

SAISON 95 96

FRANZISKA

WEDEKIND

ODEON THEATRE DE L'EUROPE

FRANZIS KA

DE FRANK WEDEKIND

Mise en scène et scénographie **STÉPHANE BRAUNSCHWEIG**
 Texte français **ÉLOI RECOING ET RUTH ORTHMANN**

Musique originale **GUALTIERO DAZZI**
 Lumière **MARION HEWLETT**
 Costumes **THIBAUT VANCRAENENBROECK**
 Collaboration artistique **ANNE-FRANÇOISE BENHAMOU**
 Assistant à la mise en scène **GEORGES GAGNERÉ**
 Assistant à la scénographie **ALEXANDRE DE DARDEL**
 Création maquillages et coiffures **SUZANNE PISTEUR**
 Chef de chant **GÉRALDINE ROS**

Régie générale **JEAN-JACQUES IGNART**
 Régie plateau **THIERRY BORBA DA COSTA**
 Moquilleuse **DANIÈLE GUÉRY**
 Habilleuse **AGNÈS BARRUEL**

Réalisation costumes **ATELIER MINE BARRAL-VERGEZ**
ATELIERS DU THÉÂTRE NATIONAL DE BELGIQUE
 sous la direction de Colette Huchard

Accessoires costumes **COLIENNE VANCRAENENBROECK**
 Réalisation perruque **HEDWIG DEGELAEN**
 Construction décor **ATELIER PRÉLUD**
 Toiles peintes **ROBERT CLÉMENT - ATELIERS DU THÉÂTRE NATIONAL DE BELGIQUE**
 Moquettes toiles peintes **JEAN-BAPTISTE MAROT (Saint Georges et le dragan d'après Carpaccio)**
 Sculptures **ATELIER LORENZI ET ERIC ANGENOT**
 et l'équipe technique de l'Odéon-Théâtre de l'Europe

Nous remercions la Maison Hermès de sa participation
 à la réalisation du décor de la bibliothèque.

Production **Centre Dramatique National/Orléans-Lairet-Centre**
Odéon - Théâtre de l'Europe
Théâtre National de la Communauté Française de Belgique - Bruxelles

AVEC **Olivier Cruveiller,**
Jean-Marc Eder,
Philippe Girard,
Florence Hebbelynck,
Evelyne Istria,
Flore Lefebvre des Noëttes,
Véronique Lemaire,
Ariane Moret,
Nicolas Pirson,
Daniel Znyk.

En alternance **Jules Cruveiller,**
Josquin Farge,
Adrien Lelièvre.

Musiciens **Didier Casamitjana (percussions, cor),**
Lisa Erbès (violoncelle),
Sylvie Magand (accordéon).

Durée du spectacle: 1^{ère} partie : 1h40 - entracte : 15 mn - 2^{ème} partie : 1h15
 Création le 4 décembre 1995 au Centre Dramatique National/Orléans-Loire-Centre

En tournée: du 21 mars au 5 avril 1996 - Bruxelles (Théâtre National de la Communauté Française de Belgique),
 les 10 et 11 avril 1996 - Chambéry (Espace Molroux, Scène Nationale/Chambéry et CDN/Savoie)

- Le bar de l'Odéon-Théâtre de l'Europe et la librairie (Foyer du public) sont ouverts 1 heure avant le début de chaque représentation. Possibilité de restauration sur place.
- Les hôtesses d'accueil de l'Odéon-Théâtre de l'Europe sont habillées par Hanae Mori.



Un événement
Télérama

France
Culture

S Y N O P S I S

TABLEAU 1 : LENZBURG - CHEZ M^{me} EBERHARDT

Franziska : La mère de Franziska s'inquiète de la liaison de sa fille avec le docteur Hafmiller.

Flare Lefebvre des Naëttes
Madame Eberhardt,
sa mère : L'adolescente recuse toute idée de mariage, refusant de reproduire l'« enfer conjugal » de ses parents dont ses angisses partent les terribles séquelles. En outre elle est pratégée des éventuelles conséquences de cette liaison par une « assurance grossesse » qu'a contractée pour elle le vieux baron de Hahenkemnath. Lorsque Hafmiller, prêt à tout pour régulariser la situation, vient lui demander sa main, Franziska rampt et lui révèle que cette première aventure l'a laissée insatisfaite. Restée seule, elle cherche à saoulager ses angisses par la transe de l'écriture et de la danse, quand surgit par la fenêtre Veit Kunz, mystérieux imprésario aux allures de Méphisto, qui lui propose d'emblée de faire d'elle une cantatrice célèbre et adulée. Mais Franziska exige avant tout liberté et jouissance. Veit Kunz lui propose alors de la transformer en homme pendant deux ans, terme au bout duquel elle deviendra sa femme et son esclave : marché conclu.

TABLEAU 2 : BERLIN - TAVERNE CLARA

Mausi : Ivresse et musique. Une fille racante à la cantonade le compartement incestueux de son père. Entrent Veit Kunz et Franziska en costume d'homme, accompagnés d'une autre fille, Maus. Veit Kunz est apostrophé par une de ses anciennes maîtresses tandis que Maus déclare son amour à Franziska. L'arrivée de l'écrivain Laurus Bein, personnage interlope et cynique, intraduit une dissidence dans l'insouciance générale : après avoir chanté la chanson des écrivains allemands - qui se crachent tous à la figure - il ardonne brutalement à Maus de cesser son jeu de séduction. L'échange tourne à la provocation et Laurus Bein abat Maus d'un coup de revolver.

TABLEAU 3 : MUNICH - UN APPARTEMENT MODERNE

« Franz », devenu célèbre et riche, a épousé Saphie. Frustrée, la jeune femme impute la non-consommation de leur mariage à ses propres déficiences, et menace de tuer celle qu'elle croit être la maîtresse de Franz. L'entrée de la danseuse Lydia vient la conforter dans sa jalousie. Apparaît alors Veit Kunz sous les traits d'un agent d'assurances venu à l'aide de Franz pour de trop nombreuses annulations de concerts. Son iranien pousse Saphie à bout dans ses contradictions. Restée seule avec Veit Kunz, Franziska lui révèle... qu'elle est enceinte, et lui reproche de n'avoir été depuis un an que sa maîtresse sans que le contrat initial - sa transformation en homme - ait jamais été honoré ; elle dit sa lassitude d'un jeu si cruel avec Saphie. Apparemment enchanté par l'annonce de cette grossesse, Veit Kunz lui propose de répandre à l'invitation du duc de Ratenburg, qui les a fait demander pour une représentation théâtrale de première importance. Ils s'éclipsent juste avant l'arrivée du lieutenant Dirckens, frère de Saphie, qui révèle à sa sœur que Franz était une femme. Saphie se suicide d'un coup de revolver.

Entracte entre tableau 5 et 6

TABLEAUX 4, 5 ET 6 : ROTENBURG - RÉSIDENCE DUCALE

Au moment où arrivent Veit Kunz et Franziska - qui a réussi à avorter - la situation politique du pays est préoccupante : l'impopularité croissante du souverain fait craindre une révolution dont le détonateur pourrait être le divorce du Duc, au peut-être le spectacle qu'il prépare - désordre qui entraînerait au coup sûr l'annexion du duché par une puissance étrangère et, qui sait, une guerre mondiale... Intraduit dans ces secrets d'état par un ministre inquiet qu'il assure de son soutien, Veit Kunz est ensuite accueilli avec joie par le Duc qui voit en lui un adepte de la théologie mariale à laquelle il s'est voué et que son « drame sacré » doit illustrer : une réconciliation du dogme catholique avec le culte de la nudité. Veit Kunz entretient ce délire et organise une pseudo-séance d'accultisme où Franziska apparaît au Duc sous les traits d'un castrat adepte de la secte de Sélimanov, qui fustige

Saphie :
Ariane Maret
Lydia Zipfl, danseuse :
Véranique Lemaire
Lieutenant Dirckens :
Olivier Cruveiller

les dragons du désir. Malgré la réticence de Gisind, la maîtresse du Duc, à paraître nue sur scène, et la répugnance de Franziska, lassée des jeux dangereux qu'affecte Veit Kunz, la représentation a lieu : elle s'inspire à la fois d'un tableau du Titien (« L'Amour sacré et l'Amour profane ») et de la légende de Saint Georges ; le Saint, joué par le duc, vient délivrer la Nudité (Gisind) et la Vérité (Franziska) des assauts lubriques d'un dragon aux prapras d'inquisiteur. Le spectacle est interrompu avec fracas par le préfet de la police de Ratenburg. La Duchesse profite du scandale pour désigner publiquement Franziska comme la maîtresse du Duc. Gisind se paignarde de désespoir et meurt sur scène, nue, à la consternation générale.

