



**BERLINER
ENSEMBLE**

ROBERT WILSON LOU REED

Lulu
de Frank Wedekind
4 - 13 NOVEMBRE 2011



Théâtre
de la
Ville
P A R I S

DIRECTION
EMMANUEL
DESMAISON
MOTA

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

40^e édition



Angela Winkler
Lulu

Anke Engelsmann
Comtesse Martha von Geschwitz

Jürgen Holtz
Schigolch

Georgios Tsivanoglou
Obermedizinalrat Dr. Goll

Ulrich Brandhoff
Eduard Schwarz

Alexander Lang
Dr. Franz Schöning

Markus Gertken
Alwa Schöning, son fils

Georgios Tsivanoglou
Rodrigo Quast, Artiste

Marko Schmidt
Ferdinand

Alexander Ebeert
Mr. Hopkins

Boris Jacoby
Kungu Poti

Jörg Thieme
Dr. Hilti

Christian Löber
Jack

Ruth Glöss
Ruth

Stefan Rager
Direction musicale
Batterie, insertions musicales

Ulf Borgwardt
Clavier, violoncelle

Dominic Bouffard
Guitare

Friedrich Paravicini
Bugle, violoncelle, harmonica

Ofer Wetzler
Basse

Joe Bauer
Bruitage

ROBERT WILSON LOU REED BERLINER ENSEMBLE

Lulu
de Frank Wedekind

Théâtre
de la
Ville
PARIS

FESTIVAL
D'AUTOMNE
à PARIS
40^e édition

BERLINER
ENSEMBLE

Lulu de Frank Wedekind

Mise en scène, décors et lumière, **Robert Wilson**
Musique et chants, **Lou Reed**
Costumes, **Jacques Reynaud**
Collaboration mise en scène, **Ann-Christin Rommen**
Compilation des textes et dramaturgie,
Jutta Ferbers
Collaboration décors, **Serge von Arx**
Collaboration costumes, **Yashi Tabassomi**
Direction musicale, **Stefan Rager**
Lumière, **Ulrich Eh**
Assistants mise en scène,
Magdalena Schnitzler, Ceyda Söyler
Assistant décors, Jakob Oredsson
Assistante costumes, Julia Schweizer
Assistante dramaturgie, Anja Struck
Souffleuse, Barbara Matte
Régisseurs plateau, Harald Boegen, Rainer B. Manja
Directeur technique, Stephan Besson
Construction, Edmund Stier
Régie de la production, Eric Witzke, René Bange
Chef costumière et responsable des maquillages,
Barbara Naujok
Régie des costumes, Stephan Dierkes,
David Engler, Kerstin Peekhaus
Masques, Ulrike Heinemann
Son, Axel Bramann, Afrim Parduiz
Accessoires, Margit Billib
Tapissier, Dirk Kösling
Atelier décoration, backstage GmbH
Métallurgie, Michael Redetzki
Assistant personnel de Robert Wilson,
Bernhard Stippig
Traduction des chansons en allemand,
Elisabeth Plessen, David Koch
Rédaction et régie des titres, Michel Bataillon

Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ;
Festival d'Automne à Paris

En partenariat avec France Inter



Durée : 3h avec entracte après le 3^e acte
Spectacle en allemand et en anglais
surtitré en français

Ce projet a été financé avec le soutien de la
Commission européenne. Cette communication
n'engage que son auteur et la Commission n'est pas
responsable de l'usage qui pourrait être fait des
informations qui y sont contenues.



Crédits photographiques : © Lesley Leslie-Spinks

et nos amis de Berlin

En 2009, avec Alain Crombecque, nous avions
décidé de faire revenir le Berliner Ensemble
à Paris, au Théâtre de la Ville, c'est-à-
dire dans le lieu même, alors Théâtre Sarah-
Bernhard, où il était venu pour la première
fois le 29 juin 1954. Il n'y était pas revenu depuis,
c'était une chance et un honneur de l'accueillir
de nouveau avec *L'Opéra de quat'sous* de
Brecht dans la mise en scène de Bob Wilson,
ami proche du Festival d'Automne qui l'aura
invité 20 fois en 40 ans.

Au Théâtre de la Ville, nous avons poursuivi
avec *Richard II* de Shakespeare, dans la puis-
sante mise en scène de Claus Peymann, actuel
directeur du Berliner Ensemble, qui sait éga-
lement partager son « ensemble » avec d'autres
grandes figures de la scène, de Peter Stein à
Bob Wilson.

En retrouvant le Berliner cette saison, d'abord
avec la *Lulu* en noir et blanc, rêveusement
guerrière, de Bob Wilson et Lou Reed puis,
plus tard dans la saison, avec *Simplement
compliqué* de Thomas Bernhard mis en scène
par Claus Peymann – qui a depuis 1970 créé
la quasi-totalité des œuvres du dramaturge
autrichien –, nous prolongeons avec force
les liens organiques retrouvés avec cette
« compagnie » unique.

Au Festival d'Automne comme au Théâtre de
la Ville, au cœur de Paris, le Berliner revient,
il est chez lui.

Emmanuel Demarcy-Mota



« À la fois la lumière et l'obscurité »

Entretien avec Robert Wilson

Comment en êtes-vous venu à travailler sur *Lulu* ? Avez-vous déjà mis en scène l'opéra qu'Alban Berg a tiré de cette pièce ?

Cela fait des années que je voulais mettre en scène cette pièce. J'ai toujours été fasciné par le film de Pabst avec Louise Brooks, et j'ai vu beaucoup de mises en scène, qui ne m'ont jamais convaincu. De même, j'ai très souvent pensé à porter à la scène l'opéra de Berg, mais l'occasion ne s'en est pas encore présentée... Depuis pas mal de temps, Lou Reed et moi parlions de refaire quelque chose ensemble. Et je me suis dit que cette pièce pourrait très bien se prêter à sa musique et à ses mots. Aussi, lorsque le Berliner Ensemble m'a demandé de leur proposer un projet après celui que j'avais fait sur les *Sonnets* de Shakespeare, j'ai pensé que *Lulu* pourrait constituer un bon complément aux autres de mes créations qui font partie du répertoire de l'Ensemble, *L'Opéra de quat'sous* et *Léonce et Léna*.

Lorsque vous mettez en scène une pièce aussi fameuse, vous intéressez-vous à ce que d'autres metteurs en scène en ont fait ?

Je ne fais jamais de recherches concernant les autres productions. J'ai d'abord réfléchi à la période à laquelle la pièce avait été écrite. J'avais en tête une image de Sarah Bernhardt, j'essayais de m'imaginer à quoi elle aurait pu ressembler dans ce rôle.

Ce drame de Wedekind, que représente-t-il pour vous ?

Un autre monde – un monde irréel. Contrairement à ce que l'on pense souvent, Wedekind considérait cette œuvre comme quelque chose de plastique, et non de naturaliste.

Votre version s'ouvre de manière inhabituelle : par la mort de Lulu...

