



DOSSIER DE PRESSE

Quartett

DE HEINER MÜLLER

MISE EN SCÈNE, SCÉNOGRAPHIE, LUMIÈRES

ROBERT WILSON

TRADUCTION JEAN JOURDHEUIL - BEATRICE PERREGAUX

DU 19 AU 23 JUIN 2007
AU BFM

HORAIRES

mardi, vendredi, samedi à 20h
mercredi, jeudi à 19h

CONTACT

Eva Kiraly
00 41 / (0)22 809 60 83
communication@comedie.ch

Stéphanie Chassot
00 41 / (0)22 809 60 73
schassot@comedie.ch

www.comedie.ch

DISTRIBUTION

Mise en scène, scénographie, lumières	Robert Wilson
Musique originale	Michael Galasso
Costumes	Frida Parmeggiani
Collaboration à la mise en scène	Ann-Christin Rommen
Collaboration à la scénographie	Stephanie Engeln
Eclairages	AJ Weissbard
Maquillages et coiffures	Luc Verschueren

JEU

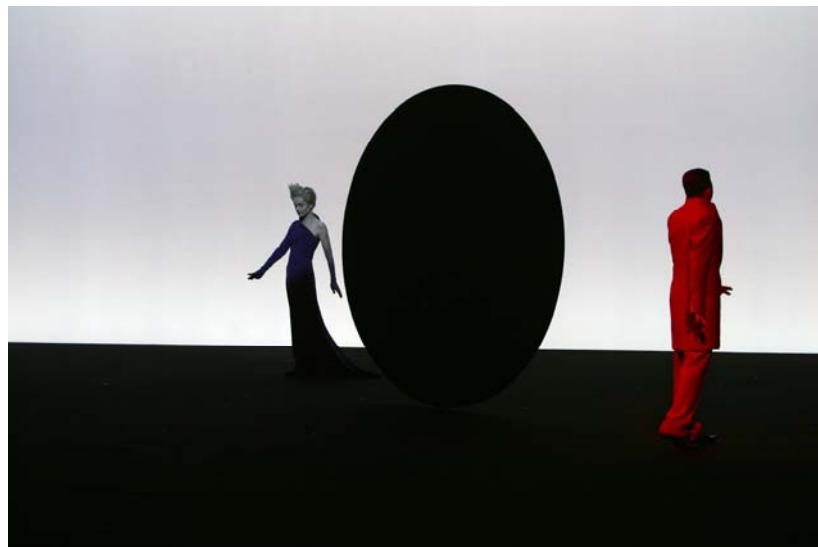
Isabelle Huppert	<i>Madame de Merteuil</i>
Ariel Garcia Valdès	<i>Valmont</i>
Rachel Eberhart	
Philippe Lehembre	
Benoît Maréchal	

Rideau d'avant-scène : tableau original de Frans Wouters (1612-1659) *Le Concert Champêtre*
Musée des Beaux Arts à Dole, France.

Coproduction :
Odéon-Théâtre de l'Europe - La Comédie de Genève – Théâtre du Gymnase (Marseille)
en coréalisation avec le Festival d'Automne à Paris

La pièce

Heiner Müller, en concentrant *Les Liaisons dangereuses* dans une vingtaine de pages de dialogue, a produit l'une des pièces les plus tranchantes de la fin du XXème siècle. De ce bref et extraordinaire épisode de la guerre des sexes – à la fois duel amoureux, combat de grands fauves, joute verbale et jeu de masques d'une ironie et d'une cruauté sans égales –, Robert Wilson avait proposé, il y a quelques années, une vision à l'élégance épurée, dont les silences aiguisaient encore l'éclat cristallin du texte. Il y revient aujourd'hui, suscitant à cette occasion une rencontre d'interprètes qui est à elle seule un événement : Ariel Garcia Valdès dans le rôle de Valmont fera en effet face à une Marquise de Merteuil qu'incarne Isabelle Huppert.



