke, je me laisse séduire par une musique qui lui est propre. Elle tient à la fois à sa façon particulière d'enchaîner les phrases, les sensations, les instants, les silences, et à cette espèce de sixième sens qu'il a pour donner forme à la solitude. On en trouverait des illustrations à chaque page.

Par exemple ?

Dès le début, la femme raconte sa première extase – un orgasme, si l'on veut, mais de tels mots ne sont jamais prononcés, car nous sommes dans un autre ordre d'expérience. Elle avait dix ans, elle se balançait sur une balançoire, et dans son récit, elle emploie le mot *Schwung*, que Handke a rendu en français par "élan", et qu'on traduirait sans doute par *swing* en anglais. Cet "élan", c'est à la fois le mouvement rythmé de la balançoire qui est en train de se convertir en rythme intérieur, comme le ballonnement des vagues du sang dans le corps, mais c'est aussi le mouvement qui fait avancer les vagues du récit, phrase après phrase, musicalement. Et à un moment, cet aller-retour, ce balancier qui conduit jusqu'à la première extase devient aussi ce que la femme appelle les "mouvements d'une autre balançoire", et qui la portent de l'effroi à la douceur, puis de nouveau à l'effroi, et ainsi de suite. Donc, ça circule, ça se propage comme des ondes, du dehors vers le dedans, ou du corps vers l'âme – pour le dire vite, parce que justement, si ça se propage ainsi de l'un à l'autre, c'est que le "corps" et l' "âme" sont noués de façon spéciale et ne se laissent plus distinguer aussi vite. Et ça passe aussi d'un instant donné, d'un incident singulier, à une perspective plus large, celle d'une expérience acquise, irrévocable, par laquelle une petite fille de dix ans quitte l'enfance et devient, comme elle dit, "une reine exilée". Seule avec ce qu'elle a vécu. C'est très beau, très fin – et c'est la phrase, c'est le phrasé de Handke qui tracent ces lignes, où le *swing* est à la fois ce dont on parle, l'énergie qui porte et emporte celle qui parle, le rythme ballotté de ses paroles et des expériences qu'elle éprouve, et cette chose sans nom qui circule entre tous ces plans, qui les fait communiquer et les nourrit les uns des autres. Cela ne passe que par la parole, par l'écriture, cela n'a pas d'autre lieu, mais en même temps c'est ce qui la sous-tend, sa part immergée.

C'est pour cela que vous parlez de silence à propos de Handke ?

Je ne suis pas le seul ! L'héroïne des *Beaux jours d'Aranjuez* dit d'ailleurs de très belles choses sur le silence : "Juste avant qu'on se mette à parler, toi et moi, j'ai eu, entourée par le silence, la sensation de l'arrivée, non, plutôt de la descente d'un silence, non, plutôt d'une tranquillité additive, non, plutôt complémentaire, sur cette région et pas seulement sur la région, mais sur la terre entière. La terre entière, avec cette descente de tranquillité profonde, se transformait tout doucement – en disque comme elle avait été imaginée jadis par nos ancêtres ? – non, plutôt en cuvette ou en bassin. Grâce au silence profond, la terre gagne en profondeur" (p. 22-23). Voilà, c'est typique du phrasé de Handke : cette femme parle du silence comme d'un milieu où elle était immergée, et puis elle se met à chercher les mots les plus justes pour désigner une sensation spéciale, mais les mots les plus précis n'effacent pas tout à fait les précédents, et le "silence", même s'il devient "tranquillité" en cours de route, finit par revenir à la fin, comme si chemin faisant, de correction en correction, il avait pris une autre saveur ou un autre poids... En tout cas, une "profondeur" qui est pour ainsi dire contagieuse, puisqu'elle creuse le monde et que par ce "silence profond", c'est toute la terre qui "gagne en profondeur"... J'ai entendu Claude Régy, il y a trois jours, parler de l'auteur qu'il va me faire découvrir prochainement dans notre saison, Tarjei Vesaas. Il a cité à ce propos une belle phrase de Nathalie Sarraute à propos de l'écriture comme moyen de donner sa matière au silence. Chaque auteur a la sienne, sa propre matière silencieuse, comme chaque peintre a ses couleurs, et je m'aperçois après coup que notre rentrée théâtrale à l'Odéon