Mon théâtre est un théâtre formel, et le fait de commencer par sa mort permettait de regarder les événements avec distance, de manière formaliste. Grâce à cela, je pouvais mélanger librement les époques, en phase avec notre façon de penser. Faire en sorte que les événements de la vie de Lulu soient quelque chose qui aurait pu se passer hier, quelque chose qui pourrait se passer demain, ou aujourd'hui. Un temps qui suscite les plus libres associations, et non un temps chronologique. Traversant toute la pièce, il y a une ligne que l'on pourrait dire du temps « naturel », et cette ligne de temps naturel est interrompue par des moments-clés, le plus souvent liés à sa mort, qui sont des moments de temps surnaturel.

Votre vision de *Lulu* semble très sombre, plus encline à souligner la dimension sordide de la pièce de Wedekind que son érotisme...

Je ne suis pas tout à fait d'accord. Cette pièce, pour moi, c'est à la fois la lumière et l'obscurité. L'une ne peut exister sans l'autre. Elle est interprétée de manière mélodramatique : là encore, il s'agit d'un outil formel qui permet de tenir les émotions à distance. Ce que j'aime avec le mélodrame, c'est que même les moments les plus sombres peuvent être joués de manière lumineuse. Quand quelqu'un se déshabille, il va de soi que l'on pense à quelque chose de sexuel, mais un prêtre dans sa robe ou une nonne dans son habit peuvent être tout aussi sexy et érotiques à leur façon. Si Gypsy Rose Lee, la célèbre stripteaseuse, était grande, c'est précisément

parce qu'elle n'était pas tous ses vêtements. Il lui suffisait de retirer un seul de ses longs gants pour que ce soit sexy et troublant.

Qui est Lulu selon vous ? Et pourquoi ce choix d'Angela Winkler pour tenir le rôle, bien qu'elle soit beaucoup plus âgée que l'héroïne de Wedekind ?

Lulu peut être chacun d'entre nous. J'ai choisi Angela Winkler parce que j'aime sa voix, j'aime la regarder. Elle est particulièrement douée pour produire le son le plus doux, ce qui est la chose la plus difficile à faire au théâtre. Je pense qu'elle était le complément idéal au rock anguleux de Lou Reed. Et elle fait partie des rares acteurs à connaître le pouvoir du silence. Dans la mesure où mon travail est formel, je ne vois aucun problème à ce que quelqu'un d'âgé joue le rôle de quelqu'un de jeune, qu'un homme interprète une femme, ou inversement. J'ai demandé à Marianne Hoppe de jouer Lear lorsqu'elle avait 80 ans. Il y a longtemps, j'ai vu *Le Roi Lear* de Klaus Michael Grüber, avec Bernhard Minetti dans le rôle-titre et David Bennent dans le rôle du fou. À l'époque, je m'étais dit qu'il aurait été intéressant de faire jouer Lear par David, et le fou par Minetti.

La littérature allemande du début du XX^e siècle et l'univers expressionniste semblent vous inspirer particulièrement – si l'on songe par exemple à votre mise en scène de *L'Opéra de quat'sous* de Brecht/Weill. Dans quelle mesure diriez-vous que ce mouvement – comme plus tard le Bauhaus d'Oskar Schlemmer – a pu influencer votre sens de l'architecture et votre conception du mouvement ?

Je viens de la même école. Là où tout mouvement est considéré comme de la danse, qu'il soit produit avec les yeux ou avec les doigts, que l'on marche ou que l'on se contente de rester debout. Où les éléments visuels sont envisagés d'une manière architecturale, et non comme une décoration scénique. Les expressionnistes, le théâtre du Bauhaus ou les films muets mettaient librement en scène un

monde non naturaliste, conscients que le fait même d'être en scène était déjà quelque chose d'artificiel, non quelque chose de naturel. C'est quand on s'imaginer jouer naturellement en scène que cela semble le plus artificiel, c'est un mensonge.

Pour chaque création, vous commencez toujours par élaborer un « carnet visuel » (*visual book*) dans lequel vous consignez les éléments ayant trait aux lumières, aux gestes, etc. Comment procédez-vous pour ce faire – et dans le cas de *Lulu*, à quoi ce carnet ressemblait-il, quels en étaient les éléments-clés ? Par exemple, comment avez-vous eu l'idée de ce merveilleux paysage de la partie « parisienne » de la pièce, avec les lustres et les cyprès ?

Pour être honnête, je ne suis pas vraiment sûr de la façon dont une idée me vient. Je fais une chose, puis une autre, et ensuite je regarde de quelle manière celle-ci peut être reliée à celle-là, ou non. J'ajoute ensuite un autre élément, et encore un autre, puis j'en soustrais un. Ce n'est pas un processus intellectuel, mais une manière de faire l'expérience d'une œuvre. Cela se passe à un niveau qui n'est pas celui de l'intellect. Une fois précisé cela, je dirais que je pars habituellement d'un diagramme qui m'aide à clairement visualiser l'ensemble. Dans le cas de *Lulu*, j'ai pensé à une ligne interrompue par différentes boîtes noires, d'abord une petite, puis une plus grande, la troisième encore plus grande, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'à la fin, l'espace tout entier soit noir, et puis après tout blanc. Ces boîtes noires étaient des références à la scène de la mort de Lulu. La ligne elle-même était un flash-back, un souvenir de sa vie. Dans certains cas, elle symbolise les lignes des autres personnages, comme si la pièce se déroulait dans sa tête.

Dans votre travail, tous les éléments – la musique, les lumières, etc. – viennent-ils en même temps ? Sinon, par quoi commencez-vous habituellement ?



Cela commence toujours par la lumière, c'est elle qui crée l'espace, puis tous les éléments trouvent leur place. Souvent, je travaille ensuite avec tous les éléments ensemble, mais il m'arrive de les traiter séparément.

Comment avez-vous travaillé avec Lou Reed et comment avez-vous en particulier déterminé les endroits où il devait y avoir des chansons et de la musique ?

Environ huit mois avant, j'ai réalisé un plan de l'œuvre « muet », dans lequel j'avais ébauché toute l'action de la pièce. En y travaillant, j'ai utilisé les musiques de Lou préexistantes : une ballade, quelque chose de tranquille, quelque chose de fort, un morceau lent, un autre rapide – et j'ai ensuite suggéré les endroits où il pouvait y avoir des chansons, et quels types de chansons, ainsi qu'une construction spatiotemporelle. C'est à partir de cela que Lou a écrit la musique.

Votre première collaboration avec le Berliner Ensemble remonte à 1998, avec la création du *Vol au-dessus de l'océan* de Brecht. Mais vous aviez auparavant noué une amitié solide avec Heiner Müller, qui en fut l'un des intendants de 1992 à sa mort en 1995. Que représente ce théâtre pour vous ?

