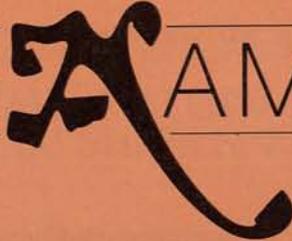


NANTERRE  AMANDIERS

1000

FESTIVAL D'

AUTOMNE

A PARIS

DER KAUFMANN VON VENEDIG

MISE EN SCENE : PETER ZADEK

DER KAUFMANN VON VENEDIG
de WILLIAM SHAKESPEARE

Texte allemand de Elisabeth PLESSEN

Mise en scène	Peter ZADEK
Décors	Wilfried MINKS
Costumes et toiles peintes	Johannes GRÜTZKE
Musique	Luciano BERIO
Lumière	André DIOT
Travail corporel	Charles LANG
Dramaturgie	Corinna BROCHER
Son	Jutta FERBERS
Photographie et projections	Christian VENGHAUS
Assistants à la mise en scène	Gisela SCHEIDLER
	Airan BERG
	Rosee RIGGS
Assistant aux décors	Moritz SCHRODER
Assistante aux costumes	Eva JECKLIN
Accessoiriste	Franz HOLESOVSKY
Souffleuse	Isolde FRIEDL

Le Doge de Venise	Pavel LANDOVSKY
Le Prince du Maroc	Ignaz KIRCHNER
Le Prince d'Aragon	Gert VOSS
Antonio, le marchand de Venise	Ignaz KIRCHNER
Bassanio, son ami	Paulus MANKER
Gratiano	Martin SCHWAB
Solanio, les amis d'Antonio	Urs HEFTI
Salarino	Heinz ZUBER
Lorenzo, fiancé de Jessica	Christian FRIES
Shylock, un juif	Gert VOSS
Tubal, son ami	Pavel LANDOVSKY
Lancelot Gobbo, serviteur de Shylock	Uwe BOHM
Le vieux Gobbo, père de Lancelot	Urs HEFTI
Portia, riche dame italienne	Eva MATTES
Nerissa, sa dame de compagnie	Therese AFFOLTER
Jessica, la fille de Shylock	Julia STEMBERGER
dans divers rôles dont	Pavel JANICEK
Stephano, un messager - Balthazar, un serviteur	Hans Dieter KNEBEL
Un policier - un huissier	Hary PRINZ

Création au BURGTHEATER de Vienne le 10 décembre 1988

Co-réalisation
Nanterre Amandiers
Théâtre National de Chaillot
Festival d'Automne à Paris

avec le soutien du Ministère de la Culture Autrichien
et
le concours de AIR FRANCE

LE MARCHAND DE VENISE
de WILLIAM SHAKESPEARE

SYNOPSIS

La scène est à Venise et dans les environs de la cité, Bassanio, noble Vénitien, a dilapidé toute sa fortune. Il demande à son ami, le riche marchand Antonio, 300.000 ducats afin de pouvoir continuer à courtiser Portia, une riche héritière.

Antonio, dont toute la fortune est engagée dans ses navires en voyage outre mer, se propose d'emprunter la somme à Shylock, un usurier juif avec lequel il a pourtant déjà eu des démêlés.

Shylock consent à avancer cette somme mais, par contrat, si celle-ci n'est pas payée au jour dit, il aura l'autorisation de prélever une livre de chair sur la personne d'Antonio.

Pendant ce temps Portia se désole, car par les dernières volontés de son défunt père, elle se voit contrainte d'épouser le prétendant qui devinera parmi trois coffrets - l'un d'or, le deuxième d'argent et le dernier de plomb - lequel renferme le portrait de la jeune fille. Or les prétendants affluent de toutes parts : le Prince du Maroc et le Prince d'Aragon échouent tandis que Bassanio, en choisissant le coffret le plus simple, gagne la main de Portia. Son ami Gratiano épousera Nerissa, la suivante de Portia.