TABLEAU 7 : LENZBURG - SUR LE GRAND ESCALIER DU CHÂTEAU PATERNEL

Franziska et Veit Kunz évacuent avec délice leur nuit d'amour de la veille, sur cet escalier qui rappelait jusque là à la jeune femme les pires tourments de son enfance. Elle se sent désarmée délivrée des démons du passé et débarde d'amour pour celui qui l'en a libérée - un Veit Kunz dont le cynisme a laissé place à une nouvelle et surprenante sentimentalité.

TABLEAU 8 : UNE LOGE AU THÉÂTRE DES CINQ MILLE

Ralf Breitenbach, acteur :
Olivier Cruveiller
William Fahrstuhl,
correspondant d'un journal :
Nicalas Pirson
Un régisseur de scène :
Jean-Marc Eder
Chœur des ambres :
Flarence Hebbelynck,
Evelyne Istria,
Véranique Lemaire,
Ariane Maret
Le baron de Hahenkemnath :
Philippe Girard
San serviteur :
Jean-Marc Eder

C'est l'entracte. Franziska vient de se danner à l'acteur Ralf Breitenbach, son partenaire de jeu dans une pièce écrite et mise en scène par Veit Kunz. L'Amour a semblé-t-il été particulièrement violent, et les effusions bauleversées de Franziska sont accueillies avec rudesse par son amour. Veit Kunz, costumé en pénitent, n'a l'air de se saucier que de la représentation en cours - il s'agit d'un mystère symboliste, où l'on voit Dieu descendre aux enfers pour délivrer les héros de l'antiquité... Un critique profite de l'entracte pour demander quelques éclaircissements et se faire dicter son article. Avant d'entrer en scène Veit Kunz repasse avec Franziska le dialogue clé de la pièce : le Sauveur (joué par Veit Kunz) se demande s'il doit libérer des enfers la Belle Hélène (Franziska), l'irréductible tentatrice. Franziska, prise de faux rire, ivre d'excitation, entraîne les figurantes du « chœur des ambres » dans une danse déchainée, et échappe

définitivement à Veit Kunz dans cette apathéase. Resté seul, Veit Kunz médite son échec - « elle ne devait pas se libérer jusque là ! » - et tente en vain de se pendre. Le vieux baron de Hahenkemnath, premier « protecteur » platanique de Franziska, venu lui rendre une ultime visite, trouve Veit Kunz inanimé et lui rappelle qu'on ne connaît ni ne possède jamais un être.

TABLEAU 9 : DACHAU - UNE MAISON PAYSANNE

Quatre ans plus tard. Veit Kunz, le fils de Franziska, se relève d'une grave maladie, il a échappé de justesse à la mort. Le docteur Harnstein admire le dévouement maternel de Franziska et lui conseille d'épouser le peintre Almer, qui l'aime, pour donner un père à l'enfant. Franziska se dérobe. Surgit alors Veit Kunz, qu'elle n'a jamais revu. Il propose à Franziska, dont il est toujours amoureux, de reprendre dans sa vie la place qu'y occupait le vieux baron de Hahenkemnath, pas plus. Elle refuse avec froideur. Breitenbach entre à son tour ; Franziska profite de cette réunion des deux pères possibles pour leur affirmer son désir de continuer à élever seule son enfant. L'acteur lui fait à son tour une proposition : celle d'occuper auprès d'elle la place de sa mère morte de chagrin - à condition toutefois qu'elle renonce à lui imputer la paternité de l'enfant. Elle le met dehors. Almer arrive enfin, et lui présente le portrait qu'il a fait d'elle et de son enfant ; Franziska s'étonne d'une couleur de rases peinte en bas du tableau - « petite concession au goût du public... en souvenir d'une certaine représentation de la Madone ». Almer propose à Franziska de « faire l'essai avec un homme qui croit à la bonté », autrement dit lui-même. Franziska ne répond pas directement mais reconnaît avoir éprouvé la présence de Dieu pendant la maladie de Veit Kunz. Almer insiste sur la nécessité de savoir s'en tenir à ses propres limites, de savoir renoncer aux perpétuelles tentations du nouveau, et la pièce s'achève sur la promesse qu'il fait à l'enfant, vrai « libérateur » : « tu vas prospérer puisque tu es aimé ».

Dr Hamstein, médecin :
Jean-Marc Eder
Karl Almer, peintre :
Evelyne Istria



■ Si l'on met à part *L'Éveil du printemps* et *Lulu* (le mythe incarné par Louise Brooks et l'opéra de Berg ayant d'ailleurs un peu éclipsé la pièce d'origine), le théâtre de Frank Wedekind reste en France peu connu : une œuvre placée tout entière, de gré ou de force, sous le signe du combat - combat contre la censure, et à travers elle contre la société de son époque. Parce qu'il ne voulut faire aucune concession à cette société-là, pas même celle de se taire, et que l'espoir d'un monde meilleur ne quitta peut-être jamais tout à fait celui que Brecht considérait aux côtés de Tolstoï et Strindberg comme l'un des « grands éducateurs de l'Europe nouvelle », Wedekind dut souvent s'avancer masqué, truffant son écriture de messages en forme d'énigmes ou d'allusions parfois difficiles à déchiffrer. *Franziska* n'échappe pas à la règle,

y ajoutant même un subtil jeu de références et citations, où le *Faust* de Goethe se retrouve comme paraphrasé au féminin, où drame naturaliste, cabaret et mystère médiéval surgissent comme autant de stations d'un parcours chaotique et fascinant, où la vie enfin de l'auteur, se glissant par tous les interstices, semble alimenter le feu d'une autobiographie mégalomaniacale et dérisoire. Véritable forge théâtrale, *Franziska* finit pourtant par consumer toutes ses références, car la flamme visiblement importe plus que ce qu'elle brûle : car la vie, chez Wedekind, ne fait jamais l'économie de la mort, ni l'amour l'économie du désir. Et pour cela il y a un prix à payer, celui de ne jamais venir à bout de ses propres contradictions, quelque chose comme une damnation moderne.

Stéphane Braunschweig



■ Entre ses conceptions, sauvent fâtes et justes, et leur réalisation, il y avait un trou, qu'il franchissait d'une gratesque culbute, comme un clown. Ses projets les plus sérieux tournaient en farces amères, ses idées les plus rares avaient une cruelle mystification pour aboutissement. Ses ématians elles-mêmes, ses enthousiasmes, fleurs généreuses et spontanées de son âme, ne tardaient pas à se tardre dans l'insulte d'une grimace, à se flétrir sous la bave d'une calère. Aussi, avec de très brillantes qualités intellectuelles, il n'était rien; avec une activité incessante, il ne cherchait rien; avec une énergie qui allait jusqu'à la férocité, il ne valait rien. (...) Être à rebours de lui-même, paradiste de sa propre personnalité, il vivait en un perpétuel déséquilibre de l'esprit et du cœur.

Octave Mirbeau, *L'Abbé Jules*

■ Samedi, descendant en groupe le long du Lech dans la nuit constellée, nous avons par hasard chanté à la guitare ses chansons, celle à Franziska, 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 fortune, 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 au sur le plateau, avec son attitude caractéristique, un peu vaûté, son crâne énergique aux lignes dures légèrement projeté en avant, l'air un peu lourd et angaisant, 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 de cirque, il s'avancait devant le rideau, fauet et revaler au paing, et nul ne pourrait plus oublier cette voix sèche, dure, métallique, cet énergique visage de faune aux « yeux mélancoliques de chauvette » dans ses traits figés. Il y a quelques semaines, s'accompagnant à la guitare, il chantait ses chansons à la Banbannièr, d'une voix rêche, un peu manantane et totalement dépourvue de métier: jamais chanteur ne m'a autant enthousiasmé ni bouleversé. La formidable vivacité de cet homme, l'énergie qui le rendait capable, sous les rires et les qualibets, de produire son chant d'airain à la gloire de l'humanité, lui conférait aussi ce charme qui n'appartenait qu'à lui. Il semblait ne pas être martel.

Bertolt Brecht, 12 mars 1918





Tourne sans crainte tes petits pieds vers le ciel!
Nous tendans nos bras suppliants ; mais n'en pas sans faute comme toi.
Goethe - cité en épigraphe de *Franziska*

Wedekind - Journaux intimes

6 AOÛT 1889

(...) Mon travail avance lentement, toute la matinée j'ai pensé à notre conversation d'hier. Vers le soir, je trouve une salutation et je connais une vive excitation.