— offre une sorte de petite anthologie d'accès contemporains au silence : Handke, Pinter ; Vesaas, que Régy va nous révéler, lui qui a monté les deux précédents – Beckett, bien sûr, et Pommerat, évidemment, Pommerat qui est tellement sensible à ce qui respire entre les mots qu'il ne veut plus que l'on distingue dans son travail la part de l'auteur et celle du metteur en scène... Cela dit, parler du silence de Handke à propos des *Beaux Jours d'Aranjuez*, cela peut paraître paradoxal : après tout, la pièce n'est qu'un long dialogue. Mais à y regarder de plus près, le silence est partout, en amont du texte et dès la première didascalie, où Handke précise que ses deux personnages écoutent longtemps, sans se regarder, la rumeur de la nature autour d'eux. Et cela se prolonge tout au long de la pièce : de temps en temps, la femme refuse de répondre à une question qui viole l'une des règles du jeu dont ils ont convenu...

Quelles sont ces règles ?

Cela reste un peu mystérieux. Mais si de telles règles sont mentionnées, cela implique qu'avant le présent dialogue, un autre doit avoir eu lieu. Une négociation, peut-être, au cours de laquelle le protocole de la discussion à laquelle nous assistons a été fixé d'un commun accord... Le non-dit peut en quelque sorte accompagner les paroles, leur être simultanément comme une sorte de contre-chant, mais il peut aussi leur être antérieur : avant les mots, avant le temps, d'autres mots et d'autres temps. Un temps biographique, voire historique... C'est ce qu'on découvre peu à peu à mesure que l'échange progresse. Mais quoi qu'il en soit, avec cette histoire de règles, nous passons à une autre dimension de l'écriture de Handke, celle qui lui donne son caractère dramatique. Et cela réclame une autre approche.

Après le pur lecteur, le metteur en scène ?

Voilà. Car une chose est de ressentir le complexe d'idées, d'émotions, d'images qu'un texte peut soulever en vous, et une autre est de déployer ce complexe sur un plateau, avec et par les acteurs. Le lecteur peut feuilleter, revenir en arrière, s'arrêter pour méditer ou rêver. La représentation, c'est une autre affaire : il faut de la suite dans les idées, il faut organiser, orienter, construire, articuler, même et surtout si cela ne se voit pas. Pour cela, on repart du texte, on essaie de ponctuer ses moments, et peu à peu on voit se dégager une architecture. Il y a un premier souvenir d'enfance, celui de la balançoire. Puis un deuxième souvenir, une rencontre amoureuse dans une saline abandonnée. A chaque fois, ces souvenirs suscitent des commentaires, des réflexions, et des retours au présent nuancent l'interrogatoire. Puis les choses se compliquent : les expériences amoureuses de la femme ne sont plus individualisées, elle les raconte désormais au pluriel, comme si les événements singuliers, les "premières fois", s'effaçaient devant le sentiment global de certaines périodes ou époques de la vie. Et on se rend compte alors que ce dont il est question, c'est aussi des rapports entre masculin et féminin, de la façon dont chacun perçoit et vit ces rapports – et qu'au fond de tout cela, il y a chez cette femme qui parle une exigence, un désir inextinguibles. Au-delà de la guerre des sexes, de l'usure, de la banalité, du besoin de vengeance ou que sais-je, il reste le sens de la singularité tranchante, de l'appel ou de la trouée que l'amour produit, le sens de cette ouverture que la beauté impose dans le monde – cette femme dit quelque part que seule la beauté qui donne est beauté, et proclame qu'elle ne renoncera jamais à son rêve d'être souveraine d'un royaume inventé "à partir d'une matière, la matière du désir". Or c'est à peu près à ce moment-là que l'homme s'exclame "Aranjuez !"... et va se mettre à parler, lui, "des signes et insignes d'un royaume d'un autre temps". C'est très étrange, et en même temps, c'est ce qu'il faut faire ressentir comme limpide – non pas expliquer, surtout ne pas expliquer, mais rendre sensible : la femme parle d'un "autre empire" où elle serait reine, et qui semble s'enraciner dans l'expérience de l'enfance – c'est là qu'elle parle d'être reine pour la première fois –, tandis que l'homme parle des dernières traces vivantes d'un royaume disparu, qu'il rencontre loin des sentiers battus, dans les sous-bois à l'écart d'un château royal. Ce château se trouve à Aranjuez, résidence d'été de Philippe II...