Entre temps, nous apprenons que les vaisseaux d'Antonio ont fait naufrage et que Shylock, puisqu'il n'a pas été remboursé à temps, exige de prélever la livre de chair sur Antonio. La question est soumise au jugement du Doge de Venise.

Portia se déguise en avocat ; Nerissa jouera le rôle de son clerc. Les deux femmes se rendent au tribunal pour défendre Antonio à l'insu de leurs époux. Après avoir vainement tenté d'obtenir la grâce auprès de Shylock en lui offrant trois fois la somme réclamée, Portia finit par admettre que la cause de l'usurier est valable mais elle le prévient toutefois que le contrat ne prévoit qu'une livre de chair et que le moindre sang versé lui coutera la vie.

Elle déclare ensuite que Shylock devrait être condamné à mort pour avoir, lui, un étranger, conspiré contre la vie d'un Vénitien. Le doge fait grâce de la vie à Shylock mais répartit ses biens équitablement entre Antonio et l'Etat de Venise. Antonio renonce à sa part si Shylock accepte de se convertir au Christianisme et s'il laisse tout son héritage à sa fille, Jessica. En effet, il avait déshérité celle-ci après qu'elle se fût enfuie, non sans avoir volé quelque argent à son père, pour épouser Lorenzo, un jeune chrétien. Shylock consent.

Portia et Nerissa, toujours déguisées, demandent alors en récompense de leurs maris respectifs, les anneaux de mariage qu'ils avaient reçus de leurs épouses et dont ils ne devaient jamais se séparer. Après avoir vainement résisté, les deux hommes consentent... et se font vertement réprimander par leurs femmes lorsqu'ils rejoignent leur domicile. Les femmes leur révèlent alors la supercherie et la pièce se conclue par l'arrivée sans dommage des vaisseaux d'Antonio.

PETER ZADEK

Peter Zadek est né à Berlin en 1926. Ses parents émigrent en Angleterre en 1933 et c'est dans ce pays qu'il passe son enfance. En 1946, il étudie la mise en scène au Old Vic Theatre et monte ses premiers spectacles à Londres : "Salomé" d'Oscar Wilde et "Sweeney Agonistes" de T.S. Eliot. Il engage alors une correspondance avec E.G. Craig "pour réfléchir sur le rapport entre l'être et la forme - problème totalement fondamental pour moi, dans la mesure où m'intéressent tout mouvement et toute chorégraphie en liaison avec le théâtre". Par ailleurs, il découvre aussi Elia Kazan et Lee Strasberg "qui avaient une théorie toute opposée à celle de Craig. Celle-ci est devenue très importante pour moi". A partir de 1950 il est metteur en scène à la BBC. Il réalise en 1952 la mise en scène de "Les Bonnes" de Genet en langue française, spectacle qui sera repris en langue anglaise en 1953. Entre 1954 et 1955 il travaille au Théâtre Swansea (Pays de Galles) où il doit mettre en scène une pièce différente par semaine soit 52 par an. "Ce fut une expérience fondamentale qui m'a profondément marqué". Sa dernière mise en scène en Angleterre fut la première représentation de "Le Balcon" de Genet à l'Arts Theatre de Londres.

En 1958, il retourne pour la première fois en Allemagne pour monter "Capitaine Bada" de Jean Vauthier à Cologne. L'année suivante il s'installe définitivement en RFA. 1962 marque le début de sa longue collaboration avec le Stadt Theater de Brême où il a été appelé par Kurt Hübner, alors Directeur Artistique du théâtre qui lui avait déjà confié la mise en scène de "Mesure pour Mesure" de Shakespeare à Ulm en 1960. Ce spectacle marque aussi le début de sa longue collaboration avec le décorateur Wilfried Minks. Peter Zadek met alors successivement en scène "Henry V" de Shakespeare - spectacle présenté à Paris - "L'éveil du printemps" de Wedekind, "Die unberatener" de T. Valentin et "Les brigands" de Schiller. A partir de 1967, Peter Zadek travaille dans d'autres villes allemandes telles que Wuppertal, Stuttgart, Berlin ou Munich. Entre 1968 et 1972 il travaille essentiellement à la télévision pour laquelle il réalise une vingtaine de films dont son premier court-métrage : *Ich bin an elefant, Madam* en 1968.