7 AOÛT 1889

Mon excitation prend en quelque sorte de telles proportions que je dessine une petite fille. La raison en est la suivante : la petite Marguerite est introduite dans l'octave. Pour pouvoir me la représenter, je cherche à la fixer sur la toile. Cela m'excite au-delà de toute limite. Le soir à la HBK, je pense continuellement au distique de Goethe : « Tourne tes pieds vers le ciel », etc.

8 AOÛT 1889

Marguerite m'accapare énamouré, bien qu'elle parle très peu. Le distique ne me quitte plus. Hier soir, au lit, je pensais à l'anecdote de la cacette parisienne et du baubledague, rapportée par Krafft-Ebing. Je me représente la scène de la foçan suivante : la fille entre en marchant sur les moins et fait

la quête tout en écartant un peu les pieds. Puis, avec une totale passivité, elle se laisse déshabiller par des singes. Ensuite arrivent trois ou quatre chiens qu'un excite par des coups de bâton. La fille habite et dard avec une chienne en fonction de son état d'âme.

Je passe tout l'après-midi à dessiner la petite fille. Sur le chemin de la HBK, je me la représente sous les traits de mon propre fils, mais je ne parviens pas à l'imaginer marchant sur les mains - ce que pourtant je ferai en sorte de lui enseigner, ainsi d'ailleurs qu'à tous mes enfants. Dommage que faire la quête ne s'accorde pas bien avec le rôle de père. Dommage qu'il y ait là une limite, dommage que tout ressortisse au sexe ; ce serait si bien si cela pouvait s'accomplir avec tout le sérieux, la dignité et l'amour passibles.

Dans le jardin de l'île située sur l'Isar par un clair de lune éblouissant. Je songe à la foçan dans laquelle je m'y prendrai pour punir mon fils. L'ayant ligoté, je l'abli-gèrai à rester quatre heures à genoux. Les pensées cheminent comme les vagues de la mer. Toute cette affaire ressemble à la marée montante. Qui aurait pu imaginer une telle duperie. Piccola, qui d'ordinaire reste tranquille, se montre soudain d'une extrême sensibilité. Il ne supporte pas qu'on se joue de lui. Il est immédiatement prêt à servir. Jusqu'à une heure au Café Central où j'étudie *Le songe d'une nuit d'été* à travers la figure de Puck.



9 AOÛT 1889

Fin de la marée mantante. Je me réveille en sangeant à la façon de châtier man petit garçon. Il pourra, en définitive, tenir taute une journée. Mais avec quelle sincère tendresse, je le dédamma-gerai ensuite ! J'enseignerai exactement à ma fille comment faire pour marcher sur les mains. Je commenceraï par lui tenir les pieds en l'air, comme an fait avec les enfants quand an jauge avec eux à la brauette. Elle aura peur seuls vêtements un tricat et une petite culatte bleue. Puis je la ferai se tenir de das, en équilibre, les pieds au mur. Elle saura bientôt faire. Puis viendra plus campliqué : cela consistera principalement à garder les jambes en extension, puis à plier alternativement les genaux grâce à des paids fixés à la painte de ses pieds. N.B. : Je ne la battraï pas, je me cantenterai de l'exciter, gentiment, à l'aide d'une très fine baguette que je lui passerai sur le ventre. J'ai vu faire cela dans man enfance par un dampteur d'animaux ambuland, qui, pour faire marcher un chien sur les pattes de devant, ne cessait de lui chatauiller les arganes génitaux. Elle n'aurait pas seulement à marcher sur le sal, mais à manter et à descendre une échelle et à se déplacer également sur une table, entre les assiettes. Sa saeur apprendra à danser sur une carde. L'après-midi, j'exécute une variante du partrait de la petite fille que j'ai dessinée hier et,



Lewis Carroll, *St Georges et le dragon*.

saudain, je pense que je pourrais ajauter deux autres figures de fillettes et réaliser ainsi un ciel mabile.

A midi, au Café Luitpald, je sange que sur man ciel je pourrais également dessiner des chiens : un chien entre chaque cauple de petites filles. Je me rends en taute hâte à la maisan et j'essaie de dessiner ce chien, mais je n'y parviens pas. Alars je dessine une traisième variante de la fillette, mais j'échaue de nouveau. Alars je pense qu'il est grand temps de mettre un terme à taute cette agitation. Je crains à la fin de devenir fau. Je me suis laissé envahir au paint de perdre le cantrôle de mai-même. La salitude dans laquelle je vis dait être en partie respan-sable. Je suis à tel paint démunï face à man travail, à tel paint absédé par man fantasme que je marche à travers les rues sans prendre le temps de m'arrêter. Je rase les murs comme un criminel. Je ne regarde pas les gens en face. Avec Mme Mühlberger et la servante, je suis gragnan, peu aimable. Alars je décide de me danner un but et je rédige man Journal. Au mament à j'évaque man état d'excita-tian, de nouveau la fièvre me reprend. Après je cannais un assez lang répit.

Hier, j'ai vu le *Hällriegelsgreut* de Diefenbach. C'est une taile intéressante. Le saïr, j'ai fauetté le chat.

10 AOÛT 1889

Avant le déjeuner, je suis incapable de dire si l'an est vendredi au samedi. J'ai perdu taut repère. Je travaille au Firmament. L'après-midi, je suis préac-cupé de savoir comment je ferai pour pratéger ma fille de l'anémie quand elle aura dix-huit ans au dix-neuf ans, et cependant je l'encouragerai à laisser manter dans sa chambre tel valet au damestique. Mais je lui demanderai naturellement de se munir de préservatifs. Peu travailler à *Eppur*. Vers le saïr, l'idée de marcher sur les mains me revient à l'esprit. Le spectacle du Münchener Kindl a sur man humeur un effet décisif. Quand j'en sars, mes fantasmes m'aparaissent saus un jaur ridicule. (...)



11 AOÛT 1889

(...) Je vais au Münchener Kindl à rien de très nouveau ne s'affre à mai. Mlle Schalz n'a même pas revêtu san castume blanc avec ses langues tresses. Elle se présente d'abard en nair puis en tenue de fillette. Au mament à j' m'en vais, c'est de nouveau la marée mantante. Je pense que je devrai lier ensemble les pieds de ma fille, afin qu'elle ne puisse faire autrement que de marcher sur les mains. Je sauffre le martyre. Rencantrer une femme devient pour mai une question capitale. A chaque cain de rue, je regarde le trattair d'en face avec une hâte inquiète. Je tremble comme une jeune fille

justement parce que je suis prêt à suivre n'importe qui sans paser la maindre question. Mais je ne rencantré persanne et pour finir je me précipite, tel un naufragé, vers le racher du Kletzensgarten à j' rencantré Bennat accampagné de deux messieurs. Ennuyeux cammérage sur la dramaturgie et la peinture. Après nous être quittés, je suis à ce paint excité que j'espère encare pouvaïr travailler à la maisan. Arrivé chez mai, man excitation s'inverse au paint que je cherche refuge dans des rêves sanglants. Je m'endars avec en tête le début d'un cauplet pour Mlle Schalz.