En 1969, Stefan Brecht [fils de Bertolt Brecht et de l'actrice Helene Weigel, Ndlr.] était venu voir ma pièce *The King of Spain* au Anderson Theater de New York. Il n'y avait que deux représentations. À la suite de cela, il m'écrivit une lettre pour me dire qu'il avait aimé cette production et qu'il souhaitait me rencontrer. Il me signalait qu'une production de *L'Opéra de quat'sous*, avec Barbara Harris, était présentée à Broadway, et que, mécontent de la mise en scène, il envisageait de l'annuler. Son idée était que je m'intègre au projet pour le mettre en scène. Je lui répondis que je ne me sentais pas qualifié. Je ne connaissais pas le théâtre, et encore moins le théâtre musical. Deux semaines durant, il essaya de me convaincre, mais j'ai décliné sa proposition à chaque fois. En 1971, lorsque ma première

pièce, *Le Regard du sourd*, fut produite en France, Stefan Brecht y tenait un rôle. J'ai rencontré sa mère, qui se trouvait à Paris pour y jouer *La Mère*. Elle m'invita à venir voir le Berliner Ensemble, et à venir l'y voir jouer. Quelques mois plus tard, je recevais une invitation à me rendre à Berlin pour y mettre en scène un opéra. J'y suis parti un dimanche, j'ai rencontré le directeur de l'opéra, et le même soir, j'allais à Berlin-Est, au Berliner Ensemble, pour voir Helene Weigel, comme elle m'y avait invité. Lorsque je suis arrivé au guichet, on m'apprit qu'elle était morte deux jours plus tôt. Ce soir-là, je suis allé pour la première fois au Berliner Ensemble, voir une pièce de Seán O'Casey.

Lorsque Heiner Müller eut 60 ans, il me demanda si je voulais bien venir parler à l'Akademie der Künste de Berlin pour cet anniversaire. Le lendemain, il m'emmena au Berliner Ensemble pour y assister à une réunion de production. C'était pour moi quelque chose de très étrange et de très austère. Les acteurs, les décorateurs, l'équipe de production étaient assis tout autour d'une pièce déserte, et chacun exprimait ses pensées, c'était très formel. Quelques années plus tard, à la chute du Mur, on demanda à Heiner Müller de devenir le directeur artistique du Berliner Ensemble, et il me proposa d'en prendre la codirection avec lui. J'ai décliné. Plus tard encore, le Berliner Ensemble a coproduit ma production de *La Mort de Danton* au Festival de Salzbourg. Lorsque Claus Peymann est devenu intendant, il a donné ma production de *Woyzeck*, avec la musique de Tom Waits, pour dix représentations. Il m'a ensuite invité à mettre en scène quelque chose dans son théâtre, et j'ai choisi *Le Vol au-dessus de l'océan*, la pièce radiophonique de Brecht. Ont suivi *Léonce et Léna*, *Un conte d'hiver*, *L'Opéra de quat'sous*, les *Sonnets* de Shakespeare, et aujourd'hui *Lulu*.

En quoi votre travail avec le Berliner Ensemble diffère-t-il de vos expériences précédentes ?

Je pense que le Berliner Ensemble est un

ensemble au vrai sens du terme. J'ai une très bonne relation avec tous les départements et avec Claus Peymann en tant que producteur, et nous menons un vrai travail d'équipe. Et, bien que Claus Peymann soit lui-même metteur en scène, avec un style et une esthétique propres, il m'a toujours beaucoup soutenu, et je n'ai jamais senti de sa part aucune pression pour me faire dévier de ma ligne esthétique. Cela fait dix ans que je travaille là-bas, je connais les comédiens et ils me connaissent, et c'est sur scène que cela se vérifie : les choses sont très différentes lorsqu'un metteur en scène invité ne connaît pas vraiment les acteurs. Je ne suis pas quelqu'un de technique, mais mon travail, lui, l'est beaucoup. Je suis dépendant du service technique, et pour moi, les techniciens – le déplacement de tel élément de décor sur scène, les changements de plateau – sont aussi importants que les acteurs. Ils me connaissent, je les connais, nous nous respectons et nous soutenons mutuellement.

Le terme de « distanciation » revêt une pertinence singulière dans le cas de votre travail, y compris avec *Lulu*. Dans quelle mesure l'influence de Brecht est-elle importante pour vous ?

Lorsque j'ai rencontré Stefan Brecht pour la première fois, en 1969, il m'a dit que je serais le metteur en scène idéal pour le théâtre de son père. À cette époque, j'ignorais tout du théâtre de Brecht. Mais il m'a dit qu'il sentait qu'à certains égards, nous étions très proches, et à d'autres très différents. Presque dix ans plus tard, lorsque j'ai rencontré Heiner Müller et qu'il m'a dit : « Évidemment, vous avez été influencé par Bertolt Brecht », je lui ai répondu que je connaissais très mal l'œuvre de Brecht et ses conceptions du théâtre. À présent que j'en sais plus, je vois bien qu'il y a indéniablement des similitudes dans nos manières de concevoir la scène. Brecht parlait d'un théâtre épique, dans lequel tous les éléments sont également importants. Je crois beaucoup en un théâtre de ce genre. Depuis le tout début, mon théâtre a

toujours été formel, ménageant une certaine distance entre les acteurs et ce qu'ils disent et font, et une certaine réserve, une distance entre les acteurs et le public – une réserve qui permet au public de venir à eux sans qu'ils aient trop à insister. On est ici très proche du théâtre de la distanciation de Brecht. Mais si on décrit souvent son travail comme politique, je ne l'ai jamais envisagé comme tel. Je le considérerais plutôt comme philosophique. Je pense que la politique et la religion divisent les hommes, et n'ont pas leur place au théâtre. C'est pourquoi j'ai choisi, dans mon propre travail, de ne pas faire de théâtre politique et de ne pas mettre la religion en scène. Même si je n'ai rien contre les gens qui font ce genre de choses.

Vous avez déclaré ne pas vouloir faire un « théâtre de l'interprétation » : dans ce cas, comment définiriez-vous votre théâtre, et pourquoi faire appel à des interprètes aussi marquants qu'Isabelle Huppert ou Angela Winkler ? Qu'est-ce qu'ils vous apportent, et comment concevez-vous les mouvements que vous leur demandez d'exécuter ?

Je ne pense pas qu'il nous faille, sur scène, donner des réponses, mais plutôt poser des questions. Dans mes mises en scène, Isabelle Huppert comme Angela Winkler sont très formelles. Isabelle Huppert possède une capacité d'abstraction sidérante. Elle est capable d'exécuter des gestes totalement dépourvus de signification – et accepter cela comme une expérience. Je laisse les acteurs libres de penser ce qu'ils veulent. Je leur demande seulement de ne pas insister pour que le public pense la même chose qu'eux. Je leur demande d'aborder l'œuvre avec un esprit ouvert, en demandant ce qu'elle est, et non en affirmant ce qu'elle est.