En 1972 il devient le Directeur Artistique du Schauspielhaus de Bochum. Il occupera ce poste pendant

trois ans mais sa collaboration avec ce théâtre durera jusqu'en 1977. Pendant cette période Peter Zadek invite l'auteur Tankred Dorst, dont il avait déjà mis en scène en 1962 à Berlin "Grosse Schmahrede an der Stadtmauer". Ensemble, ils développent une sorte de "nouveau théâtre populaire" dont Peter Zadek se fait le promoteur. Parmi les pièces de cette époque, "Eiszet" de Dorst et surtout "Kleiner man, was nun?", adaptation du texte de Hans Fallada, sont d'énormes succès. En 1975 Peter Zadek reprend une pièce avec laquelle il avait déjà fait scandale à Berlin en 1961 : "L'otage" de Behan. La presse lui reproche de traiter le sérieux thème des affrontements religieux en Irlande par l'ironie et le sarcasme. "Il s'agit d'un aspect qui m'a poursuivi toute ma carrière : la fusion du tragique et du comique, du ridicule et du sérieux. Moi je ne vois aucune différence entre les deux, au contraire, je pense que pour parler de choses sérieuses on devrait faire des comédies".

Les années 70 sont placées pour Peter Zadek sous le signe de Shakespeare : "Le marchand de Venise" en 1972 à Bochum, "Le conte d'hiver" en 1978 à Hambourg. A partir de 1978 Peter Zadek redevenu "metteur en scène indépendant" est invité dans divers théâtres de Berlin : "Le Misanthrope de Molière" de H.M. Enzensberger en 1980 et "Jeder stirbt für sich allein" de Fallada en 1981. Ce spectacle marque le début de sa collaboration avec le peintre Johannes Grützke. En 1983, Peter Zadek met en scène "Les noces de Figaro" à Stuttgart et, au Residenztheater de Munich, "Solness, le constructeur" de Ibsen qui sera unanimement salué par la critique. En 1944, toujours à Munich mais au Kammerspiele, il met en scène "Yerma" de F.G. Lorca.

De 1985 à 1988, il est directeur du Schauspielhaus de Hambourg. En 1988, "Lulu" - que l'on a vu dans le cadre du Festival d'Automne à Paris en octobre cette année-là - basé sur la version originale de Wedekind, est proclamé spectacle de l'année par la revue "Theater heute". Après avoir quitté Hambourg, il travaille surtout à Vienne où il monte en 1988 "Le marchand de Venise" au Burgtheater et "Ivanov" de Tchekhov à l'Akademietheater. En ce moment il prépare "Mesure pour mesure" de Shakespeare au Théâtre National de l'Europe, sa première création en France et en français.

UN ITINERAIRE SHAKESPEARIEN

extraits d'un entretien de Peter ZADEK avec Olivier ORTOLANI

dans THEATRE PUBLIC N° 95

Les leçons de Shakespeare

O. O. : *Quelle est pour vous la richesse du théâtre de Shakespeare ? Que peut-on apprendre, comme homme de théâtre, comme metteur en scène, de Shakespeare ?*