©Pascal Victor

Extrait

MERTEUIL : Valmont. Je la croyais éteinte, votre passion pour moi. D'où vient ce soudain retour de flamme. Et d'une passion si juvénile. Trop tard bien sûr. Vous n'enflammerez plus mon cœur. Pas une seconde fois. Jamais plus. Je ne vous dis pas cela sans regret, Valmont. Certes il y eut des minutes, peut-être devrais-je dire des instants, une minute c'est une éternité, où je fus, grâce à votre société, heureuse. C'est de moi que je parle, Valmont. Que sais-je de vos sentiments à vous. Et peut-être ferais-je mieux de parler des minutes où j'ai su vous utiliser, vous si remarquable dans la fréquentation de ma physiologie, pour éprouver quelque chose qui m'apparaît dans le souvenir comme un sentiment de bonheur. Vous n'avez pas oublié comment on s'y prend avec cette machine. Ne retirez pas votre main. Non que j'éprouve quelque chose pour vous. C'est ma peau qui se souvient. À moins qu'il lui soit parfaitement égal, non, je parle de ma peau, Valmont, de savoir de quel animal provient l'instrument de sa volupté, main ou griffe. Quand je ferme les yeux, vous êtes beau, Valmont. Ou bossu, si je veux. Le privilège des aveugles. Ils ont en amour la meilleure part. La comédie des circonstances accessoires leur est épargnée : ils voient ce qu'ils veulent. L'idéal serait aveugle et sourd-muet. L'amour des pierres. Vous ai-je effrayé, Valmont. Que vous êtes facile à décourager. Je ne vous savais pas comme cela. La gent féminine vous a-t-elle infligé des blessures après moi. Des larmes. Avez-vous un cœur, Valmont. Depuis quand. Votre virilité aurait-elle subi des dommages, après moi. Votre haleine sent la solitude. Celle qui a succédé à celle qui m'a succédé vous a-t-elle envoyé promener. L'amoureux délaissé. Non. Ne retirez pas votre délicieuse proposition, Monsieur. J'achète. J'achète de toute façon. Inutile de craindre les sentiments. Pourquoi vous hairais-je, je ne vous ai pas aimé. Frottons nos peaux l'une contre l'autre. Ah l'esclavage des corps. Le tourment de vivre et de ne pas être Dieu. Avoir une conscience, et pas de pouvoir sur la matière. Ne vous pressez pas, Valmont. Comme cela c'est bien. Oui oui oui oui. C'était bien joué, non. Que m'importe la jouissance de mon corps, je ne suis pas une fille d'écurie. Mon cerveau travaille normalement. Je suis tout à fait froide, Valmont. Ma vie Ma mort Mon bien-aimé.

Quartett, de Heiner Müller, d'après Les liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos
(traduit de l'allemand par Jean Jourdeuil et Béatrice Perregaux, Paris, Minuit, 1982, pp 125-126)

"Comme des pierres ou des poèmes" Heiner Müller selon Robert Wilson

Je connaissais Heiner très bien. Nous étions très proches. Et très différents : moi le Texan et lui l'Allemand ; lui l'intellectuel et moi non ; lui qui travaille dans la compression et moi avec l'espace... Je me souviens d'un colloque où nous étions invités ensemble, dans une université quelque part aux Etats-Unis. Un professeur avait prononcé une conférence introductive, longue et ennuyeuse. Heiner venait d'arriver, encore sous le coup du décalage horaire. Pendant une heure et demie, nous avons attendu notre tour. Et là-dessus, Heiner a déclaré que puisque le professeur-docteur avait à peu près tout dit, nous ferions aussi bien de répondre aux questions de la salle. Alors une jeune femme a demandé : «Monsieur Müller, quelle est la différence entre vous et Monsieur Wilson ?» et il a répondu «Oh, c'est très simple. Moi, j'aime le scotch, Bob préfère la vodka»...

Il était un de mes meilleurs amis. Quand je suis allé lui rendre visite quelques semaines avant sa mort, en décembre, lui m'a dit que j'étais son meilleur ami... Il aimait mes mises en scène de ses pièces. Je lui ai demandé pourquoi, il m'a répondu : «parce que tu leur donnes un espace, et parce que tu as de l'humour». Il m'a dit que le *Hamlet-Machine* que j'avais mis en scène avec des étudiants à l'Université de New York avait été la meilleure mise en scène de son travail qu'il ait vue. Je crois que c'est parce que les gens riaient. Heiner n'avait jamais vu son écriture traitée sur un mode comique, et d'après lui, ce public qui riait devant son texte le rendait encore plus terrifiant... Il avait aussi vu ma première mise en scène de *Quartett*. J'y avais distribué cinq acteurs. Heiner a voulu savoir pourquoi il m'en avait fallu cinq. Ma réponse l'a fait rire : «parce que c'est un quartette». Après cela, il a aussi voulu savoir qui était ce vieux monsieur que j'avais mis dans le spectacle, et évidemment je lui ai dit : «C'est toi»... Bien entendu, ce n'est pas nécessairement ou seulement cela. C'est au public de voir. Il n'y a pas d'identité spécifique attribuée à cette figure. Il s'agissait juste de transgresser la règle. Les règles sont faites pour cela. D'abord on les pose, puis on les transgresse... Cela vaut aussi bien pour mes rapports avec le travail de Heiner qu'avec le mien. Cette mise en scène de *Quartett*, par exemple, partira des précédentes, enregistrées dans leurs versions allemande et américaine, mais sans qu'elles aient force de loi. Elles ont fourni un point de départ, un état des lieux auquel j'ai déjà apporté des modifications. Plus de dix ans après, il faut recréer le travail. Et de toute façon, des artistes aussi différentes que Lucinda Childs et Isabelle Huppert produiront une autre oeuvre, même si elles tiennent le même rôle au geste près. Mais cela dérivera plus de la liberté intérieure des acteurs que de l'interprétation proprement dite.