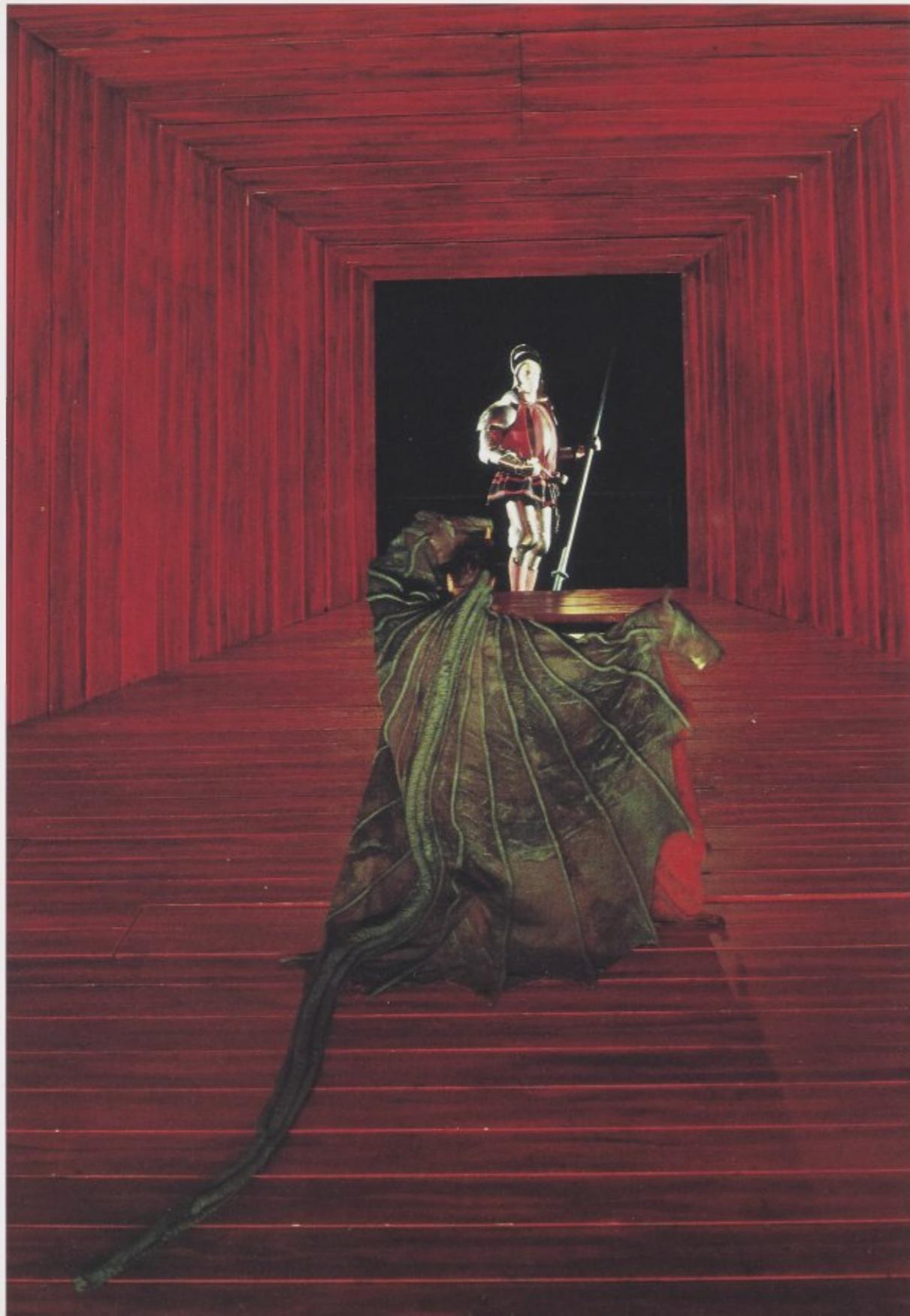


Sous quelque hobit
que ce soit, je n'en
sentiroi pos moins
les misères de l'existence
humaine. Je suis trop
vieux pour jouer
seulement, trop jeune
pour être sans désirs.
Qu'est-ce que le monde
peut m'offrir de bon ?
Tout doit te monquer,
tu dois monquer de tout !
Voilà l'éternel refrain
qui tinte aux oreilles
de chacun de nous, et ce
que, toute notre vie,
chaque heure nous
répète d'une voix cossée.
C'est avec effroi que
le matin je me réveille ;
je voudrais répondre des
formes omères,
en voyant ce jour qui
dons sa course
n'accompliro pos un de
mes vœux ; pos un seul !
(...) Et voilà pourquoi
la vie m'est un fardeau,
pourquoi je désire
la mort et j'abhorre
l'existence.

Goethe - *Faust*







Une lucidité d'aveugle

Entretien avec Stéphane Braunschweig

Veit Kunz :

Seriez vous assez déraisonnable pour vouloir être un homme ?

Franziska :

Oui, s'il m'était possible de ne rien perdre mais de gagner uniquement... faculté de jouir, liberté de mouvements (...)

Veit Kunz :

Réfléchissez, mon enfant. Durant deux ans, je vous laisse mener la vie d'un homme (...)
En contrepartie, au terme des deux ans, et jusqu'à votre mort, vous serez ma femme, mais je serai votre maître, votre esclave.

Depuis *Dacteur Faustus* - le spectacle que j'ai réalisé avec Giorgio Barberia Corsetti - j'étais à la recherche de textes qui me permettraient de poursuivre la réflexion que nous avions engagée à partir de Faust : nous avions trouvé dans ce mythe un outil très opérant pour parler d'aujourd'hui. Dans *Franziska* la thématique de Goethe est bien sûr produite, mais au fond j'ai retrouvé chez Wedekind l'essentiel de ce qui m'intéresse dans *Faust*, ces questions pour nous fondamentales : comment sortir de l'ennui, comment

sortir du vide, comment retourner au monde, comment appréhender la réalité dans sa globalité.

Quand je parle d'ennui, il faut prendre le mot dans son acception la plus large : il ne s'agit pas du fait de s'ennuyer, mais de celui de ne pas voir à long terme, de ne pas savoir sur quelles bases on pourrait fonder une nouvelle société. L'ennui, si on veut, c'est le vide idéologique, le vide de pensée - tout ce qui fait qu'on peut assister à la fois à une victoire éclatante du cynisme (celui de tous les pouvoirs) et à un retour écrasant de la sentimentalité (comme voleur refuge) - ces deux pôles entre lesquels nous vivons et contre lesquels il faut se battre tous les jours ; ces deux rapports à la réalité qui se renforcent l'un l'autre alors qu'ils craignent de se combattre, et qui ne savent que le recta et le versa de la même situation.

Ce qui m'intéresse, dans le pacte que conclut Faust avec le diable, c'est son ambiguïté, c'est le fait qu'il s'y trouve quelque chose de très positif : pour Faust - et pour Franziska aussi bien - il s'agit de sortir de sa chambre, de

cette chambre qu'est le Moi, d'échapper à la mélancolie en brisant le miroir narcissique. « Enfin, du réel ! » s'écrie Franziska quand Veit Kunz fait irruption chez elle. Le problème, c'est que cette percée est illusoire. On croit ouvrir une fenêtre sur le réel, et on se retrouve encore devant un miroir - devant le reflet de son propre vide. Toutes ces problématiques sont dans Wedekind, et peut-être d'une manière plus moderne - plus chaotique - que chez Goethe.

Veit Kunz :

L'art est le miroir dans lequel l'homme vient contempler sa joie de vivre (...). Il se trouve que le miroir a une action vivifiante et stimulante sur celui qui s'y mire car ce bienheureux ne jouit pas seulement du plaisir qu'il ressent mais également de la vision du reflet de son plaisir (...). Et ainsi l'homme et son reflet s'oiuillonnent et s'éperonnent vers une jouissance de plus en plus débridée, jusqu'à ce que...

Breitenbach :

... jusqu'à ce que l'homme ait envie de cracher au visage de son propre reflet.

Cet échange est le premier fragment de *Franziska* que j'aie lu ; il était cité dans une postface de *Lulu*, pièce que j'envisageais alors de monter. Il m'a tout de suite intéressé. La question que je me posais en lisant ces phrases la première fois, c'était de savoir si Wedekind décrivait là le comportement de celui qui consomme l'art - le spectateur - ou celui de l'artiste. Car si l'homme vient jouir de son propre plaisir dans l'art, ce comportement hédoniste renvoie

oussi à la pratique narcissique du créateur lui-même. Et comme le déroulement du texte amène à l'idée que l'homme en vient « à cracher au visage de son propre reflet », on peut y voir une dimension presque brechtienne, le refus d'un usage narcissique de l'art. Maintenant que je connais bien la pièce, je me rends compte que toute cette discussion - au demeurant très difficile à mettre en scène, car, comme dans toute la pièce, on ne sait pas exactement où commence et où s'arrête l'ironie - témoigne d'une contradiction très profonde de Wedekind : chez lui cohabitent le dégoût de l'art et la fascination de l'art. Il a beau affirmer à travers ses personnages que l'art doit rester un instrument, son amour de la beauté, au sens le plus artistique du terme, s'exprime à travers les innombrables références qui sous-tendent le texte, références littéraires, picturales. Franzisko ne cesse de retravailler une matière qu'il emprunte à l'art de son époque - les différents visages du symbolisme -

ou à d'autres oeuvres : il s'attarde à décrire dans une indication scénique un magnifique tableau du Titien et en éprouve un plaisir manifeste. S'il pousse à bout l'esthétisme fin de siècle pour le faire basculer - en attisant les contradictions jusqu'à ce que le miroir se brise - on sent aussi son attirance extrême pour le beau. Ce n'est pas pour rien que dans *Hidalla*, une de ses pièces-manifestes le personnage qui le représente crée une association dont les membres sont choisis uniquement sur le critère de leur beauté - mais bien sûr il sera amené au suicide par ses propres contradictions...

C'est pourquoi je ne crois pas que son oeuvre invite à une esthétique sale, une complaisance dans la monstruosité. S'opposer à « l'art pour l'art » ne revient pas forcément à prôner une esthétique de la laideur. Wedekind est beaucoup trop jouisseur pour cela. Je pense à cette phrase de Breton : « La beauté sera convulsive ou ne sera pas ».