Propos recueillis par David Sanson



Portrait bohême



Frank Wedekind
Crayon de Willi Morgenstern, dit Rudinoff
Munich, Dichtelei, décembre 1890

Un jour – plus vraisemblablement une nuit – de décembre 1890, Willi Morgenstern, alias Rudinoff, un saltimbanque cosmopolite, clown, acrobate, musicien, réputé pour son coup de patte et son adresse à croquer les visages en quelques traits de mine de plomb, de fusain ou de bouchon brûlé, saisit le profil de son compère Wedekind en bohème – pince-nez, moustache, mouche et barbiche – fumant et rêvassant à la « Dichtelei ». Pas simple à transposer en français le nom de ce repaire de poètes et d'artistes : « La Rimaille », « Aux Rimailleurs »... La forme est péjorative, certes, mais on perd la tendresse affectueuse de cette enseigne aussi célèbre à Munich que le « Chat Noir » à Paris.

Un an plus tard, à l'automne 1891, Jean Groß publie à Zurich *L'Éveil du Printemps* que les éditeurs allemands n'osent pas prendre en

charge par crainte de la censure, des amendes et des peines de forteresse. C'est aujourd'hui la plus connue et la plus jouée des œuvres dramatiques de Frank Wedekind. Mais il y a un siècle, ce fut comme un brise-glaces à l'assaut du gel hivernal qui régnait aussi bien sur l'Empire allemand que sur le Royaume de Bavière. La sexualité de l'adolescence, les pulsions d'amour et de mort à l'heure de la puberté, la rébellion contre la génération des pères..., avec l'énergie et la modernité dramatique d'un Goethe dans *Urfaust* ou d'un Lenz dans *Les Soldats*, Wedekind y mettait en scène les enfants de son siècle finissant.

En décembre 1891, il s'installe dans une chambre d'hôtel sous les toits au 4, rue Crébillon, à quelques mètres du théâtre de l'Odéon. Il a l'intention de rester quelques

mois à Paris, il y passe trois années pleines, jusqu'à épuisement de son héritage paternel. Il a vingt-sept ans et il a fait de la pulsion et de la jouissance érotique son objet d'étude, son passe-temps et le cœur de son œuvre. Paris, ville lumière et capitale du monde, est une conquête à la mesure de sa curiosité. « Je cherche la femme... », disait-il. Ses journaux intimes sont un formidable tableau de la Vie Parisienne.

De la Butte Montmartre au Montparnasse, du Port-Royal à l'Étoile, il arpente Paris, de préférence en fiacre. Il compte bientôt parmi les habitués privilégiés de tous les établissements où rayonnent les « Arts mineurs » du spectacle, « Die Kleinkünste » comme dit l'allemand – les cirques, les théâtres du vaudeville, de la pantomime et des variétés, le grand guignol et les petites scènes du Boulevard, les exhibitions foraines, les cabarets, les beuglants. Ses stations préférées sont le Cirque d'Hiver ou d'Été, l'Éden, le Casino de Paris, l'Eldorado, L'Élysée-Montmartre... et plus encore le Moulin-Rouge, les Folies-Bergères et le Bal Bullier où il étudie de près les danseuses.

Partout où il passe, il cueille des filles, dont il cite les traits de caractère et les talents – Rachel qui lui reprise une chemise, Léontine, artiste lyrique mais pas très propre sur elle, Kadudja d'Alexandrie qui maîtrise la danse du ventre et dont le nom l'enchanté, Henriette la Phtisique, Marie-Louise la Morphinomane... Mondaines ou grisettes, silhouettes qui l'émeuvent au passage, petits culs qui l'aimaient et qu'il suit jusqu'à leur chambre..., la ville est son terrain de chasse et les prénoms forment la ronde dans les pages de ses journaux où il accorde peu de place aux filles des maisons. Le bordel pourtant est très présent dans son œuvre. « Le bordel est une province de l'innocence nue. Les filles y

forment un ensemble de couleur joyeuse, le spectre solaire sexuel... », écrit-il dans *Le Spectre solaire*. Son contemporain Félicien Rops affirme, lui, que « le bordel est le lieu dramatique qui correspond à l'appartement du drame bourgeois ».

Né dans une famille polyglotte, sa connaissance du français est favorable à son commerce amoureux et à son étude qui ne se limite pas à des travaux pratiques. Frank Wedekind lit. Il lit Zola, Maupassant, Flaubert, Mirbeau, Mendès... Il connaît bien la *Psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing, les essais de Pierre Dufour sur la prostitution en France, les travaux de Charcot à la Salpêtrière, il est l'un des premiers lecteurs d'Albert Moll, *Die Conträre Sexualempfindung...*

Ses *Journaux intimes* sont à juste titre présentés en allemand sous le titre *Une Vie érotique*. Récit de trois années de bamboche, ils sont aussi le portrait d'un homme jeune dominé par cette pulsion érotique qui par moment met en péril son équilibre nerveux et sa santé physique. L'Éros le distrait et l'éloigne de son autre besoin vital, l'écriture poétique qui, depuis l'adolescence, occupe son esprit et sa main et le détourne d'une scolarité studieuse.

Ses maîtres, qui blâment son manque d'assiduité et ses rimailleries, reconnaissent bon gré mal gré son talent et ses dons hors du commun pour la production poétique. En rupture de famille pour avoir préféré la littérature aux études de droit, à vingt-deux ans, en 1886, il a gagné sa vie comme responsable de la publicité des Établissements Maggi en rédigeant à la chaîne des slogans et de courtes scènes pour vanter les mérites modernes des soupes, bouillons et concentrés. Production hebdomadaire : 12 à 18 réclames. Un superbe ouvrage du Centre d'études Wedekind de

Darmstadt rend compte de ce travail littéraire et graphique au service de l'industrie agro-alimentaire.

Les pages de ses *Journaux parisiens* sont rythmées par des « *J'espère pouvoir travailler après dîner* », « *Je rentre chez moi à minuit et j'écris jusqu'à trois heures* », « *travaillé toute la journée* », « *Je me lève vers trois heures, travaille toute la nuit ainsi que le lendemain jusqu'à cinq heures* », « *Je m'efforce en vain de travailler* »... Quand travaille-t-il ? Le jour ou la nuit... chez lui, quand son lit est vide, et qu'il ne fait ni trop chaud, ni trop froid. Et puis dans les brasseries et les cafés qui lui servent de quartier général, Brasserie du Pont Neuf, Café d'Harcourt, Chez Duval, Chez Silvain, tard dans la nuit Au Chien qui fume pour ses huîtres et son champagne...

Le douze juin 1892, « *je vais au Champs-Élysées et l'idée me vient d'écrire une tragédie à faire frémir. Je travaille toute la journée à la conception du premier acte, vais à une heure au Café d'Harcourt, trouve Rachel, l'accompagne chez elle où je reste jusqu'à quatre heures...* ». Le quinze juin 1892, « *Travaillé toute la journée. Le soir au Café de l'Opéra, je fais le plan de l'acte II de ma tragédie de l'horreur...* ». Le 24 juillet 1892, « *Le soir au Café Laune [en fait Café Larue], je conçois les grandes lignes de ma tragédie.* » Le 4 décembre 1892, « *Je rentre chez moi vers le soir afin de terminer le premier acte de mon Astarté* ». Le 15 janvier 1894, « *j'emporte sous mon bras le quatrième acte...* ».