Justement, comment comprenez-vous le titre de la pièce, peut-être un peu énigmatique pour le public français ?

Pour des oreilles allemandes, l'allusion est assez nette. Le titre de Handke renvoie explicitement au premier vers du *Don Carlos* de Schiller : *Die schönen Tage in Aranjuez sind nun zu Ende*, "Les beaux jours d'Aranjuez sont passés"... Don Carlos, à Aranjuez, a pu vivre silencieusement à proximité de sa bien-aimée, que son propre père, le roi, lui a ravie pour l'épouser. Il faut à présent revenir à la capitale, quitter l'été, retomber dans la cruauté et l'impureté de l'existence ici-bas, dans l'engagement, dans le souci des autres, dans la politique. Quitter Aranjuez, c'est un peu quitter la

— dernière trace du paradis. Non pas le paradis même, qui n'est pas de ce monde : même à
 — Aranjuez, le malheur règne, la bien-aimée est déjà condamnée à rester inaccessible. Mais au
 — moins on s'y trouvait ensemble, loin du monde, dans le silence profond des jardins... Cela dit, il est impossible d'y rester trop longtemps. On peut le tenter, le temps d'un rendez-vous intime l'après-midi ou d'une soirée au théâtre, et c'est un peu comme si Handke était revenu au silence de ce temps-là, que Schiller désigne en amont de son propre drame sans jamais nous le faire entendre. Il y revient comme par un mouvement de balancier, dès ses deux premières phrases : "Et de nouveau un été. De nouveau un beau jour d'été". Nous sommes suspendus dans ce retour, le temps d'un jour ou d'une heure. Loin de l'univers quotidien du travail, loin de l'action. Handke le note clairement dans son texte, avec un certain humour : dès que l'action intervient, c'est le monde extérieur qui menace d'envahir ce havre de paix où l'homme et la femme se parlent... L'action, c'est le bruit, un bruit qui couvre la possibilité de certaines paroles. Tant pis pour le metteur en scène et les acteurs : à eux de voir comment tirer de l'absence d'action une action d'un autre ordre !... Handke a toujours lancé des défis aux gens de théâtre. Il a formé les interprètes qu'il lui fallait, en quelque sorte, et cela continue : comme toujours chez les grands auteurs, l'écriture ne s'épuise pas une fois qu'on a trouvé des "solutions de mise en scène"...

Comment donc avez-vous relevé le défi d'Aranjuez ?

Pour qu'une femme et un homme rêvent côte à côte comme il le faut dans un tel texte, parfois ensemble et parfois non, il faut varier les couleurs. Leur rêverie est comme une confession, une introspection à deux, une enquête ou un jeu – le jeu de la vérité, ou de la fiction-vérité. Par instants, les personnages semblent même avoir conscience d'être précisément cela, des personnages. Ils peuvent glisser d'un statut à l'autre. Le silence de la lecture leur permet cette souplesse, cette indécision. Mais au théâtre, les interprètes doivent accomplir un tour de force : il leur faut incarner ces personnages de façon singulière et en même temps ne pas les couper de leur halo de possibilités, de cet arrière-fond flou qui fait qu'ils ne réduisent jamais entièrement à leur présence ici et maintenant, mais qu'ils ont toujours un pied dans le souvenir de ce qu'ils ont été, de ce qu'ils auraient pu être et de ce qu'ils attendent et rêvent encore... C'est aussi pour cela, sans doute, que mon collaborateur Geoffrey Layton a dit que *Les Beaux jours d'Aranjuez* est profondément une pièce sur le temps. Sur l'épaisseur de nos vies, leur étoffe doublée de mémoire et d'attente. Il faut trouver un équivalent théâtral d'un tel état. Inventer une façon de donner, si l'on veut, à la fois le texte de l'existence, fixé noir sur blanc, et la marge blanche qui l'entoure : non vécue, non écrite, non dite et pourtant là. Pour un metteur en scène, l'écriture de Handke est un peu comme certaines laques précieuses : pour obtenir cette surface qui semble lisse et un peu transparente, il faut laisser sécher chaque couche, puis la poncer avant d'en appliquer une autre et recommencer, des dizaines de fois s'il le faut. Je n'en ai pas fini encore. La dernière a lieu à Vienne ce soir. D'ici la reprise à Paris, je compte bien retravailler encore.