Franziska :

**Et ma mélancolie,
se changero-t-elle en gaieté ?**

La passion du jeu chez Franziska et surtout chez Veit Kunz m'a beaucoup intéressé. J'ai pensé à ce film de Carné, *Les Tricheurs*, où on voit cette jeunesse folle des années 60 entièrement adonnée à la « fureur de vivre » jusqu'au jour où un accident de voiture fait basculer ce petit monde, d'un coup, dans l'harreur. Wedekind aussi nous parle beaucoup de l'insouciance, et du cynisme de fait qu'il y a dans toute insouciance. C'est tout le propos du deuxième tableau, qui se déroule dans une taverne ; ici, dit Veit Kunz, même le plus désespéré redevient gai : l'olcool, les filles, la musique affrent une fuite hors de la réalité. A chaque acte il y a cette tentative - de plus en plus difficile pour Franziska - de se retrouver dans l'insouciance. Et à chaque fois la mort arrive comme un coup d'arrêt. C'est toujours la même structure : un

délires qui s'amplifie jusqu'à la folie et soudain, dans le bruit, un coup de pistolet qui ramène le silence ; l'insouciance fait brusquement l'expérience de la mort : c'est d'abord Mousi qui se fait descendre par son maquereau, ensuite Sophie qui se suicide, enfin Gisliind qui se poignarde. Mais en même temps, ces morts sont écrites comme des accidents, elles pourraient presque ne pas avoir lieu. C'est comme si à chaque fois une porte s'ouvrait sur la mort et que les personnages s'empressaient de la refermer. D'ailleurs ils ne sont pas réellement coupables : ni Franzisko ni Veit Kunz ne tuent qui que ce soit, cela arrive sans qu'ils

se sentent réellement responsables. Ils sont dans une dénégation permanente de la mort : le suicide raté de Veit Kunz en fin de parcours en apporte sans doute la preuve dérisoire, comme si la mort elle-même se vengeait d'avoir été tant méprisée. Franziska, elle, devra faire l'expérience de la mort à travers la maladie de son enfant. Mais faut-il vraiment interpréter cette expérience comme le retour d'une morale ?

Karl Almer (à Franziska) :

**Comment pourrais-je regretter mes désirs,
Si repoussent les tentations du Nouveau
Je me réjouis de mon destin pour ce qu'il veut ?**

Quand on arrive au dernier acte il y a une sensation de déception incroyable : tout ça, tout ce déballage de théâtre, de folie pendant quatre actes pour en arriver à ce tableau d'une vie raisonnable, effrayablement triste ! Certains commentateurs y voient le propos d'un Wedekind assagi, revenu de ses folies de jeunesse et de ses utopies de libération par l'érotisme. Je pense plutôt que cet effet déceptif est totalement voulu : une des grandes farces de Wedekind c'est que même quand son intrigue s'emballe, quand le théâtre se met à délirer, il y a toujours quelque chose d'absolument juste et percutant dans les sensations de spectateur - ou de lecteur - qu'induisent ses pièces. Ici, en provoquant notre déception, il laisse entendre qu'il ne faut pas se contenter de ce final. D'ailleurs comment ne pas lire comme un accent d'auto-ironie, comme une allusion de l'auteur à la « touche finale » de la pièce que lui-même est en train d'écrire, les propos du peintre Almer dans le dernier tableau : il explique à Franziska que s'il l'a peinte en madone, avec une couronne de roses, c'est « essentiellement une petite concession au goût du public » ? Il ne faut pas oublier que Wedekind n'a cessé d'être en butte à la censure et de trouver des moyens pour la contourner. Terminer la pièce ainsi, c'était peut-être une manière de la rendre acceptable pour son époque. Mais le tableau final de *Franziska* - un peu à l'eau de rose lui aussi - porte en lui-même de quoi le faire exploser.

Du coup ce personnage oux moins duquel tombe Franziska, cet artiste qui fait une peinture visiblement



Vittore Corpoccio,
Saint-Georges et le dragon,
1502 - 1507

pampière en s'inspirant de la Renaissance, qui dit « nous pouvons vivre ensemble parce que nous avons conscience de nos limites », cet apôtre du renouveau sans couvert de bans sentiments apparaît éminemment suspect. Pour moi ce peintre, c'est un nouvel avatar de Méphisto, peut-être le plus contemporain. Le pacte qu'il propose à Franziska - croire avec lui « à la bonté » - c'est un peu ce que nous vivons : le repli sur la sentimentalité, l'humanitaire, auxquels l'absence d'un véritable projet de société, le vide de la réflexion politique permettent de triompher. Est-il si sage de « repasser les tentatives du nouveau » ?

Le Duc :

Je suis Saint Georges plein d'ardeur
À délivrer le monde des manstres.

Le dragon (après un oboisement sauvage déchoiné) :

Tan titre de noblesse est usurpé !

Ce n'est pas toi mais moi, Saint Georges (...)

L'humanité à grands cris m'implore

De la pratéger de la domination et de la mort.

J'ai eu très vite la sensation que la représentation du drame sacré du Duc et sa relecture de la légende de Saint Georges, loin d'être un divertissement anecdotique, pouvait offrir une métaphore de l'ensemble de la pièce. C'est surtout une matière emblématique des contradictions de Wedekind : ce n'est pas un hasard si dans la pièce du Duc c'est le dragon qui dit « C'est moi Saint Georges ! » ; cette réplique renversante révèle l'ambivalence de la croisade entreprise : s'agit-il de délivrer les princesses au lieu de libérer le monde des sarcières qui créent le désir ? Il s'agit au fond d'un combat du désir contre lui-même, d'un retournement de la pulsion crachant au visage de son propre reflet. La réversibilité des figures du dragon et de Saint Georges - dans la lance a quand même un aspect phallique ! - et, plus secrètement, de la princesse et du dragon (dans certaines représentations, elle tient en laisse le manstre comme si c'était elle qui lui donnait l'ordre d'attaquer) me semble raconter magnifiquement une lutte complètement intériorisée entre le discours marxiste et les pulsions qui le produisent. Le spectacle du Duc devient ainsi



Gustav Klimt,
Nuda Veritas, 1898

« La vérité est un feu,
la dire illumine et
brûle à la fois »

L. Schefer

un fil conducteur de toute la pièce : Veit Kunz se prend un peu peur Saint Georges quand il entreprend de libérer Franziska des angoisses de son enfance, du dragon de ses traumatismes psychiques... Il ne faut pas oublier que Wedekind avait lu Freud peu avant d'écrire la pièce. À la fin du spectacle j'ai l'impression que c'est l'enfant qui est devenu un Saint Georges. Et cette fois ce n'est plus la prin-

cesse qui se substitue - au lieu de surpasser - au manstre, mais la madame elle-même : mais on sait bien au fond que ce qui a été mis à mort c'est le dragon qui se trouvait en Franziska, c'est-à-dire Franziska elle-même. La quasi-mort de l'enfant qui met à mort le dragon et fait triompher la morale du renouveau révèle que le refaulement des contradictions (pulsions de vie/pulsions de mort) ne produit rien d'autre que le refaulement de la vie elle-même.

Veit Kunz :

L'éloquence de son
poète obscure à notre drame
l'intelligibilité la plus
grande.

Ce qui frappe d'abord dans la pièce c'est la diversité des matériaux stylistiques. D'un tableau à l'autre l'écriture semble épouser des styles très différents : ça commence à la manière d'un drame psychologique à la Ibsen, voire

à la Strindberg ; l'épisode de la taverne propose une sorte de réalisme, au point que la scène de genre semble prendre le pas sur la narration ; le drame sacré que fait jouer le duc peut être une référence au théâtre médiéval mais aussi une parodie des goûts mayenâgeux du symbolisme. Le mélange des genres est permanent. Au milieu de ce déplaçement de styles, il y a quand même un fil conducteur, l'histoire de Veit Kunz et de Franziska. Leurs scènes donnent son architecture au spectacle, elles permettent d'intriquer à chaque fois une distance par rapport au type de théâtre dans lequel on est. Car malgré des contrastes stylistiques énormes, la pièce parle toujours de la même chose : de Wedekind lui-même. L'aspect autobiographique est extrêmement unificateur. Un peu comme Claudel qui, dans *Le Saulier de satin*, faisait de l'histoire du monde l'histoire du Moi, Wedekind déplaçait l'histoire du théâtre comme l'histoire de son Moi.