Je ne parle jamais d'interprétation. Mon travail est formel. Je donne des indications formelles. «Plus vite, plus lentement, plus fort, plus doucement, allez vers la gauche, arrivé là, tournez, regardez derrière vous, poids du corps en avant, sentez l'espace derrière la tête, il est plus puissant que celui qui s'étend devant vous – levez les yeux à 45°, à 30°» – autant d'indications formelles. En 35 ou 38 ans de travail, je n'ai pas une seule fois dit à un comédien ce qu'il devait penser en termes de texte, de sentiment, d'émotion. C'est le moyen pour moi d'explorer, de chercher, d'avoir d'autres idées. Si l'on met en scène, c'est pour voir ce qu'est le spectacle, et non parce qu'on sait d'avance ce qu'il est. Si on le sait, mieux vaut ne rien faire. Je connais un psychiatre qui a tourné en 1967 plus de 250 petits films où l'on voit des mères prendre leurs bébés dans leurs bras. Une situation naturelle : le bébé pleure, la mère se penche sur lui, le prend dans ses bras, le console. Dans huit cas sur dix, la réaction initiale de la mère, qu'on ne peut distinguer que sur la première image – et les films ont été tournés à 24 images par seconde – est un mouvement de plongée agressive. En fait, c'est à cela que l'enfant réagit

en se mettant à pleurer. Dans les deux ou trois images suivantes, la mère est déjà passée à autre chose, et l'enfant modifie son comportement. Puis, dans les trois images suivantes, la mère plonge à nouveau vers l'enfant, qui se remet à pleurer, et ainsi de suite. En une seconde, les interactions peuvent être très complexes. Or les mères, en voyant le film, sont choquées, terrifiées, s'écrient qu'elles aiment leur enfant. Et pourtant, les gestes sont là.

Peut-être que nos corps bougent plus vite que nos pensées. C'est cela qui m'intéresse : produire des expériences avec des corps dans des espaces, des expériences qui peuvent interagir avec les mots de Heiner Müller, mais qui ne se laissent pas anticiper, raconter ou résumer. Et puis d'ailleurs les pièces de Heiner ne sont pas des matches de ping-pong, du genre : «– Bonjour ! – Comment ça va ? – Bien, merci. – Qu'est-ce que tu as fait hier soir ? – Oh j'ai bu de la vodka» et ainsi de suite, des situations faites de questions et de réponses. Dans l'écriture de Heiner Müller, on n'a pas forcément besoin de personnages définis. On pourrait monter *Quartett* avec cinquante personnes ou tout aussi bien le traiter comme un monologue. J'y ai d'ailleurs songé un certain temps. J'ai fait *Hamlet-Machine* avec une quinzaine d'interprètes, je pourrais le refaire avec deux. Tout est ouvert.

Heiner est un auteur dramatique qui offre au metteur en scène une liberté énorme. Ses textes sont très forts, indestructibles. On pourrait les mettre au milieu d'une autoroute, sur la lune, dans une piscine à Hollywood, ils résisteraient à tous ces traitements. Comme des pierres ou des poèmes. Au cours de notre première rencontre, j'avais mentionné devant lui le fait que beaucoup de personnes le considéraient comme un auteur politique. Là aussi, il avait ri. «Et toi, m'a-t-il demandé, comment est-ce que tu vois les choses ?» Si je devais à tout prix qualifier son écriture, je dirais qu'elle est d'ordre poétique, philosophique. Etre considéré comme strictement politique, je crois que cela le gênait. La politique divise les hommes. La religion divise les hommes. Voyez le monde aujourd'hui. Mais certaines choses peuvent diviser les hommes un peu moins. Certaines choses qui relèvent de la poésie, si vous voulez l'appeler ainsi, ou de la philosophie. Des choses qui se laissent contempler. Des choses spirituelles, et qui unissent. Voyez les esclaves noirs américains. Tous les negro spirituals ont été écrits, chantés, composés par ces gens qui étaient frappés, enchaînés, réduits en servitude, à qui l'on défendait toute lecture autre que la Bible. Il n'y a pas un chant qui soit négatif. Pas un chant qui proteste. Il n'est question que d'espoir. Tout est positif, jusque dans les spirituals les plus sombres tout est plein de lumière. Je retrouve quelque chose du même ordre dans la poésie de Müller.

Dans cinquante ou cinq cents ans, plus personne ne pensera à la révolution hongroise – elle ne sera qu'une note dans un livre d'histoire. Déjà les étudiants de New York, il y a une dizaine d'années, n'en avaient pas entendu parler. Peut-être faudra-t-il un certain temps avant que nous lisions Heiner Müller comme Shakespeare, sans songer à la situation politique qui lui était contemporaine, et que nous percevions ses oeuvres dans une autre clarté. Le malheur, c'est que l'on se contente souvent de prendre un texte qui paraît sombre et de le placer dans un environnement ou dans un contexte tout aussi sombre. Mais si vous voulez que le noir soit plus noir, vous posez du blanc sur ce noir. Et si l'on pose du noir sur le blanc, ce blanc devient plus blanc. Le ciel ne peut pas exister sans l'enfer, ni l'enfer sans le ciel. C'est ensemble qu'ils forment un monde. Comme les deux mains, la gauche et la droite, forment un corps, comme les deux hémisphères du cerveau sont la demeure d'un seul esprit. Deux qui ne font qu'un. Oui, je crois vraiment qu'il serait intéressant de voir *Quartett* comme un monologue.