Le 24 janvier 1894, Wedekind arrive à Londres où depuis six ans la police court toujours après Jack l'Éventreur. Le cinquième et dernier acte de sa tragédie horrible sera donc londonien et comportera des dialogues mêlant l'allemand, l'anglais, le français et... le zurichois. Le 24 mai 1894, il écrit à son frère Armin : « *Ma nouvelle tragédie, La Boîte de Pandore, va sans doute paraître à Paris. Mais l'affaire n'est pas encore sûre.* »

Pendant deux années, de juin 1892 à mai 1894, faire la foire et travailler ont été les deux pôles antagonistes et complémentaires d'un

unique projet de vie. Quand il rentre à Paris en juin 1894, Frank Wedekind a donné à *La Boîte de Pandore* sa forme primitive de « tragédie-monstre ». Monstre par l'enchaînement des morts et des meurtres... Monstre par ses dimensions, sa durée, ses péripéties, ses ramifications, ses registres théâtraux... Monstre par son ambition affichée de faire d'une femme le pivot du poème dramatique et le moteur de l'univers, par-delà le bien et le mal.

« *Ma chair s'appelle Lulu* » affirme celle que les hommes appellent Katia, Nellie, Eva, Lilith, Mignon... Mais pour l'instant la pièce, elle, se nomme *La Boîte de Pandore, tragédie-monstre, drame pour la lecture*. Depuis un siècle, chercheurs et éditeurs de Wedekind collectionnent les éventuelles sources de ce prénom Lulu qui figure au moins une fois dans le répertoire des filles. Ensuite, sachant le goût de Wedekind pour la pantomime, ils affirment qu'il connaissait Félicien Champsaur et sa pantomime en un acte, intitulée *Lulu*, produite en 1888, qui demeura plusieurs saisons à l'affiche et dont le personnage habillé en Pierrot devint ensuite l'héroïne d'un roman clownsque à grand succès. D'autres préfèrent souligner des emprunts au personnage de Nana, et plus encore des similitudes avec le personnage de *La femme-enfant* de Catulle Mendès, mi-adolescente mi-adulte, mi-vierge mi-prostituée, mi-ange mi-bête qui évolue sous le regard d'un peintre voyeur.

Quand il quitte Paris en février 1895, sans travail et sans le sou, Wedekind emporte avec lui une expérience de la bohème et du cabaret littéraire qu'il va importer à Munich. Il franchit le pas et devient membre fondateur et actif de la scène satirique des *Onze bourreaux*. C'est un versificateur audacieux dont les rimes et les rengaines s'imposent, populaires, tendres, bouffonnes et féroces. Quelques couplets irrévérencieux lui vaudront des mois de forteresse. Il compose et s'accompagne à la guitare et au banjo. Ses ballades sont un modèle pour ses contemporains et pour la



« Frank Wedekind était mort samedi. »

jeunesse qui l'admire, en tête Bertolt Brecht. Et puis il a dans ses bagages cette pièce-monstre qu'il a qualifiée de « drame pour la lecture » et dont il veut et doit maintenant faire un « manuscrit pour la scène », coûte que coûte, et il lui en coûtera dix-huit années de labeur et de combats. Son idée, qu'il met en œuvre dès qu'il quitte Londres, est de la scinder après le troisième acte en deux parties indépendantes mais qui forment un diptyque, auxquelles il donne des titres « goethéens » : *L'Esprit de la terre* et *La Boîte de Pandore*.

L'Esprit de la terre trouve un éditeur puis un théâtre et un metteur en scène. La création a lieu en 1898 à Leipzig et, fait remarquable, le poète, l'artiste de cabaret Wedekind devient acteur professionnel et joue lui-même le rôle de Schöning, devenu Schön. Puis pendant cinq ans, il remanie, élague, coupe, resserre, et il aboutit en 1903 à une version éditée qu'il annonce comme la première partie d'un poème dramatique intitulé *Lulu*.

La Boîte de Pandore reprend et transforme les deux derniers actes du manuscrit initial. En 1904, l'éditeur Cassirer la publie et la censure ordonne la saisie et la destruction de l'ouvrage. Elle est toutefois créée à Nuremberg mais refusée à Vienne où la police n'autorise qu'une représentation privée dont les spectateurs communiqueront leur identité. L'homme de lettres Karl Kraus en prend l'initiative en 1905, il joue lui-même le prince Koungou Poti, Wedekind tient le rôle de Jack l'Éventreur et Tilly Newes, sa future femme, interprète Lulu. Présent dans la salle : le compositeur Alban Berg. En 1906, la nouvelle édition qu'en donne Cassirer comporte cinquante-sept pages de documents sur les poursuites judiciaires et policières.

En 1913, enfin, les deux pièces, en version scénique, sont réunies sous le titre *Lulu, tragédie en cinq actes et un prologue* et éditées par Georg Müller à Munich. Mais les aventures de la « tragédie-monstre » achevée en 1894 et jamais publiée comportent une ultime péripétie. Après un siècle d'oubli, en 1988, le professeur Hartmut Vinçon, l'un des fondateurs et directeurs du Centre d'études Wedekind de Darmstadt, révèle aux lecteurs de la revue *Theater Heute* cette *Ur-Lulu* qui, à l'opposé de l'*Urfaust*, n'est pas l'embryon génial d'un futur poème dramatique et cosmique, mais bien la tragédie-monstre elle-même, dans sa plénitude et avec la fraîcheur impétueuse du « commencement du commencement ». Peter Zadek en fit la création absolue en 1988 au Schauspielhaus de Hambourg avec Suzanne Lothar dans le rôle de Lulu, un spectacle qui fut la même année au programme du Festival d'Automne à Paris. Le spectacle imaginé et réalisé au Berliner Ensemble par Robert Wilson et Ann-Christin Rommen repose sur un « livret » établi par Jutta Ferbers à partir de cette « Lulu des origines ». Le voici à l'affiche du Festival d'Automne et du Théâtre de la Ville, le théâtre que dirigeait Sarah Bernhardt à l'époque où Frank Wedekind aimait les Parisiennes et « travaillait » non loin de là au Chien qui fume.

Michel Bataillon

Frank Wedekind, *Journaux intimes*
traduits par Jean Ruffet
Éditions Belfond, Paris, 1989

Frank Wedekind, *Lulu*
Volume II des œuvres de Frank Wedekind
Éditions Théâtrales, Paris, 1997

Samedi, descendant en groupe le long du Lech dans la nuit constellée, nous avons par hasard chanté à la guitare ses chansons, celle à Franziska¹, celle de l'Enfant aveugle, une chanson à danser. Et tard dans la nuit déjà, assis sur le barrage, les chaussures effleurant l'eau, la chanson des Caprices de la fortune², qui sont si bizarres, dans laquelle il est dit que le mieux à faire, c'est de faire chaque jour les pieds au mur. Dimanche matin, nous avons lu, bouleversés, que Frank Wedekind était mort samedi.