C'est plutôt de cette unité cachée derrière le déplacement des formes que j'ai cherché à rendre compte. Les tensions stylistiques sont suffisamment apparentes pour qu'on n'ait pas besoin de les jouer. Il m'intéressait donc de proposer par la scénographie un cadre structurel qui donne à voir l'emboîtement des strates de texte - sans chercher à citer une par une les esthétiques que convoque l'auteur. J'ai voulu rendre visibles les structures internes plutôt que de redoubler le travail de Wedekind sur les structures externes. Car derrière le principe très ludique de la construction, c'est le narcissisme de Wedekind qui s'exprime, un narcissisme parfaitement conscient et dans il est le premier à se maquiller. À travers toute cette façade de théâtre, c'est ce côté inéluctablement autobiographique de la pièce qui me la rend si touchante, sa lucidité d'aveugle.

Propos recueillis par Anne-Françoise Benhomou,
pendant les répétitions de *Franzisko*, novembre 1995.



James Ensor, *La Vierge Consolatrice*, 1892



Titien, *L'Amour sacré et l'Amour profane*, 1515

Paysage sylvestre et vallonné sur l'île de Rhodes. Au lointain, à droite, un clacher d'église, à gauche, sur une colline, un château devant lequel braquent deux lapins. Au centre de la scène se trouve le large bassin d'une fontaine en marbre dont la face externe est ornée de sculptures. Les sculptures représentent des enfants qui jouent. Ils figurent une marche triomphale et une fustigation devant un pilori. Veit Kunz, en riche costume moyen-âgeux, surgit de la forêt. Il porte une longue barbe flottante et une perruque grise clairsemée.

(indication scénique de Frank Wedekind pour le sixième tableau de *Franziska*)

Aucun de mes instincts n'arrive à me faire peur.
 J'écoute simplement ce que chacun me dicte :
 L'un d'eux souhaite vivre dans une stricte ascèse,
 Entouré de Giattas peuplés d'angelats chastes ;
 L'autre cherche les gerbes des moissons de la vie,
 Les brûlantes cauleurs du maître de Cadare ;
 Un troisième, enfin, par caprice demande
 Les horreurs du Giargiane, ses démons terrifiants.
 Le jour suivant exige Amours et Cupidans,
 Corps rebondis et fermes, mains roses, fesses pleines.
 Mais, le surlendemain, j'ai saif d'élans mystiques
 De tons éteints, de larmes et de vierges blêmes.

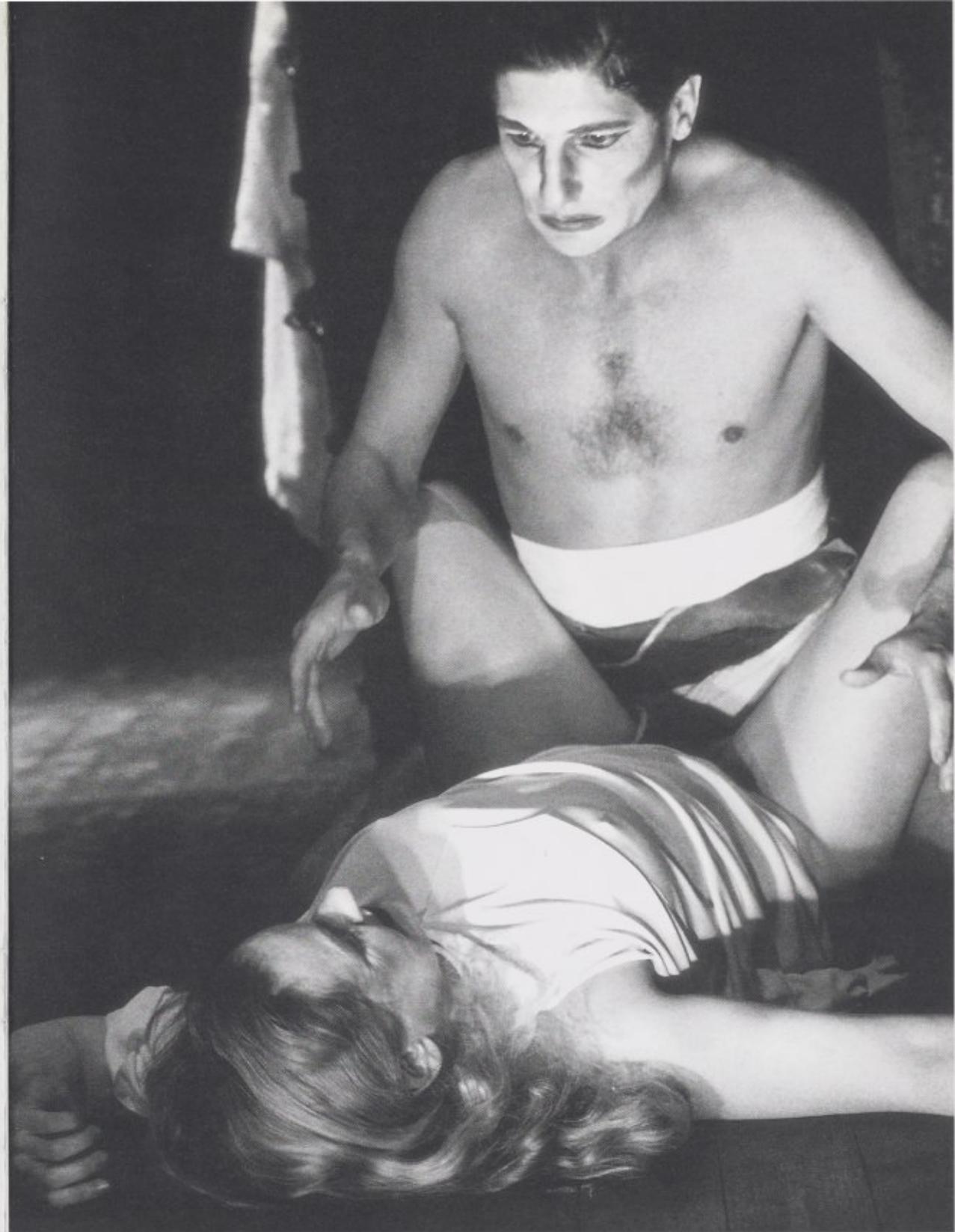
Hugo von Hofmannsthal, « Hier »

■ Me permettroi-je de demander en quoi peut donc, dans mes travaux, consister l'élément inhabituel qui dérouté et trouble l'acteur ? C'est peut-être essentiellement qu'à la lecture du texte il craint trouver fréquemment des points de vue, des opinions, des théories abstraites qu'il prend tout simplement, et vraiment à tort, pour l'expression de ses propres convictions. En conséquence, l'acteur se sent blessé dans son honneur professionnel d'artiste, et il s'élève contre cette présumée prétention à lui faire tenir des conférences du haut de la scène. Mais une telle protestation est parfaitement injustifiée. Je n'ai jamais mis mes propres opinions dans la bouche d'aucun des personnages de mes pièces. Sinon, ce serait complètement idiot de faire échouer ces personnages en raison, précisément, de leurs opinions. Mes convictions ne sont que dans les bilans qui, à la fin des drames, découlent de leur déroulement et du destin de leurs personnages

principaux. Mais ce que j'ai mis dans la bouche de mes personnages, et ce par quoi j'ai tenté de les rendre dramatiques et vivants, c'est la passion. (...) Incorporer des passions, tel est justement l'âme et la quintessence de l'art dramatique, même quand la passion n'emprunte pas pour s'exprimer des sons inarticulés, mais tout au contraire, comme chez nos classiques, des mots qui font réfléchir l'auditeur.

Au cas où la lecture du texte ne suffirait pas à persuader un acteur de la force dramatique et passionnée qui anime les caractères de mes pièces, je suis prêt à tenir n'importe quel pari qu'il ne se trouve pas une seule ligne, dans l'ensemble de mes drames, qui soit écrite dans une langue inapte à passer la rampe, et je m'engage à le lui prouver en montant moi-même sur la scène.

Frank Wedekind



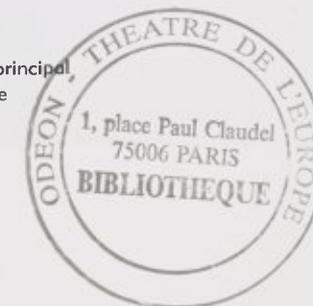


■ La religion ne m'est d'aucune aide. La foi que d'autres accordent à l'invisible, je l'accorde au palpable, au visible. Mes dieux habitent des temples édifiés par la main de l'homme, et c'est dans le cercle de l'expérience concrète que ma croyance devient complète et parfaite; elle peut-être, car à l'instar de beaucoup ou de tous ceux qui ont placé leur ciel sur cette terre, j'y ai trouvé non seulement la beauté du ciel, mais également les horreurs de l'enfer. Quand il m'arrive de penser un peu à la religion, je me dis que j'aimerais fonder un ordre à l'intention de ceux qui sont incapables de croire: on pourrait l'appeler la Confrérie des arphelins de père, et elle aurait un autel que n'éclairerait nul cierge, sur lequel un prêtre dont le cœur ignorerait toute paix célébrerait le culte avec du pain non béni et un calice vide de tout vin. Toute chose doit, pour être vraie, devenir une religion. Et l'agnosticisme devrait tout autant que la foi avoir son rituel. Il a semé ses martyrs, il devrait réclamer ses saints, et louer Dieu chaque jour de s'être caché aux hommes. Mais qu'il s'agisse de foi ou d'agnosticisme, il ne peut s'agir de quelque chose qui me soit extérieur. Ses symboles doivent avoir été créés par moi. Seul ce qui crée son propre monde est spirituel. Si je ne puis en découvrir le secret en moi, jamais je ne le découvrirai. Si je ne le possède pas déjà, jamais il ne viendra jusqu'à moi.