P. Z. : J'ai d'abord constaté qu'il n'y a aucun problème à interpréter Shakespeare une nouvelle fois chaque année. Il y a un degré de liberté du mouvement, dans ses pièces et ses personnages, qui est tout à fait exceptionnel. Je ne connais aucun auteur qui puisse lui être comparé sur ce plan. Même pas les autres Elisabethains, Webster ou Marlowe, qui sont admirables, mais dont les œuvres sont quand même plus figées, plus fermées. Il est effectivement possible de faire *Hamlet*, aujourd'hui de telle façon, et, six mois plus tard complètement autrement. Les deux versions seront également "justes" ou "fausses". On ne peut plus user de tels critères. Le seul critère - un peu mystérieux -, c'est de savoir s'il s'agit bien de Shakespeare ou non. Pour cela, peu importe que les personnages, comme dans mon *Marchand de Venise*, soient habillés en hommes d'affaires de Wall Street ou qu'ils portent des costumes elisabethains. Ce qui compte, c'est la compréhension de la forme d'imagination shakespearienne. Il est vraiment très difficile de dire quelque chose de précis là-dessus. Je sais seulement que je le sais toujours. Je dirais que cela a à voir, en premier lieu, avec l'humour, et avec une appréhension incroyablement large et généreuse du monde. Donc pas avec des conceptions. Je crois que Shakespeare, sous le joug d'une conception rigide de mise en scène ou d'une lecture de la pièce qui en délimite rigoureusement la compréhension, est toujours faux et ennuyeux, parce qu'on pense sans cesse aux autres possibilités qui transparaissent en filigrane. Quand on voit Falstaff réduit à un soldat idiot - ce qui arrive souvent -, alors on se rend compte de tout ce qui lui manque de grandeur et d'amour, entre autres choses. Il faut que *tout* soit présent ! Les personnages sont d'une énorme ampleur et grandeur jusque dans le détail. Les rendre plats et petits, c'est stupide. D'un autre côté, il y a chez Shakespeare une trentaine de personnages qui sont de prime abord plats, froids et bêtes. Essayer de ne pas les montrer plats, c'est tout aussi stupide. Lorsque j'ai monté mes premiers Shakespeare - même dans mes mises en scènes de Brême, dans les années soixante - j'ai toujours essayé de développer chaque petit rôle, pour qu'il soit au niveau d'Othello. Chaque petit serviteur était considéré comme un immense personnage. Plus tard, j'ai acquis un meilleur sens artistique, et j'ai remarqué que dans chaque tableau, il y a quelque chose qui se situe au premier plan et qui est important, et d'autres choses qui sont effectivement sans importance. Alors j'ai commencé à rendre l'insignifiant vraiment insignifiant. C'est très difficile, au

théâtre, parce qu'un personnage insignifiant, c'est toujours un homme entier qui le joue. Arriver à convaincre un acteur d'être insignifiant, c'est presque impossible. A l'époque, j'ai eu recours à des moyens complètement stupides. J'ai placé les comédiens dans l'obscurité... et autres procédés de ce genre. Aujourd'hui, j'essaie d'expliquer aux acteurs la grandeur et le sens de leur tâche, pour qu'ils comprennent qu'ils doivent inscrire leur rôle dans des limites, que la concision et la sobriété peuvent aussi avoir un très grand charme. Il s'agit de développer le sens artistique du comédien, afin qu'il s'appréhende lui-même comme une composante dans un ensemble artistique plus large.

Ce qui est important, aussi, c'est la façon dont est traitée la rhétorique de Shakespeare. Je m'ennuie énormément face à des représentations qui ne trouvent pas une voie pour rendre la rhétorique shakespearienne. Dans *Le marchand de Venise*, ça se passe d'une manière compliquée. Après avoir déjà mis en scène la pièce trois fois, je voulais voir ce qui se passerait si on la plaçait dans une autre perspective et à notre époque, si on arrêta de montrer des Juifs qui s'expriment avec les mains et en yiddish, mais qu'on réfléchissait sur l'idée de ce qu'est un Juif. Shylock, en effet n'est un Juif que parce que tout le monde affirme qu'il est un Juif. Qu'il soit un Juif, qu'est-ce que j'en sais ? Ce point de départ m'a beaucoup intéressé. Mais on doit cependant trouver une solution particulière pour un grand discours poétique comme celui où Portia demande à Shylock de faire grâce à Antonio. C'est comme une aria chez Verdi, mais c'est aussi comme une chanson pop. Ou comme dans un bon musical, où la star vient et chante un numéro qui, certes, fait partie de l'histoire, mais qui, en même temps, sortira sur disque. On peut l'écouter seul. Ainsi en va-t-il avec ces grands morceaux rhétoriques, et trouver le juste traitement est très difficile. C'est toujours à chaque fois une tâche folle. Là où, évidemment, la difficulté est encore plus grande, c'est avec des pièces comme *Hamlet*, où tout change sans cesse.