Il n'est pas facile d'y croire. Sa vitalité était ce qu'il avait de plus admirable. Qu'il pénétrât dans une salle où des centaines d'étudiants menaient grand tapage, qu'il entrât dans une pièce ou sur un plateau, avec son attitude caractéristique, un peu voûté, son crâne énergique aux lignes dures légèrement projeté en avant, l'air un peu lourd et angoissant, le silence se faisait. Quoiqu'il ne jouât pas particulièrement bien le marquis de Keith – il oubliait sans cesse jusqu'à la claudication qu'il avait lui-même prescrite, et n'avait pas le texte présent à la mémoire – il éclipsait pourtant plus d'un comédien professionnel. Il remplissait tout l'espace de sa personne. Les mains dans les poches, il était planté là, laid, brutal, dangereux, les cheveux roux coupés court, et l'on sentait que celui-là, aucun diable ne l'emporterait. Dans le frac rouge du directeur du cirque³, il s'avancait devant le rideau, fouet et revolver au poing, et nul ne pourrait plus oublier cette voix sèche, dure, métallique, cet énergique visage de faune aux « yeux mélancoliques de chouette » dans ses traits figés. Il y a quelques semaines, s'accompagnant à la guitare, il chantait ses chansons à la Bonbonnière, d'une voix rêche, un peu monotone et totalement dépourvue

de métier : jamais chanteur ne m'a autant enthousiasmé ni bouleversé. La formidable vacuité de cet homme, l'énergie qui le rendait capable, sous les rires et les quolibets, de produire son chant d'airain à la gloire de l'humanité, lui conféraient aussi ce charme qui n'appartenait qu'à lui. Il semblait ne pas être mortel.

Lorsqu'il nous lut, l'automne dernier, en petit cercle, Héraclès, sa dernière pièce, son énergie d'acier m'étonna. Il lut pendant deux heures et demie, sans s'interrompre, sans baisser une seule fois la voix (et quelle forte voix d'airain il avait !), sans souffler une minute entre les actes ; appuyé, immobile, sur la table, il disait à moitié de mémoire ces vers coulés dans le bronze, en plongeant son regard tour à tour dans les yeux de chacun de nous, ses auditeurs.

Je l'ai vu et entendu pour la dernière fois, il y a six semaines, lors de la fête de clôture du séminaire de Kutscher. Il paraissait en parfaite santé, il discuta avec animation et, à notre demande, assez tard après minuit, il chanta à la guitare trois de ses plus belles chansons. Tant que je ne l'aurai pas vu mettre en terre, je ne pourrai concevoir qu'il est mort. Il faisait partie, avec Tolstoj et Strindberg, des grands éducateurs de l'Europe nouvelle. Sa plus grande œuvre fut sa personnalité.

Bertolt Brecht, 12 mars 1918

¹ Le titre exact est « A Franziska de Warens ». (N.d.T.)

² Le titre exact est « Bajazzo ». (N.d.T.)

³ En fait, le dompteur du prologue de *L'Esprit de la terre*. (N.d.T.)

Remerciement à L'Arche



Robert Wilson

Né en 1941 à Waco (Texas), Robert Wilson étudie l'architecture et, à Paris, la peinture. Il arrive au milieu des années 1960 à New York, où il forme le groupe The Byrd Hoffman School of Byrds. En 1969, il crée *The King of Spain* à l'Anderson Theatre et *The Life and Time of Sigmund Freud* à la Brooklyn Academy. En 1972, il est invité au Festival de Nancy où *Le Regard du sourd* lui apporte une consécration internationale. Il est régulièrement programmé par le Festival d'Automne à Paris. En 1976, au Festival d'Avignon, il crée avec Phil Glass *Einstein on the Beach*, accueilli au Metropolitan de New York. Mais c'est aux scènes européennes qu'il se consacre principalement. En 1979, il monte *Death, Destruction and Destructio* à la Schaubühne de Peter Stein, et en 1991, *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras. Il travaille beaucoup en Allemagne. Il rencontre Heiner Müller avec qui il imagine un projet international en six parties et qui en restera à la première, *CIVILWarS*. De lui, il montera plusieurs pièces, dont *Quartett* avec Isabelle Huppert en 2006 à l'Odéon, et dès 1986, *Hamlet Machine* au Thalia Theater de Hambourg, où en 1990, est créée *The Black Rider* en collaboration avec Tom Waits et Allen Ginsberg. Suivent en 1992 *Alice* d'après Lewis Carroll, en 1996 *Time Rocker* avec Lou Reed, en 2000 *POEtry* d'après Edgar Poe. Depuis 1992, il réside au Watermill Center à Long Island, institution qu'il a conçue pour soutenir et développer le travail de jeunes artistes... mais il continue de parcourir le monde, de monter nombre d'opéras sans pour autant abandonner le théâtre. En 1998, il commence à travailler avec le Berliner Ensemble pour le Festival de Salzbourg où il met en scène Martin Wuttke dans *La Mort de Danton* de Büchner. Depuis, il poursuit avec le Berliner Ensemble une collaboration fructueuse, avec notamment *Le Vol au-dessus de l'océan* de Brecht, *Paysage avec argonautes* de Heiner Müller, *Woyzeck*, *Léonce et Léna* de Büchner en 2003, *Le Conte d'hiver* de Shakespeare en 2005, et aussi des spectacles où la musique

tient un rôle important : *Le Voyage d'hiver* de Shakespeare en 2005, *L'Opéra de quat'sous* de Brecht et Kurt Weill en 2007, *Les Sonnets* de Shakespeare avec le compositeur Rufus Wainwright en 2009.

Robert Wilson au Théâtre de la Ville et au Festival d'Automne à Paris

1983 *The Civil War, A Tree is Best Measured When It is Down*
2009 *L'Opéra de quat'sous*

Robert Wilson au Festival d'Automne à Paris

1972 *Ouverture* (Musée Galliera)
1974 *A Letter for Queen Victoria*, opéra. Musique d'Alan Lloyd (Théâtre des Variétés)
1976 *Einstein on the Beach* avec Philip Glass (Opéra Comique)
1979 *Edison* (Théâtre de Paris)
1984 *Medea*, opéra. Musique de Gavin Bryars (Théâtre des Champs-Élysées)
1986 *Alcestis* (MC 93)
1987 *Hamletmachine* (Théâtre de Nanterre-Amandiers)
1991 *Exposition Mr Bogangles' Memory* (Centre Pompidou)
1992 *Einstein on the Beach* avec Philip Glass. Chorégraphie Lucinda Childs (MC93)
Lights and Lights (Théâtre de Gennevilliers)
1993 *Orlando* (Odéon-Théâtre de l'Europe)
1994 *Une Femme douce* (MC 93)
1995 *Hamlet, a Monolog* (MC 93)
1997 *La Maladie de la mort* (MC 93)
2006 *Quartett* (Odéon – Théâtre de l'Europe)

Robert Wilson au Théâtre de la Ville

2010 *L'Opéra de quat'sous*

Lou Reed

Né à Brooklyn en 1942, Lou Reed grandit à New-York. Il lit avec passion des romans de science fiction et compose très tôt ses propres chansons, poèmes et histoires. Il a 14 ans quand sortent les premiers disques du Doo-Wop-Band, The Shades dont il est membre.