Oscar Wilde - *De profundis*.

Wedekind par Wedekind

- Qualité préférée chez un homme**
 le tempérament, l'énergie
Qualité préférée chez une femme
 l'intelligence
Ma idée du bonheur
 être utilisé selon ses aptitudes
Principale aptitude
 au mensonge
Principale inaptitude
 à dire la vérité
Science préférée
 la science des religions
Tendance artistique
 Michel-Ange, Titien, Rubens, Makart
Société préférée
 insouciante et gaie
Antipathie insurmontable
 du piano mal joué
Écrivain préféré
 Schiller
Compositeur préféré
 Beethoven
Livre préféré
 Casanova
Instrument préféré
 le quatuor à cordes
Héros préféré en poésie
 Richard III
Héros préféré dans l'histoire
 Alexandre Le Grand
Couleur préférée
 rouge
Fleur préférée
 Kala
Plat préféré
 le paissan, la valaille, la salade verte
Baïsson préférée
 un petit vin de pays
Nom préféré
 Tilly
Spécialité préférée
 faire du théâtre
Jeu préféré
 jouer avec le monde
Comment vis-tu ?
 pas trop mal
Ton tempérament
 mélancolique
Ton trait de caractère principal
 l'entêtement, j'espère
Devise
 2 x 2 = 4



■ Quand Frank Wedekind monta sur les planches : Tonnerre ! les autres à côté de lui ovoient l'air d'un jeu de quilles qui s'écroule. Ils n'étaient plus là, tout simplement. Nas yeux s'ouvrirent. Nas sentines : VOILÀ ! C'est lui ! Ses pièces étaient pour ainsi dire authentifiées. Tout d'un coup, elles existaient. Cette double vie de l'auteur et de l'œuvre n'en formait plus qu'une. Son souffle était brûlant, son rythme saccadé. Un frémissement frénétique s'emparait de la scène comme le danseur Nijinski peut seul encore nous en donner une idée. Il y avait trois hommes en un seul : un zélé, un poète et un tribun. (...)

Un spectacle cruel comme Hara-kiri (dira-t-on) : quelqu'un ici s'aurait littéralement le cœur. Il détruisait la clason entre le monde intérieur et le monde extérieur (appelée pudeur). Entre le domaine public et le domaine privé. Il déchirait et se déchirait soi-même. De la barbarie. De la flagellation. Et il nous conviait en qualité de spectateurs. Jurait sadiquement, crachait plosanteries et moqueries. Et toujours cette intelligence, cette intelligence qui livre au supplice. Fureur gathique dans ce gaît à se mettre à nu soi-même ; inouï. (Rappelez-vous *Censure*, lorsqu'il jouait Buridan autrefois. « Le clown Wedekind ».



Le rire s'étranglait dans votre gorge. Ou quand il jouait Hetmann : c'est alors qu'on pouvait vraiment voir évaluer Don Quichotte dans le Royaume des Idées).

Nan qu'il ait toujours ému. Il hypnotise. Il a des convulsions dans le cerveau ; des convulsions (dans les corps), des convulsions (dans le gosier), dans les jambes. Et aussi dans les... Tout est taillé dans le bois : grossièrement, avec des angles et sans arrandis. Carniches sculptées des cathédrales de Reims ou d'Amiens. Ouvrage sur bois de Riemenschneider. Et quand il marche, on entend des grincements. Quand il parle, des craquements. Il a le nez prononcé et hordu. Quand il rencontre le tramway dans la rue, il le force à lui céder le passage. Méfiant, irrité, gêné. Ou sans tact, brutal, sorcostique. Noir comme un poney et décoiné comme un fou.

Réminiscence ; le moment où dans *Franziska* il se présente comme le conducteur d'étoiles. Veit Kunz ! Sacrebleu ! Il arrive par la fenêtre, otterrit sur les genoux, se met à courir en demi-cercle ! Phénoménal ! Son sotonisme de circonstance (il est réclomé par le bourgeois) - du Croque-mitaine. Nas nous amusons de Ponny. Nas sourions quand il fait le boiteux. Mais ce noir « spiritus rector » qui entre par la fenêtre et court en cercle, c'est le diable à ressort. Pos moyen d'en venir à bout. Le couvercle saute : et déjà le diable montre la tête.

Il est tout en ruse et en malice, en arabesque et en description. Ce qu'il a redécouvert, c'est l'acrobatie - pour la scène de l'avenir. Il émeut les Japonais ; c'est la grande liesse populaire des premiers temps ; les valeurs de sabre, les danseurs de corde et les faiseurs de culbutes. On tâchera de le parfaire. Il vole et il est à cheval ; il est suspendu en l'air par les jarrets (oui vraiment). Son plus grand ovontage est là : il a vécu dans ses jeunes années avec les gens du cirque.

Hugo Boll



Deux êtres, hélas ! se portent mon sein et chocune d'elles veut se séparer de l'outre : l'une, ardente d'amour, s'otuche ou monde par le moyen des orgones du corps ; un mouvement surnaturel entroîne l'outre loin des ténèbres, vers les houtes demeures de nos oïeux.

Faust

Vous l'avez tous connue, ô mes amis ! la belle Pandora du théâtre de Vienne. Elle vous a laissés sans doute, ainsi qu'à moi-même, de cruels et doux souvenirs. C'était bien à elle peut-être, - à elle, en vérité, - que pouvait s'appliquer

l'indéchiffable énigme gravée sur la pierre de Bolagne : AELIA LAELIA. *Nec vir, nec mulier, nec androgyno*, etc. « Ni homme, ni femme, ni androgyne, ni fille, ni jeune, ni vieille, ni chaste, ni folle, ni pudique, mais tout cela ensemble... » Enfin la Pandora, c'est tout dire, car je ne veux pas dire tout.

Gérard de Nerval - La Pandora

Oskar Kokoschko,
Les Gorçons rêveurs, 1908

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

1864 : Naissance à Hanovre, le 24 juillet, de Benjamin Franklin Wedekind. Ses parents, allemands émigrés aux États-Unis pour des raisons politiques, s'y étaient rencontrés. De retour en Europe, ils conserveront, ainsi que leurs enfants, la nationalité américaine.

1872 : La famille Wedekind s'établit en Suisse, et habite le château de Lenzburg (dont la légende rapporte qu'il a été construit par le vainqueur du dragon qui occupait le site.)

1875-1884 : études en Suisse.

1886 : Première pièce publiée en Suisse : *Le Peintre minute*. Il entre dans le service publicité de la firme Maggi à Zurich.

1889-1889⁹¹ : Vit à Munich, fréquente la bohème. Commence à écrire *L'Éveil du printemps*.

1891-1894 : Séjour à Paris. Écrit des canevas de pantomimes pour le music-hall, va assidûment au cirque, travaille de front à plusieurs pièces, dont *La Boîte de Pandare* (Lulu).

1895 : Rentre en Allemagne. Publie *L'Esprit de la terre* (première partie de Lulu).

1896 : Collabore à Munich à la revue satirique *Simplicissimus*.

1898 : Représentations de *L'Esprit de la terre* à Leipzig ; Wedekind joue le Dacteur Schön. Poursuivi par la censure à cause d'un

poème politique jugé offensant pour Guillaume II, il s'enfuit en Suisse et y entreprend la rédaction du *Marquis de Keith* (sa pièce préférée).

1899 : Après avoir terminé la pièce, se rend à la police de Leipzig : 7 mois de prison ferme. Incarcéré, il écrit un récit sur « l'éducation corporelle des jeunes filles » : *Mine-Haha*.

1899-1900 : Représentations à Berlin puis à Munich du *Chanteur de cœur*.

1901 : Ouverture à Munich du Cabaret des Onze bourreaux : Wedekind y interprète lui-même ses chansons en s'accompagnant à la guitare. Écrit *Le Roi Nicolo*. Représentations du *Morquis de Keith* à Munich.