Plutôt criminel que victime

O. O. : *Le marchand de Venise est la pièce que vous avez le plus souvent mise en scène. Qu'est-ce qui vous intéresse donc tellement dans cette pièce ?*

P. Z. : Mais n'est-ce pas évident, ce qui m'y intéresse ? C'est la pièce sur un Juif. J'en suis un. Et ça, c'est un problème permanent. Ce qui m'a fasciné, c'est l'artifice qui consistait à prendre un Allemand dont le tempérament est plus allemand qu'on ne peut l'imaginer - "Gert Voss

pourrait jouer n'importe quel officier SS ou Siegfried - et à le mettre sur scène en affirmant tout simplement qu'il est Shylock ! Cette affirmation a évidemment quelque chose d'un peu étrange. Dans un premier temps, elle effraie. Avant que cette idée ne me vienne je me disais ; "Comment peut-on encore trouver quelque chose pour qu'on écoute à nouveau ce texte ?" On le connaît par cœur. On en a marre d'avance d'entendre : "Un Juif n'a-t-il pas des yeux ?..." Je deviens malade quand j'entends ça, et quand je vois le geste, et le regard de martyr, et toute la connerie habituelle.

O. O. : Gert Voss dit les célèbres phrases comme en passant, sans élever la voix. Il n'en fait pas, non plus -contrairement, par exemple, à Fritz Kortner (qui, comme vous, est revenu au *Marchand* durant toute sa vie) -, un plaidoyer "pour plus de tolérance et plus d'humanité vis-à-vis de tous ceux qui vivent et pensent différemment".

P. Z. : Là encore, je me suis demandé ce qu'on pouvait faire pour que les gens écoutent à nouveau, pour qu'en somme on s'y intéresse ? Et alors, je me suis dit : "Lorsque Voss jouera ça, ils écouteront, chaque phrase sera nouvelle, parce que le contexte habituel sera absent."

O. O. : Dans vos grandes mises en scène shakespeariennes, vous avez toujours montré un intérêt particulier pour les outsiders. Lear devient un exclu malgré lui, Othello est victime d'une discrimination à cause de la couleur de sa peau, Hamlet se met lui-même en marge parce qu'il ne supporte plus le mensonge de la cour et, dans vos mises en scène précédentes du *Marchand*, le public était confronté, chez Shylock, avec l'idée stéréotypée du Juif odieux. Le Shylock de Gert Voss, en revanche, ne se distingue en rien de ses adversaires. Portia le confond même avec Antonio. C'est un individu bien adapté dans un monde de managers bien adaptés. Sauf qu'il est peut-être un peu plus malin.

P. Z. : Mon attitude, par rapport à cette pièce, a beaucoup changé. Ce n'est pas la question de l'antisémitisme qui m'importe, je ne me suis jamais intéressé à l'aspect pathétique de la pièce. Le dernier Shylock que j'ai mis en scène à Bochum, en 1972, était joué par Hans Mahnke. Là, j'ai vu ce qui se passe quand on représente un Juif vraiment sale et odieux, comme un esprit extrémiste peut se l'imaginer et comme, sans doute, il a été joué au temps de Shakespeare. Un sale juif bizarre. On aurait pu jouer Shylock aussi longtemps qu'on le voulait comme un sale juif bizarre, mais à la fin il aurait tout de même été aimé.