Propos recueillis par Daniel Loyaza
juin 2006
Théâtre de l'Odéon

Entretiens avec l'auteur

«Quand j'écris sur un sujet, quel qu'il soit, je ne m'intéresse qu'à son squelette. Ce qui m'a intéressé avec *Quartett*, c'est de dégager la structure des relations entre les sexes, de les montrer telles qu'elles me semblent vraies, et de détruire les clichés, les refoulements. Même si je vis moi-même d'illusions dans ma vie sexuelle, je ne peux pas faire entrer ces illusions en ligne de compte quand j'écris. Mon impulsion fondamentale dans le travail est la destruction. Casser aux autres leur jouet. Je crois à la nécessité d'impulsions négatives.»

(Extrait de « Je chie sur l'ordre du monde », entretien avec M. Matussek, 1982)

«Chaque texte nouveau est en relation avec quantité de textes antérieurs d'autres auteurs ; il modifie aussi le regard qu'on pose sur eux. Mon commerce avec des sujets et des textes anciens est aussi un commerce avec un «après». C'est, si vous voulez, un dialogue avec les morts.»

(Extrait d'un entretien pour *Der Spiegel*, 1983)

«**Heiner Müller** : Je n'ai jamais lu *Les Liaisons dangereuses*. Je veux dire que je l'ai lu, mais seulement en diagonale. Si je l'avais lu dans le détail, j'aurais perdu l'impact, la puissance du texte...

Sylvère Lotringer : Ce qui vous intéresse, ce n'est pas seulement de comprendre un texte comme le ferait un lecteur ou un critique.

H.M. : Non. D'abord je le bouffe, et après je le comprends. Le plus important, c'est le souvenir. Et l'émotion est le seul moyen de retrouver la mémoire de la situation. En fait, je ne ressens pas l'émotion à l'instant où elle m'habite. Elle ne revient qu'au moment où je l'exprime par l'écriture. Alors je la porte en moi, et je peux en faire autre chose. Je peux l'incorporer à ma propre expérience. [...] J'ai écrit *Quartett* lorsque j'étais en Italie, près de Rome. J'avais là une maison au milieu des arbres. Mon ex-femme y vivait avec un autre homme et ça m'était égal parce qu'elle m'en avait parlé avant. J'avais une chambre à l'étage, et c'est là que j'ai écrit la dernière partie du texte, qui était vraiment décadente.

S.L. : Vous étiez séparés à ce moment-là ?

H.M. : Non, nous étions encore mariés, mais j'avais une autre compagne et elle était avec cet homme, qui était fou d'elle. J'étais en haut, j'écrivais. C'était aussi la première fois que j'utilisais une machine à écrire électrique. Ça a été un facteur très important pour cette pièce. Ça ne va pas plus vite si on ne sait pas comment s'en servir, mais cela crée un autre rapport au texte. Cela me donnait beaucoup plus de distance par rapport à moi-même, et, par conséquent, l'horreur pouvait même donner lieu à un plaisir d'écrire.»

(Extrait de « Allemand, dites-vous ? », 1988)

Note sur le décor de *Quartett* par Daniel Loyaza

A l'exception d'un élément de mobilier placé non loin du cadre côté jardin, la scène est d'abord dissimulée par une toile peinte à sujet mythologique, inspirée d'un tableau de Franz Wouters (1612-1659) conservé au Musée des Beaux-Arts de Dole.

Une fois levé, ce rideau révèle un plateau dont la géométrie rigoureuse paraît au contraire nous projeter dans un temps qui reste à venir (on songe à la brève note dont Heiner Müller a fait suivre la liste des personnages de sa pièce, et qui le dispense de toute indication relative au lieu de l'action : «Période / Un salon d'avant la Révolution française / Un bunker d'après la troisième guerre mondiale»). Au sol, un vaste plan de moquette noire couvre toute la zone de jeu. Un rideau léger, mobile et presque transparent la traverse de part en part selon l'une de ses diagonales.

Au fond, un cyclorama referme et isole l'espace. Des différents éléments mobiles disposés ici et là, trois attirent particulièrement l'attention. Le premier est un canapé dont la courbe excessive paraît faite pour épouser celle du bras féminin appuyé sur lui ; ce canapé s'effile sinueusement comme pour prolonger le geste de ce bras en lui donnant l'acuité mortelle d'un couteau. Le second est une chaise disproportionnée – bien trop haute, trop raide et trop étroite pour avoir jamais pu réellement servir de siège ou de trône – qui peut évoquer aussi bien la relique d'une culture depuis longtemps disparue que le socle d'une sculpture de Giacometti.

Enfin, quelques poissons se croisent en silence dans le mince intervalle confiné entre deux plaques de verre formant paroi, comme autant d'animalcules livrés à l'examen d'un gigantesque et invisible microscope.