Enfance difficile. Séjour en hôpital psychiatrique où il subit plusieurs semaines d'électrochocs, une thérapie particulièrement en vogue dans les années 1950. On y adjoint des psychotropes. Il lit beaucoup, aime la musique, veut devenir musicien et écrivain. Après avoir fréquenté en 1959 l'université de New-York, il s'inscrit sur le campus de la petite ville de Syracuse en 1960.

Lou Reed devient de plus en plus solitaire. Homosexualité, drogues, sexe et Rock'n Roll – tabous absolus dans l'Amérique prude du début des années 60 – ne le sont absolument pas pour lui. « The Eldorado's L.A » est le nom de son premier groupe. Reed joue de la guitare et chante. Pour Pickwick Records, son premier label, il écrit entre autre son premier tube « *The Ostrich* ». Avec John Cale, qui étudie la musique à New York, il fonde « The Primitives ». En 1965, Reed et Cale fondent *The Velvet Underground* avec Sterling Morrison, Angus MacLise, et Moe Tucker. Andy Warhol est l'un des producteurs et soutiens de *The Velvet Underground* dont le style marquera de son empreinte la musique indépendante punk.

En 1972, il quitte le groupe et sort son premier album solo. David Bowie produit l'album *Transformer* dont fait partie « *Walk on the Wild Side* ». Tournées. Excès. Descentes aux enfers. En 1973 paraît Berlin considéré aujourd'hui encore comme un album génial et pionnier.

Tel *Metal Machine Music* (1975) que le Berliner Ensemble crée à Venise en 2002 dans une transcription pour instruments classiques, puis à Berlin avec Lou Reed.

Après s'être retiré de la vie publique, Lou Reed fait son come-back dans les années 1980 : succès de son album *The Blue Mask*.

1989 : *New York*, qui s'attaque à la situation politique et sociale : racisme, pollution de l'environnement, criminalité...

Nouvelle collaboration avec John Cale : *Songs für Drella*. En 1993, brève résurgence de *The Velvet Underground*. Quelques tubes au hit parade.

1996 : Lou Reed et *The Velvet Underground* nominés au Rock and Roll Hall of Fame.

2003 : sortie de *The Raven* en collaboration avec Laurie Anderson, Ornette Colman, David Bowie, Julian Schnabel, Willem Dafoe et Antony Hegarty. Le dernier album qu'il réalise en studio est « *Hudson River Wid Meditations* » (2007). Un an plus tard, paraît « *Berlin – Live At St Ann's Warehouse* ». En 2010, avec le groupe « Gorillaz » : « *Some Kind of Nature* ».

Avec Robert Wilson, Lou Reed crée *ROCKER TIME* en 1996 et *POEtry* en 2000 au Thalia Theater de Hambourg.

Berliner Ensemble

Troupe fondée par Bertolt Brecht et Helene Weigel en 1949, après la création de *Mère Courage*, le Berliner Ensemble s'installe en 1954 à son siège actuel, le Theater am Schiffbauerdamm. Se succéderont à sa tête après la mort de Bertolt Brecht en 1956, Helene Weigel, Ruth Berghaus, Manfred Wekwerth, puis une direction collective (Matthias Langhoff, Fritz Markardt, Heiner Müller, Peter Palitzsch et Peter Zadek). C'est en 1999 que Claus Peymann, après avoir dirigé le Schauspielhaus de Bochum et le Burgtheater de Vienne, prend la direction du Berliner Ensemble. Il mettra d'abord l'accent sur la création de textes contemporains et de classiques revisités, parmi lesquels *Richard II* de Shakespeare. Il monte ensuite plusieurs pièces de Bertolt Brecht et invite de nombreux metteurs en scène à travailler avec la troupe, tels que Robert Wilson, Peter Stein ou encore Luc Bondy. Le théâtre contemporain allemand occupe aujourd'hui une place centrale au Berliner Ensemble, avec des pièces d'Elfriede Jelinek, Peter Handke, Thomas Bernhard et Albert Ostermaier.

Le temps oublié

Angela Winkler habite le théâtre, monde dans lequel les ans ne comptent pas. Elle est l'actrice, la femme éternelle, elle est Lulu.

Rêveusement, baignée d'un jour blême, elle marche entre des arbres droits, pareils à des colonnes. Elle est seule, étrangère à ce monde, de même à tous ces mondes qu'elle traverse, à tous ces hommes, ces femmes, qui l'entourent, la veulent, déclenchant un jeu dévastateur de désir, de pouvoir, de mort. Elle, la Lulu de Wedekind, multiple, indéfinissable, telle une image inaccessible que chacun porterait en soi. Durant des années elle a poursuivi son auteur – qui en a écrit l'histoire et les histoires en diverses versions – avant d'obséder à son tour Alban Berg, qui en a fait l'héroïne de son opéra, inachevé. Depuis qu'elle existe, elle se glisse régulièrement dans la tête et le cœur des metteurs en scène les plus variés.

Et des actrices.

Alors, voilà Lulu-Angela Winkler, qui retrouve Robert Wilson, après avoir été pour lui Jenny des lupanars, dans cet *Opéra de quat'sous*, déjà avec le Berliner Ensemble, présenté la saison dernière au Théâtre de la Ville. Alors, nous retrouvons la douceur résignée d'un sourire, d'un rire qui sonne comme une souffrance, le mystère d'un regard qui semble chercher des mondes enfuis.

Mystère, le mot pourrait définir Angela Winkler. D'abord, parce que, en tant que personne, elle se livre peu. Surtout, parce que, en tant qu'actrice, elle traverse toutes les frontières, y compris celles du temps. Au cinéma, au milieu des années 1970, on la découvre en France, dans *L'Honneur perdu de Katharina Blum* de Volker Schlöndorff, qu'elle retrouve pour *Le Tambour*, et le film collectif *L'Allemagne en automne*. Puis, deux décennies plus tard, la voilà, immuablement belle et inquiétante dans le troublant *Benny's*

vidéo de Michael Haneke... Etc...

Et naturellement, et toujours il y a le théâtre. Angela Winkler est d'ailleurs venue jouer à Paris. Plus précisément à la MC93 de Bobigny : en 1997, *La Cerisaie* de Tchekhov. Elle y était une Lioubov, profondément mélancolique, cependant portée par un furieux désir. Désir inassouvi d'autre chose, d'une autre vie... Toujours à la MC93, en 2000 elle a été *Hamlet*. Hamlet en personne, jeune homme fragile, habité d'une curiosité sans frein pour la vérité, la vérité tout entière, y compris sur lui-même, et qui lui fera chercher, trouver la mort. Comme un apaisement. Deux spectacles mis en scène par Peter Zadek, avec lequel elle a beaucoup travaillé. Puis, en 2009, elle revient, cette fois à l'Odéon, avec Ibsen et Thomas Ostermeier : *John Gabriel Borkman*, créé la saison précédente au Théâtre National de Bretagne. Là, elle est une bouleversante, une angoissante femme flouée qui ne renonce à rien.