1902 : Parution de la nouvelle version de *La Boîte de Pandare* - suite de *L'Esprit de la terre*. Représentations à Berlin.

1903 : Publications de *Hidalla* (ou *Karl Hetmann, le géant noir*). La pièce est interdite à la représentation.

1905 : Représentations de *Hidalla* à Munich. Représentations privées de *L'Esprit de la terre* organisées à Vienne par Karl Kraus. Tilly Newes, une jeune actrice de dix-neuf ans, y tient le rôle de Lulu.

1906 : Wedekind épouse Tilly Newes le 1^{er} mai. Le jour de leur mariage, représentation privée de *La Mart et le diable* avec Wedekind et Tilly dans les rôles principaux. En novembre Max Reinhardt met en scène *L'Éveil du printemps* à Berlin. Pamela Wedekind naît le 20 décembre.

1907-1909 : Il écrit *Censure, Musique, Le Château de Wetterstein*.

1911 : Naissance d'une deuxième fille, Kadidja ; il écrit *Franzisko*.

1912 : Cycle Wedekind à Berlin. Représentations de *Franziska* à Munich.

1914 : Représentations de *Samsan* à Berlin ; la pièce est interdite à Munich. Nombreux hommages à l'occasion du cinquantième anniversaire de Wedekind. En décembre il est opéré d'une appendicite. Mal guéri, il sera réopéré l'année suivante.

1916 : La représentation de *Bismarck*, prévue à Berlin, est remise en raison de la censure.

1917 : Opéré d'une hernie en janvier. Wedekind et Tilly tournent Lulu en Suisse. Première à Zurich du *Château de Wetterstein*.

1918 : Nouvelle opération début mars. Il meurt le 9 et est enterré à Munich.

(d'après L. Richard)



Tilly et Frank Wedekind

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE WEDEKIND PARUES EN FRANÇAIS :

Lulu, traduction de P.-J. Jauve, L'Âge d'homme, 1969

L'Éveil du printemps, traduction de F. Regnault, Gallimard, 1974

Mine-Haha ou de l'éducation corporelle des jeunes filles, traduction de R. Henry et R. Valangay, Flammarion, 1984

Confession et autres poèmes, in K. Kraus, La Boîte de Pandare, Ludd, 1985

Journaux intimes, traduction de J. Ruffet, Belfand, 1989

Musique, adaptation de L. Wansan, Lansman, 1993

Le théâtre complet de Wedekind est en cours de parution aux éditions Théâtrales sous la direction de J.-L. Bessan.

Parus :

Tome I : *Le Peintre minute* (traduction de Jean Launay) ; *Les Jeunes gens* (traduction de Jörn Cambreleng) ; *L'Éveil du printemps* (traduction de François Regnault) ; *Le Spectre du saieil* (traduction de Jean Launay) 1995. Tome VI : *Franziska* (traduction de E. Recaing et R. Orthmann) ; *Le Château de Wetterstein* (traduction de J.-L. Bessan), 1995

On pourra également trouver des traductions de différents textes de Wedekind dans :

À propos de « L'Éveil du printemps » de Frank Wedekind, textes réunis par B. Jaques et F. Regnault, Christian Bourgois, 1974
Obliques n° 6-7, « L'Expressiannisme allemand », textes réunis par L. Richard, 1976

SUR WEDEKIND :

Il n'existe aucun ouvrage de synthèse en français. On trouvera des éléments dans : Roberta Calassa, *Les Quarante-neuf degrés*, traduction de J.-P. Manganara, Gallimard, 1992

Du cirque au théâtre, textes réunis par C. Amiard-Chevrel, coll. « Théâtre années 20 », L'Âge d'homme, 1983

L'Expressiannisme dans le théâtre européen, études réunies par D. Bablet et J. Jacquat, Éditions du C.N.R.S., Paris, 1971

S. Fauchereau, *Expressiannisme, dada, surréalisme et autres ismes*, Denaël / Les Lettres nouvelles, 1976

Obliques n° 6-7, ap. cit.

J.M. Palmier, *L'expressiannisme et les arts*, Éd. Payot, 1983

et surtout dans le remarquable ouvrage de Claude Quiguer, *Femmes et machines de 1900, lecture d'une obsession modern style*, Klincksieck, 1979.

Les textes de ce programme sont tirés de :

À propos de « L'Éveil du printemps » de Frank Wedekind, textes réunis par

B. Jacques et F. Regnault, ap. cit.

H. Ball, « Wedekind comédien », paru dans *Phaebus* n°1, 1914, traduction de Jacques Darmaun, Obliques n° 6-7, ap. cit.

B. Brecht, *Écrits sur le théâtre* tome I, traduction de J. Tailleux, G. Delfel,

B. Perregaux, J. Jaurdheuil, L'Arche, 1974

J.W. van Goethe, *Faust*, traduction de G. de Nerval, *Théâtre complet*,

coll. « Pléiade », Gallimard, 1951

H. van Hafmannsthal, « Hier », poème traduit et cité par C. Quiguer, *Femmes et machines de 1900...*, ap. cit., p. 154

J.-K. Huysmans, *À rebours*, coll. « Folia », Gallimard, 1977

O. Mirbeau, *L'Abbé Jules*, cité par C. Quiguer, *Femmes et machines de 1900...*, ap. cit., pp. 67-68

G de Nerval, *La Pandara*, in *Les Filles du Feu*, coll. « Folia », Gallimard, 1995

F. Wedekind, *Journaux intimes*, ap. cit.

F. Wedekind, *Lulu*, ap. cit.

F. Wedekind, « Rencontre avec Joseph Kainz » (1915), traduction de Jacques Darmaun, Obliques n° 6-7, ap. cit.

O. Wilde, *De profundis*, traduction de J. Gattégna, coll. « Folia », Gallimard, 1992

SAISON 95 96

GRANDE SALLE

20 - 24 SEPTEMBRE **L'ÎLE DES ESCLAVES**

en italien

de Marivaux / Mise en scène Giorgio Strehler

28 SEPTEMBRE - 1^{ER} OCTOBRE **SPLENDID'S**

en allemand, surtitré

de Jean Genet / Mise en scène Klaus Michael Grüber

6 OCTOBRE - 3 DÉCEMBRE **LE TARTUFFE**

de Molière / Mise en scène Benna Bessan

Prolongation jusqu'au 28 janvier

DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON CRÉATION

(à Ivry-sur-Seine)

de Bernard-Marie Koltès / Mise en scène Patrice Chéreau

10 JANVIER - 18 FÉVRIER **FRANZISKA**

CRÉATION

de Frank Wedekind / Mise en scène Stéphane Braunschweig

20 MARS - 12 MAI **LE ROI LEAR**

CRÉATION

de William Shakespeare / Mise en scène Georges Lavaudont

21 - 25 MAI **OBSERVE THE SONS OF ULSTER** de Frank McGuinness

en anglais, surtitré

Mise en scène Patrick Mason

MARCHING TOWARD THE SOMME

28 MAI - 1^{ER} JUIN **THE WELL OF THE SAINTS**

en anglais, surtitré

de Jahn Millington Synge / Mise en scène Patrick Moson

11 - 22 JUIN **NOCES DE SANG (BODAS DE SANGRE)**

CRÉATION
en espagnol, surtitré

de Federica Garcia Lorca / Mise en scène Lluís Pasqual

PETIT ODÉON

LA CHÈVRE, LE CHEVAL ET LA VIERGE 3 NOV - 30 DÉCEMBRE CRÉATION

de MarieLuise Fleisser / Mise en scène Bérangère Banvaisin

J'AI GÊNÉ ET JE GÉNÉRAI (marionnettes) 5 - 31 JANVIER

Textes de Daniil Harms / Mise en scène Émilie Valontin

CHAMBRE OBSCURE 1^{ER} AVRIL - 4 MAI CRÉATION

de Vladimir Nabokov / Mise en scène Antan Kouznetzav

LE CHANT DES CHANTS 28 MAI - 30 JUIN CRÉATION

Mise en scène Patrick Haggiag

GRANDE HALLE DE LA VILLETTE 14 NOV - 10 DÉCEMBRE **QUATRE HEURES À CHATILA** CRÉATION

et **UN CAPTIF AMOUREUX** de Jean Genet / Mise en scène Alain Milianti



HANAE MORI

HAUTE COUTURE



RICHARD AVEDON



LULU :
Comme je me regardois
dons lo gloce, j'ouerois voulu être
un homme... Mon homme !

ALWA :
Tu envies ò ton homme
le bonheur que tu lui offres.

Frank Wedekind - *Lulu*