©Pascal Victor

Portrait d'un Américain Robert Wilson vu par Heiner Müller

Il aurait tant aimé être un grand peintre. Il ne l'est pas. C'est pour cette raison qu'il utilise maintenant le théâtre et tout ce dont il dispose, là, pour peindre ses images. Et l'autre chose, c'est qu'on remarque aussi qu'il a vraisemblablement eu une enfance très solitaire. Et à présent, il joue. Et il joue réellement comme un enfant avec cet appareil théâtral et avec les comédiens.

Le principal, pour moi, à vrai dire, c'est que dans le monde culturel américain, si cela existe, il y a beaucoup d'éléments indiens, d'éléments que l'on qualifierait ici de «verts». Chez Wilson, par exemple, on ne cesse de voir apparaître des animaux. Il n'y a aucune mise en scène de lui sans animaux – et d'ailleurs presque aucune non plus sans plantes. Enfin... Les animaux, donc, appartiennent tout autant à sa réalité que les êtres humains. Cela a certainement quelque chose à voir avec son enfance. Il raconte occasionnellement qu'il était forcé, jeune homme, d'aller à la chasse avec les hommes, et il détestait cela. Il se cachait toujours derrière les arbres pendant que les hommes tiraient sur les animaux. C'est pour cette raison, entre autres, en manière de réparation, que les animaux reviennent dans ses pièces. Je trouve ça très important. Derrière cela, on trouve d'une certaine manière la découverte ou l'idée selon laquelle l'humanité ne pourra pas être sauvée si elle n'inclut pas dans son programme la faune et la flore. Et ce point, chez lui, est dépourvu de toute idéologie. C'est une constatation toute simple. Il sait très bien, aussi, reproduire les animaux. C'est-à-dire qu'il parvient remarquablement, surtout par l'acoustique, à imiter le son des animaux. Pour les Américains, «space» est un mot magique. Cela a quelque chose à voir avec la géographie, avec cette situation, entre deux Océans. En Europe, la question est plus celle du temps ; là, il s'agit de l'espace. Un autre point que je trouve important chez Wilson : l'anthropologique. Précisons : l'une de ses histoires préférées est celle du psychiatre qui a tourné un film sur les mères qui soignent leurs enfants, qui embrassent et mordent doucement leur bébé. Et ce film, il l'a toujours regardé au ralenti. Et ainsi, on a vu quelque chose d'étrange : c'était du cannibalisme que l'on voyait là. Et ce qui intéresse Wilson, c'est ce qui se passe pendant le battement des paupières, par exemple, non ? On regarde, mais ensuite on cligne des yeux. Et ce qui se passe à ce moment précis, on ne le voit pas, la plupart du temps. Il y a peut-être encore quelque chose d'autre de profondément américain en lui. Un démocratisme de l'esthétique. Un traitement égal de tous les éléments qui constituent une représentation théâtrale. La lumière est tout aussi importante que le son. Les costumes et le décor sont exactement aussi importants que ce qui est joué, que le texte. Il n'y a pas de hiérarchie dans son théâtre, et donc pas de soumission des comédiens à un texte, pas de soumission du texte aux comédiens ou au décor. Et c'est agréable, que les éléments soient réellement autonomes... C'est au fond le rêve de Brecht, d'une certaine manière, que Brecht lui-même n'a pas pu réaliser parce qu'il était trop européen, et aussi trop littéraire. Un théâtre sans transition. Il existe – c'est Strasberg, je crois, qui l'a dit – une maladie professionnelle du comédien, qui veut toujours jouer des transitions. Et c'est la tentative radicale d'enlever les transitions au comédien et de le placer d'un extrême à l'autre, et même d'un extrême sur l'autre. De cette manière, on peut montrer en peu de temps plus de choses que quand on va toujours d'une chose à une autre, non ? On présente deux choses simultanément. Et cette simultanéité est certainement aussi un point central chez Wilson. Et cela a quelque chose à voir avec la vitesse. Avec la vitesse croissante des moyens de production, par exemple, on voit de plus en plus apparaître une simultanéité d'événements qui sont, autrement, vécus les uns après les autres.

Il est sûrement intéressant de voir ce qui arrive maintenant, quand Wilson travaille sur des textes qui sont autonomes, qui n'ont pas été seulement créés pour une représentation, comme c'était le cas auparavant pour lui. Et cela m'intéresse, vraiment, ce qui en sort, de cette collision.

Repères biographiques

Heiner Müller

Heiner Müller est né en 1929. Dès ses premiers textes (*Le Briseur de Salaire*, 1956 ; *Le Chantier*, 1964), il se distingue par sa façon unique de mêler l'histoire et l'imaginaire d'une Allemagne clivée par l'après-guerre. Une bonne part de son oeuvre ouvre cependant des lignes de fuite qui l'arrachent à une germanité trop stricte en la confrontant à des auteurs tels que Sophocle, Homère, Shakespeare, Laclos, Nietzsche. Müller pratique fréquemment le «dialogue avec les morts», réécrivant le passé dans le présent, ravivant des possibilités restées latentes dans les textes dont il s'inspire.