Qui pourra se vanter de tout connaître d'Angela Winkler ? De l'amener jusqu'à une frontière qu'elle ne pourrait franchir ? À l'impossible nul n'est tenu. Angela Winkler porte en elle l'infini de l'humain. Elle habite la scène, lieu de l'impossible, des temps et des passions qui se cognent, s'entrecroisent. Elle est nous tous, elle est actrice, elle est Lulu.

Colette Godard



Jacques Reynaud

Costumes

Styliste franco-italien de mode et de costumes né à Milan en 1960, Jacques Reynaud fait ses études à New York. Il vit et travaille aux États-Unis et en Europe. Sa première incursion dans le théâtre fut avec Luca Ronconi pour *Verso Peer Gynt*. Il collabore avec différents metteurs en scène pour la Scala de Milan, le Lyric Opera de Chicago, le Festival de Salzbourg. En 2007, au Piccolo Teatro de Milan, il crée les costumes de *Aus der Luft* de Hermann Broch par Luca Ronconi. Il collabore régulièrement avec Robert Wilson. Il crée notamment les costumes de toutes ses productions au Berliner Ensemble.

Ann-Christin Rommen

Collaboration mise-en-scène

Ann-Christin Rommen suit des études de théâtre, de cinéma et de télévision à l'Université de Cologne. Elle est assistante à la mise en scène au Schauspielhaus de cette ville. En 1983, elle rencontre Robert Wilson et collabore pour la première fois avec lui en 1984 pour *CIVILWars*. Depuis, elle signe avec lui plus de 40 de ses productions. En 2008, elle met en scène *Songs de Scott Walker* de Drifting und Tilting au Barbican de Londres. Elle travaille avec l'ensemble de danse contemporain Condanza et est invitée dans des festivals d'Europe et d'Australie. En 1990, elle met en scène la création roumaine de *Hamlet Machine* de Heiner Müller.

Serge von Arx

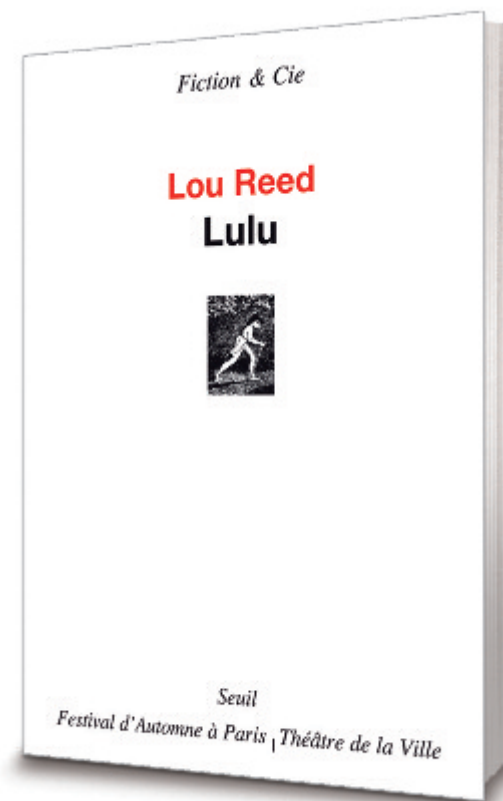
Collaboration décors

Né à Zurich en 1971, Serge von Arx y étudie l'architecture. Il travaille pour Cuno Brullmann et Roberto Ostinelli à Paris. En 1998, il collabore avec la Neue Zürcher Zeitung et Rolf Glittenberg. Depuis 1999, il est scénographe de Robert Wilson. En 2005, il réalise avec Robert Wilson la Rétrospective Giorgio Armani au musée Guggenheim de New York, invitée à Berlin, Londres, Rome, Tokyo, Shanghai et Milan et *Imagines del Cuerpo* au musée d'art précolombien de Barcelone. Depuis 2007, il est directeur artistique du département scénographie de l'Académie norvégienne de théâtre de Frederikstad.

Jutta Ferbers

Dramaturgie

Née en 1957 à Cologne, Jutta Ferbers est engagée en tant que dramaturge à Landshut, et, à partir de 1983, au Schauspielhaus de Bochum. En 1986, elle va avec Claus Peymann et Hermann Beil au Burgtheater de Vienne. Elle y travaille notamment sur les productions de *Richard III* de Shakespeare, *Place des héros* de Thomas Bernhard, ainsi que les créations de Peter Handke. Elle travaille avec les metteurs en scène Claus Peymann, Ruth Berghaus, Achim Freyer, Leander Haußmann, Hans Neuenfels, Peter Zadek, Robert Wilson et George Tabori. Depuis 1999, elle est dramaturge et co-directrice du Berliner Ensemble. Elle met en scène des pièces de Franz Xaver Kroetz, Peter Handke, Kurt Tucholsky, Wilhelm Busch, Frank Wedekind et Jean Anouilh.



Toutes les chansons créées par Lou Reed pour le spectacle *Lulu*, en grande partie inédites, dans la traduction de Claro.

Préface de Lou Reed

Édition bilingue / 8 €

Théâtre
de la
Ville
PARIS

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
40^e édition

Seuil



Partenariat Théâtre de la Ville / Festival d'Automne à Paris Spectacles à venir



ROBYN ORLIN

... have you hugged, kissed and respected your brown Venus today?
30/11 au 03/12

Née en 1789, la sud-africaine Saartje Baartman (la « Venus Hottentote ») est exhibée en Europe comme un objet sexuel puis utilisée par des scientifiques pour soutenir leurs théories sur l'inégalité des races. Le regard théâtral de la chorégraphe Robyn Orlin sur un destin tragique.



GUY CASSIERS

Cœur ténébreux de Josse De Pauw
d'après *Au Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad
06 au 11/12

Après Robert Musil et Malcolm Lowry, Guy Cassiers met en scène le roman culte de Joseph Conrad. Josse De Pauw, inoubliable consul de *Sous le volcan*, a adapté *Au Cœur des ténèbres* et interprète, seul en scène, le personnage de Kurtz.



JOHN CAGE

Œuvres vocales
12/12

Un concert-recueil dédié au John Cage « de la dernière période », qui permettra notamment d'entendre les *Hymns and Variations* pour douze voix amplifiées, des extraits des *Freeman Etudes* pour violon solo, et *One^{ed}*, écrit pour le sho, l'orgue à bouche du gagaku japonais.



MERCE CUNNINGHAM DANCE COMPANY

Suite for Five / Quartet / XOVER – 15 au 18/12
RainForest / Duets / BIPED – 20 au 23/12
Family Day – 18/12

Dernier volet de l'hommage rendu à Cunningham par sa compagnie, ce programme historique offre au public une ultime chance d'explorer le parcours révolutionnaire du chorégraphe.

www.festival-automne.com

01 53 45 17 17

www.theatredelaville-paris.com

01 42 74 22 77

Partenaires média du Festival d'Automne à Paris et du Théâtre de la Ville