Aujourd'hui je réagis au problème de l'antisémitisme de manière plutôt froide et avec distance. Ce qui m'a intéressé chez Shylock, c'est ce glissement vers un cynisme somme toute authentique. Au fond, il dit : "Foutez-moi la paix, avec votre attitude idiote. Je gagne de l'argent ici, et si vous n'aimez pas ça, alors tant pis. Et si vous me donnez des coups de pied au cul, je vous les rendrai au double !" C'est une histoire

simple et quelque peu angoissante, qui a naturellement à voir avec ma vision d'Israël. On remarque, depuis quelques années, que c'est mal vu d'être un Juif sans se considérer comme une victime. Depuis des milliers d'années, les gens se sont habitués à ce que les Juifs soient des victimes et des boucs émissaires. Cette entente entre la victime et le bourreau a fonctionné pendant des milliers d'années. Soudain, avec Israël, ça ne fonctionne plus. Les Israéliens ne veulent plus être des victimes, ils préfèrent être des criminels. C'est le titre pour ce Shylock : *Plutôt criminel que victime*. Et je trouve ça juste. Moi aussi, je préfère être un criminel qu'une victime. Pas seulement en tant que Juif. En général. En toute circonstance.

O. O. : Shylock est un homme d'affaires agile. On n'a pas le sentiment que le jugement de Portia l'anéantit.

P. Z. : On a le sentiment, à la fin, que Shylock se reprend. Qui sait ? En tout cas il ne regrette pas son comportement. Il leur donne son chèque. On sait très bien qu'ailleurs, il a encore un compte en banque avec de l'argent dessus, comme Monsieur Kaschoggi. Pourquoi lui prendre de l'argent ? C'est idiot. Car, quelque part, ailleurs, il lui en reste.

Pour moi, tout ça a énormément à voir avec mon attitude ambivalente par rapport à Israël. Quand j'entends qu'en Angleterre s'est formée maintenant une société anti-Israël qui est composée à 50 % de députés au Parlement, alors je suis conscient qu'il s'agit là des vieux antisémites. Ils ne supportent pas que les gens qui, au fond, devraient se comporter comme des victimes agissent maintenant comme des bourreaux. C'est une impertinence. C'est comme si les serveurs disaient tout à coup : "Les enfants, foutez-nous la paix maintenant !" Et jetaient leurs maîtres par la fenêtre. Alors on se dirait : "Mais ça ne va pas, c'est le monde à l'envers." Je crois qu'il va arriver quelque chose d'horrible, car je ne peux pas m'imaginer que le monde, où il y a quand-même si peu de Juifs, se laissera faire encore très longtemps. A un moment donné, quelque chose d'effroyable arrivera. Pourtant, je trouve juste ce que les Israéliens font. Je ne le trouve évidemment pas juste en tous points. Je ne trouve pas juste non plus en tous points ce que fait Shylock. Ce qui se passe là, en Israël et chez Shylock, est tellement proche d'un crime que ça m'est absolument insupportable. Et pourtant, je trouve cela plus juste que de se laisser abattre comme des victimes.

12/4/90, retranscription et traduction
d'Olivier Ortolani

Olivier Ortolani. Journaliste luxembourgeois. Collaborateur de *Theater heute*. Auteurs de monographies en langue allemande sur Dario Fo, Peter Brook et, en préparation, Patrice Chéreau.