Au début des années 80, Müller passe à la mise en scène de certains de ses textes : La Mission (1980), sa version de Macbeth (1982), Le Briseur de salaire (1988), Hamlet-machine (1990), Mauser et Quartett (1991). En 1992, il devient membre du collectif de direction du Berliner Ensemble et monte notamment La Résistible Ascension d'Arturo Ui de Brecht (spectacle accueilli, peu après sa mort, au Festival d'Avignon).

L'oeuvre de Müller a été mise en scène entre autres par Patrice Chéreau, Jean Jourdeuil, Jean-François Peyret, Matthias Langhoff, Robert Wilson, Pascal Dusapin, Wolfgang Rihm, Philippe Hersant, Georges Aperghis, le groupe rock Einstürzende Neubauten ou encore Heiner Goebbels (dont le spectacle *Ou bien le débarquement désastreux*) ont mis en musique certains de ses textes. Heiner Müller est mort en janvier 1995.

Robert Wilson

Il est né en 1941 à Waco, au Texas. Après des études à l'Université du Texas, il s'installe à New York en 1963 pour s'y former au Pratt Institute de Brooklyn. Puis il suit l'enseignement du peintre George McNeil à Paris et travaille également avec l'architecte Paolo Solari dans l'Arizona. Depuis le milieu des années 60, Robert Wilson vit à New York. C'est dans cette ville que des artistes se réunissent autour de lui pour former un groupe qui sera connu sous le nom de «The Byrd Hoffman School of Byrds». En 1969, Robert Wilson crée ses premiers spectacles à New York : *The King of Spain* à l'Anderson Theatre (1969), *Deafman's Glance (Le Regard du sourd, 1970)*, les douze heures de *The Life and Times of Joseph Stalin* à la Brooklyn Academy of Music (1973), *A Letter for Queen Victoria* (1974).

Considéré comme l'un des leaders de la scène artistique de Manhattan, alors en plein foisonnement, Wilson accède rapidement à la notoriété internationale. Après la mémorable présentation du *Regard du sourd* à Paris en 1971, il s'attelle à des projets qui voient le jour aussi bien en Europe qu'au Proche-Orient (à Shiraz, en Iran) et en Amérique du Sud. Il s'attaque ensuite à l'opéra, et crée avec Philip Glass le monumental *Einstein on the Beach* (1976), qui fut acclamé dans le monde entier (en particulier au Festival d'Avignon et au Metropolitan Opera de New-York) et contribua à renouveler la grammaire du genre opératique.

Après ces productions unanimement applaudies, Wilson consacre désormais une grande part de son activité aux scènes de théâtre et d'opéra européennes. En collaboration avec des auteurs et des interprètes de renommée internationale, il crée des oeuvres originales qui font date au Festival d'Automne à Paris, au Berliner Ensemble, à la Schaubühne de Berlin, au Thalia Theater de Hambourg, au Festival de Salzbourg, à la Comédie-Française, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Il travaille notamment pour la Scala de Milan, l'Opéra Bastille de Paris, l'Opernhaus de Zurich, tout en poursuivant son activité de metteur en scène aux Etats-Unis, au Lyric Opera de Chicago, au Houston Grand Opera, au Metropolitan Opera de New-York, etc.

Le travail de Robert Wilson s'appuie sur une pratique constante des beaux-arts. Ses dessins, ses installations, le mobilier qu'il a conçu, ont été présentés dans de nombreuses galeries ou musées à travers le monde entier. Il a monté des installations au Stedelijk Museum d'Amsterdam, aux Clink Street Vaults de Londres, aux Musées Guggenheim de New York et de Bilbao. Son extraordinaire hommage à Isamu Noguchi a été récemment exposé à l'Art Museum de Seattle ; son installation de la rétrospective Giorgio Armani, organisée par le Guggenheim, a voyagé à Londres, Rome et Tokyo. Parmi les grandes expositions consacrées à son travail de plasticien, on citera notamment celles qui ont été présentées au Museum of Fine Arts de Boston, au Centre Georges Pompidou à Paris, au Musée d'art contemporain de Houston, à l'Institut d'art moderne de Valence, au Museum of modern art et au Metropolitan Museum de New York.

Robert Wilson passe tous ses étés au Watermill Center, un laboratoire artistique et culturel à l'est de Long Island. Le Watermill Center rassemble des étudiants et des professionnels éprouvés, afin de favoriser leur collaboration créative dans une perspective multidisciplinaire. Parmi ses nombreuses distinctions, Wilson compte un Obie de la mise en scène, un Lion d'Or pour la sculpture décerné en 1993 par la Biennale de Venise à son installation *Memory/Loss*, le 3ème Prix Dorothy and Lillian Gish pour l'ensemble de son oeuvre, le Prix Europa décerné par Taormina Arte, deux Guggenheim Fellowships, un Rockefeller Foundation Fellowship, une nomination pour le Prix Pulitzer d'art dramatique, Le National Design Award pour l'ensemble de son oeuvre. Bob Wilson, qui est membre de l'American Academy of Arts and Letters, a été élevé au grade de Commandeur des Arts et Lettres par le Ministre de la Culture.