Propos recueillis par Daniel Loayza, Paris, 7 juin 2012

Repères biographiques

Peter Handke

Peter Handke est né en 1942 à Griffen, en Carinthie (au sud de l'Autriche). Ses premiers textes sont publiés dans le journal du lycée de Tanzenberg, où il est interne. En 1961, il entame des études de droit ; il les interrompt définitivement quatre ans plus tard, après avoir fait accepter un manuscrit aux éditions Suhrkamp. Dès lors, il se consacre à l'écriture, bâtissant une oeuvre forte d'une quarantaine de titres : romans et nouvelles (*Les Frelons*, 1966 ; *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty*, 1970 ; *La Courte lettre pour un long adieu*, 1972 ; *La Femme gauchère*, 1976...), essais (*Essai sur la fatigue*, 1989 ; *Essai sur le juke-box*, 1990 ; *Essai sur la journée réussie*, 1991...), réflexions, récits de voyage et journaux (*La Leçon de la Sainte-Victoire*, 1980 ; *Mon Année dans la baie de personne*, 1994 ; *Un Voyage hivernal vers le Danube*, 1996...), traductions (Bayen, Bove, Char, Duras, Eschyle, Genet, Goldschmidt, Green, Modiano, Ponge, Shakespeare, Sophocle...). Au théâtre, il se fait connaître dès 1966 avec *Outrage au public*, suivi d'une douzaine de pièces parmi lesquelles *La Chevauchée sur le lac de Constance* (1971), *Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition* (1974), *Par les villages* (1981), *Voyage au pays sonore ou l'art de la question* (1989), *L'Heure où nous ne savions rien de l'autre* (1992, que Luc Bondy met en scène deux ans plus tard à Berlin et à Paris) ou *Préparatifs d'immortalité* (1997). Peter Handke, qui est aussi scénariste – il a notamment collaboré avec Wim Wenders sur *Les Ailes du désir* en 1987 –, a porté lui-même à l'écran certains de ses textes, dont *L'Absence* (1993), film dans lequel il a confié un rôle à Luc Bondy. La plupart de ses oeuvres sont éditées chez Gallimard, Verdier, ou aux éditions de l'Arche. Dernières publications : *La Nuit morave* (Gallimard, 2011) ; *Hier en chemin : carnets, novembre 1987 – juillet 1990* (Verdier, 2011) ; *Les Coucous de Velika Hoca* (La Différence, 2011) ; *Les Beaux jours d'Aranjuez : un dialogue d'été* (Le Bruit du temps, 2012).

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 Étrangère* 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 (Liebelei)* 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 Régner 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.

Repères biographiques (suite)

Dörte Lyssewski

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 *Mausier*. Elle a été la Varia de *la Cerisaie* de Stein, la Catherine de Klaus Michael Grüber (dans la *Catherine de Sienna* 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-Rings 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

Né en 1972 à Wiesbaden, Jens Harzer se forme à l'Otto-Falckenberg-Schule de Munich. Dès 1993, il joue aux Münchner Kammerspiele ; en 2001, il rejoint le Bayerische Staatsschauspiel que dirige Dieter Dorn. A Munich, il travaille entre autres avec Herbert Achternbusch, Peter Zadek, Martin Kušej et Dieter Dorn, quand il n'est pas invité dans d'autres théâtres, dont la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlin, le Deutsches Schauspielhaus de Hambourg ou encore le Deutsches Theater de Berlin. C'est là qu'il incarne notamment le médecin Astrov dans l'*Oncle Vanja* mis en scène par Jürgen Gosch, une interprétation qui lui vaut de partager avec Ulrich Matthes le titre d'Acteur de l'année décerné par la revue Theater Heute. Au Festival de Salzbourg, il tient de 2001 à 2004 le rôle de la Mort dans le *Jedermann* que monte Christian Stückl, ainsi que Raskolnikov dans l'adaptation de *Crime et châtiment*, de Dostoïevsky, que signe Andrea Breth en 2008. L'un de ses principaux compagnons de route artistiques est Jan Bosse, sous la direction duquel il joue Oedipe au Hamburger Schauspielhaus. En 2011, Jens Harzer – qui fait partie de la compagnie du Thalia Theater depuis la saison 2009/2010 – a été désigné pour la seconde fois Acteur de l'année par Theater Heute, pour sa création du rôle du Marquis de Posa dans le *Don Carlos* de Schiller mis en scène par Jette Steckel.