GERT VOSS

Né à Shanghaï le 10 octobre 1941. Il a joué à Braunschweig, Munich, Stuttgart et Bochum. Ses principaux rôles entre 1975 et 1986 furent Karl Moor dans "Les brigands" de Schiller (1975), "Woyzek" de Büchner (1976), Puck dans "Le songe d'une nuit d'été" de Shakespeare (1977), Saladin dans "Nathan, le sage" de Lessing (1981, mis en scène par Claus Peymann), Herman dans "La bataille d'Arminius" de Kleist (1982 mise en scène de Peymann). Depuis 1986, Gert Voss est engagé au Burgtheater où il fut Richard III (mis en scène de Peymann), Prospero dans "La tempête", Gebler dans "Wilhelm Tell", toujours sous la direction de Claus Peymann. En 1988, il crée le rôle de Shylock dans "Le marchand de Venise" mise en scène de Peter Zadek, en 1989 Othello (mise en scène de G. Tabori) et en 1990 Ivanov (mise en scène de Peter Zadek).

Gert Voss fut couronné "Acteur de l'année" par la revue Theater Heute à deux reprises et cette année encore pour son interprétation de Othello.

EVA MATTES

Née le 14 décembre 1954. Comédienne professionnelle depuis 1970. Eva Mattes a tourné dans plus de 40 films pour le cinéma et la télévision dont "Les larmes amères de Petra von Kant" de R.W. Fassbinder (1972), "L'année des 13 lunes" de R.W. Fassbinder (1978), "Woyzek" de Werner Herzog (1978), "Allemagne, mère blafarde" de Helma Sanders (1979), "Die wilden Fünziger" de Peter Zadek et "Geierwally" de W. Herzog (1986).

De 1972 à 1979 elle fait partie de la troupe du Schauspielhaus de Hambourg. Ses principaux rôles au théâtre furent Viola dans "Comme il vous plaira" de Shakespeare, le rôle ritre de "La pucelle d'Orléans" de Schiller, Desdemone dans "Othello" de Shakespeare, la Reine dans "Hamlet" (mise en scène de Peter Zadek), Marie dans "Woyzek" (mise en scène de Benjamin Korn). Le rôle de Portia est son premier rôle au Burgtheater.

Eva Mattes a reçu plusieurs prix dont le "Bundesfilm preis" de la meilleure actrice pour la saison 1971-1972, le prix de la ville de Hambourg comme meilleure actrice de l'année 1972, le prix du second rôle pour le film "Woyzek" au Festival de Cannes en 1979 et le Deutscher Darstellerpreis en 1983.

LE BURTHEATER ET L'AKADEMIETHEATER

Le Burgtheater de Vienne est l'une des scènes les plus fréquentées du monde germanophone. Le soin apporté à la tradition artistique mais aussi la disposition à s'ouvrir à la littérature contemporaine et à suivre des chemins nouveaux dans le travail scénique ont apporté au Burgtheater une considération et une autorité qui s'étendent bien au-delà de l'Autriche.

Dans le Burgtheater et dans sa deuxième salle, l'Akademietheater, ont lieu, chaque saison, environ 300 représentations. Dans ces deux lieux, l'éventail du répertoire embrasse l'antiquité, la période classique et les modernes. L'art dramatique de notre époque prend un sens particulier dans l'atmosphère intime de l'Akademietheater.

Deux autres petits lieux vont être créés au Burgtheater : Ils se prêteront à des mises en scène non conventionnelles et seront utilisés pour une importante programmation de lectures.

La première représentation du Burgtheater a eu lieu dans le Hof-und Nationaltheater proche du château de la Michaelerplatz, au centre de Vienne. Le nouveau bâtiment, sur la voie circulaire, fut ouvert le 14 octobre 1888.

*«L'artiste créateur
ne devrait accepter aveuglément
aucune loi traditionnelle, mais bien plutôt
considérer d'emblée son œuvre comme
une exception à la loi».*

*Ferruccio Busoni
Compositeur italien
(Saggio di una nuova estetica musicale - 1907)*



AIR FRANCE

est heureuse d'apporter
son soutien au
Festival d'Automne à Paris 1990

FRFAP-1990-TH-09-PRGS