Michael Galasso

Michael Galasso, compositeur, violoniste et chef d'orchestre new-yorkais installé à Paris, musicien de formation classique marqué par sa rencontre avec John Cage à l'âge de dix-huit ans, est né en 1949 en Louisiane, terre du jazz, du rock, et du rhythm n'blues. Homme de théâtre, de cinéma, de chorégraphies et d'installations sonores, ce virtuose du violon expérimente depuis trente ans une synthèse mélodique et rythmique où ses affinités avec la musique baroque se mêlent à son héritage américain, et aux traditions iraniennes et d'Asie centrale.

Collaborateur de Bob Wilson depuis 1972, entre autres pour *Ouverture*, *A Letter For Queen Victoria*, *The Life and Times of Joseph Stalin*, et *The Value of Man*, il a plus récemment composé la musique pour *Lady from the Sea* de Ibsen (1998), *Le Songe de Strindberg* (1998), *Les Trois Soeurs* de Tchekhov (2001) et *Le Cabinet du Docteur Caligari* (2002), ainsi que *2Lips* (2004) et *Peer Gynt* (2005) créations théâtrales de Bob Wilson dans différentes capitales européennes (*Peer Gynt* a par ailleurs été représenté à la Brooklyn Academy of Music en avril 2006). Il est l'auteur de la musique originale des *Fables de La Fontaine*, mises en scène par Wilson à la Comédie-Française, à Paris, fin janvier 2004. Auteur de la musique originale du film *in the Mood for Love* (2000) de Wong Kar-wai, après avoir collaboré à *Chungking Express* (1995), il a signé la B.O. de films européens, américains, iraniens, turcs, etc. Parmi les films français récents, *Le Tango des Rachevski* de Sam Gabarski (2003), *Histoire d'un secret* de Mariana Otero (2003), *Brodeuses* de Eléonore Faucher (2004).

Il a créé en octobre 2000 la première installation musicale réalisée au musée Guggenheim de New York, pour la rétrospective Giorgio Armani conçue par Bob Wilson, recréée par la suite à Bilbao, Londres, Berlin, Rome, et Tokio. Frédéric Flamand et le Plan K, Karole Armitage, Lucinda Childs, Carolyn Carlson et Andy De Groat sont parmi les chorégraphes pour qui il a composé et joué. Il a donné des concerts en solo de sa musique à New-York, Sao Paulo, Paris, Avignon, Bruxelles, Genève, Rome, Venise, Florence, Turin, Amsterdam, Zurich, Düsseldorf. Son nouvel album, *High Lines*, est sorti en juin 2005 en France chez ECM, qui avait déjà produit en 1983 son disque *Scenes*. Européen depuis une dizaine d'années, Michael Galasso vit et travaille à Paris depuis juillet 2002.

Isabelle Huppert

La carrière d'Isabelle Huppert au cinéma est l'une des plus riches de sa génération. Elle a tourné avec plusieurs des principaux réalisateurs de notre époque. Elle est la seule à avoir travaillé à la fois avec Cimino, Preminger, Losey, Ferreri, Goretta (*La Dentellière* lui vaut un Prix du meilleur espoir féminin en Angleterre), Haneke (avec *La Pianiste*, elle obtient le Prix d'interprétation féminine au Festival de Cannes en 2001), Losey, Bolognini, Wajda, Schroeter, les frères Taviani ou Raoul Ruiz. Quant à la liste des réalisateurs français qui lui ont confié des rôles, elle est beaucoup trop longue pour que tous soient mentionnés ici. Avec Claude Chabrol, sa complicité artistique a produit des oeuvres telles que *Violette Nozière* (Prix d'interprétation féminine au Festival de Cannes), *Une Affaire de femmes* (Prix d'interprétation féminine au Festival de Venise), *La Cérémonie* (film pour lequel elle remporte à nouveau le Prix d'interprétation au Festival de Venise, ainsi que le César de la meilleure actrice), *Madame Bovary* (Prix d'interprétation féminine au Festival de Moscou) ou *Merci pour le chocolat* (Prix d'interprétation féminine au Festival de Montréal). Au nombre de ses films les plus mémorables, on citera encore *César et Rosalie* (Claude Sautet), *Les Valseuses* (Bertrand Blier), *Le Juge et l'assassin* et *Coup de torchon* (Bertrand Tavernier), *Les Soeurs Brontë* (André Téchiné), *Loulou* (Maurice Pialat), *Coup de foudre* (Diane Kurys), *La Vengeance d'une femme* (Jacques Doillon), *La Fausse suivante* (Benoît Jacquot, qui la dirige dans plusieurs autres films), *Les Destinées sentimentales* (Olivier Assayas), *Huit Femmes* (François Ozon). Mais elle a également tourné avec Jean-François Adam, Robert Benayoun, Denis Berry, Jean-Louis Bertuccelli, Yves Boisset, Michel Deville ou Jacques Fansten, entre autres. A noter qu'Isabelle Huppert se distingue par la fréquence et la constance avec lesquelles elle a soutenu le travail de réalisatrices. Là encore, la liste en est longue, qui va de Josiane Balasko à Rachel Weinberg en passant par Nina Companeez, Laurence Ferreira Barbosa, Caroline Huppert, Liliane de Kermadec, Christine Lipinska, Patricia Mazuy, Marta Meszaros, Patricia Moraz et Christine Pascal. Signalons enfin ses derniers films en date : *Le Temps des loups*, de Michael Haneke, et *Ma Mère*, de Christophe Honoré / *I Love Huckabee's*, de David Russel, *Les Soeurs fâchées*, d'Alexandra Leclère, *Gabrielle*, de Patrice Chéreau, *L'ivresse du pouvoir* de Claude Chabrol.

Quand le cinéma lui en laisse le loisir, Isabelle Huppert fait du théâtre. Ses apparitions y sont aussi appréciées qu'elles sont rares. Caroline Huppert l'a dirigée dans *On ne badine pas avec l'amour*, de Musset ; Bernard Murat, dans *Un Mois à la campagne*, de Tourgueniev ; Claude Régy, dans *Jeanne au bûcher*, de Claudel et dans *4.48 Psychose*, de Sarah Kane, présenté à la Comédie de Genève en 2002. On a pu l'applaudir dans *Mesure pour mesure*, de Shakespeare (mise en scène de Peter Zadek), *Orlando*, d'après Virginia Woolf (mise en scène de Bob Wilson), *Médée*, d'Euripide (mise en scène de Jacques Lassalle), et *Hedda Gabler* (mise en scène de Eric Lacascade).

Ariel Garcia Valdès

Dans les premiers mois de 1968, à Grenoble, quelques jeunes passionnés fondent leur propre compagnie, le Théâtre Partisan, afin de partager leurs expériences et leurs explorations. Parmi eux, Georges Lavaudant, Philippe Morier-Genoud, Annie Perret et Ariel Garcia Valdès.

En 1975, comme la plupart de ses camarades, il entre au Centre Dramatique National des Alpes. Acteur, compagnon de troupe, metteur en scène, il y accompagne jusqu'en 1986 une des plus étonnantes aventures théâtrales de la décentralisation. Au cours de ces années grenobloises, il joue sous la direction de Lavaudant toutes sortes de rôles, grands et petits, dans un répertoire qui s'étend des classiques (*Lorenzaccio*, Edgar dans *Le Roi Lear*) à la création contemporaine (*Palazzo Mentale* de Pierre Bourgeade, *Les Céphéides* de Jean-Christophe Bailly) en passant par le XXème siècle (Brecht ou Pirandello). Il travaille aussi avec Daniel Mesguich (qui est le premier à lui confier le rôle de Hamlet) ou Gabriel Monnet (*La Cerisaie*) et donne la réplique à Maria Casarès dans *Les Revenants* d'Ibsen. Lecteur de Stanislas Rodanski, il adapte, met en scène et interprète *La victoire à l'ombre des ailes*. Il monte également deux versions distinctes des *Trois Soeurs* de Tchekhov. En 1979, la création de *La Rose et la hache*, d'après Shakespeare et *Carmelo Bene*, lui permet d'aborder une première fois le rôle-titre de *Richard III*, dont il fera en 1984 l'un des mythes du Festival d'Avignon. La recréation de *La Rose* en 2004 aux Ateliers Berthier marque de manière éclatante le retour d'Ariel Garcia Valdès sur les scènes et ses retrouvailles avec Lavaudant, qui lui confie deux ans plus tard le rôle principal de son spectacle de réouverture de la grande salle de l'Odéon-Théâtre de l'Europe : *Hamlet [un songe]*, adapté de Shakespeare.

Auparavant, dès 1987, année où il monte *L'Echange* de Claudel à Barcelone, Ariel Garcia Valdès privilégie sa carrière de metteur en scène et de formateur, qu'il partage entre la France et l'Espagne. C'est ainsi qu'en 1988, après avoir présenté *Comme il vous plaira* au TNP de Villeurbanne, il crée *Le Voyage* de Vasquez Montalban au CDNA de Grenoble puis à Barcelone en version catalane. Suivent des mises en scène à Barcelone, Madrid, Séville ou Madrid, qui continuent à témoigner de son intérêt pour les classiques de tous les pays (Shakespeare, Calderon, Goldoni, Lorca, Hemingway), doublé d'une défense passionnée de l'écriture contemporaine (*Restauration*, d'Eduardo Mendoza, *Quartett*, de Heiner Müller, ou *Dialogue en ré majeur*, de Javier Tomeo, qu'il a monté en espagnol et en catalan à Madrid puis à Barcelone, ainsi qu'en version française à l'Odéon-Théâtre de l'Europe). Toutes ces activités ne l'empêchent d'ailleurs pas de diriger l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier. Ariel Garcia Valdès a également mis en scène plusieurs opéras, notamment le *Don Quichotte* de Massenet ou *Le barbier de Séville* au Festival de Saint-Céré, le *Montezuma* de Vivaldi à Monte-Carlo, *Didon et Enée*, de Purcell, à Vichy, *La Traviata* à Barcelone, ou *Le retable de Maître Pierre*, de Manuel de Falla, au Festival de Grenade.