

— 4 mars - 2 avril 2015
— Ateliers Berthier - 17^e
—

TOUJOURS LA TEMPÊTE

de Peter Handke
mise en scène Alain Françon

création

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

Tarifs de 6€ à 34€ (série unique)

Horaires du mardi au samedi à **19h30**, dimanche à 15h
relâche le lundi

Odéon-Théâtre de l'Europe

Ateliers Berthier

1 rue André Suarès Paris 17^e (angle du boulevard Berthier)

Métro (ligne 13) et RER C Porte de Clichy

Service de presse

Lydie Debièvre, Jeanne Clavel

+33 1 44 85 40 73 / presse@theatre-odeon.fr

Dossier et photos également disponibles sur www.theatre-odeon.eu
nom d'utilisateur : presse / mot de passe : podeon14



4 mars - 2 avril 2015
Ateliers Berthier - 17^e

TOUJOURS LA TEMPÊTE

de Peter Handke
mise en scène Alain Françon

création

texte français
Olivier Le Lay

assistant à la mise en scène
Nicolas Doutey

décor
Jacques Gabel

lumières
Joël Hourbeigt

costumes
Sarah Leterrier

musique
Marie-Jeanne Séréro

son
Léonard Françon

collaboration dramaturgique
Sophie Semin

chorégraphie
Caroline Marcadé

avec

Pierre-Félix Gravière

Benjamin

Gilles Privat

Gregor « Jonathan »

Dominique Reymond

La Mère

Stanislas Stanic

Valentin

Laurent Stocker de la Comédie-Française

Moi

Nada Strancar

La Grand-Mère

Dominique Valadié

Ursula « Snezena »

Wladimir Yordanoff

Le Grand-Père

Les musiciens : **Floriane Bonanni, Philip James Glenister, Renaud Guieu, Benjamin Mc Connell, Julien Podolak, Thierry Serra**

coproduction Théâtre des nuages de neige, Odéon-Théâtre de l'Europe, Comédie de Saint-Etienne-CDN, MC2 Grenoble, La Comédie de Clermont-Ferrand scène nationale, Maison de la Culture d'Amiens
Le Théâtre des nuages de neige est soutenu par la Direction Générale de la Création Artistique du Ministère de la Culture

Suhrkamp Verlag est l'agent théâtral du texte original / Texte publié aux éditions Le Bruit du temps

Tournée - La Comédie de Saint-Etienne-CDN, du 8 au 10 avril 2015 / Maison de la Culture d'Amiens, les 15 et 16 avril 2015 / Théâtre de Nice, centre dramatique national, du 22 au 26 avril 2015 / La Comédie de Clermont-Ferrand, scène nationale, les 5 et 6 mai 2015 / MC2 Grenoble, du 22 au 26 septembre 2015

— — — Toujours la tempête

Laisser ressurgir les voix inouïes d'une famille, et à travers elles le destin d'une minorité et d'une langue, le slovène, qui est son trésor menacé. Est-on dans le monde des morts, croise-t-on des fantômes ?

Ici tous les temps paraissent se mêler : chronique et météo, vie quotidienne et géographie. Ici l'on peut dialoguer avec ses ancêtres. Ici, être plus vieux que sa mère, à tu et à toi avec la génération de ses oncles. Se découvrir, « moi » en suspension, sans père et entre guillemets, dans le landau que pousse Gregor, l'oncle-parrain. Se battre à mains nues contre l'adolescent qu'on aura été. Connaître Valentin et Benjamin, partis jadis pour une guerre d'où ils ne reviendront plus. Voir tante Ursula « la Neigeuse », *Snezena*, et Gregor devenu Jonathan s'enfuir dans les forêts de Carinthie, prendre les armes contre les nazis, rêver d'un monde meilleur avant d'être trahis par l'Histoire. Laisser ressurgir les voix inouïes d'une famille, et à travers elles le destin d'une minorité et d'une langue, le slovène, qui est son trésor menacé. Est-on dans le monde des morts, croise-t-on des fantômes ? Celui qui parle est trop attentif pour le dire ainsi et sait prendre le temps de laisser venir à lui ses ancêtres. Là où Gregor voit encore et « toujours la tempête », son neveu qui ressemble tant à Handke assume simplement sa volonté d' « insuffler la vie » à presque rien. Cette écriture de soi et des autres tisse des souvenirs qui n'en sont pas tout à fait, des rêves plus réels que bien des réalités, des mots venus de plusieurs époques et de plusieurs langues, des archives qui résistent et s'animent sous l'oeil d'un sujet qui tente de se conjuguer à tous les temps. Et que ce soit sur scène ou sur la page, la beauté de *Toujours la tempête*, chargée de tendresse et de colère, est aussi délicate que les éphémères que célèbre Handke, fragiles insectes qui ne vivent qu'un jour avant que le vent les disperse.

— Ah, mélancolie

Extrait

Et tous se taisent encore, jusqu'à ce que Valentin désigne ou montre le landau : « Et l'homme qui est son père ? » – La soeur : « Reparti dans le Reich. » – Valentin : « A-t-il fui ou était-il obligé ? » – Elle : « Pense ce que tu veux. » – Valentin : « En ce qui me concerne : Jusqu'ici, j'ai toujours pris la fuite avant même qu'il soit question de ce genre de choses. » – Elle : « Silence ! C'était l'amour. C'est l'amour. » – Valentin : « Si notre père entendait ça : « L'amour »... Vous êtes restés ensemble combien de temps ? » – Elle : « Une nuit. » – Valentin : « Une seule ? » – Elle : « Oui. Et elle compte plus que dix mille autres. » – Gregor, se mêlant à la conversation : « Etrange arithmétique. Comment fonctionne-t-elle ? Où est-elle écrite ? Où est-elle consignée ? » – Elle : « Dans le Livre de la vie. » – Gregor : « Tu en es certaine ? » – Elle : « Oui ! C'est écrit là, pour toujours. » (Valentin est intervenu alors et, penché sur le landau, il poursuit en soliste.) « Le résultat nous en donne bel et bien une idée : il repose là tel un bienheureux, notre bâtard. Le visage est certes celui d'un petit rat. Mais voyez comme il rit de tout son visage, pour rien, pour rien du tout ! Ravissant et ravi. J'imagine que dans l'utérus, déjà – » – Elle : « – sous mon cœur ! » – Valentin : « J'imagine que sous ton cœur, tout au long des neuf lunes, il s'est réjoui de sortir au soleil, qu'il n'y tenait plus et que, dès le troisième, le quatrième mois, il ne cessait de bondir d'impatience dans ton ventre ? » – Elle : « C'est comme ça. » – Valentin : « Es-tu certaine que ce n'est pas un idiot ? » – Elle : « Oui. Non. » – Valentin : « Je vois une lune mauvaise se lever. Une guêpe le piquera à la lèvre inférieure et toute une année durant il sera un homme-éléphant. À cause de ses ongles incarnés il devra marcher nu-pieds jusqu'à la dernière classe de l'école élémentaire. À l'âge de sept ans, son regard tout occupé à captiver le ciel, il tombera dans une fosse à purin où il manquera se noyer, et, à dix ans, pour la même raison, un pigeon lui chiera dans les deux yeux, et il restera aveugle de la Nativité au jour des Morts. Ensuite, toutefois, il ne regardera plus que le sol, et dès lors tout tournera en sa faveur : il trouvera ainsi de l'argent, d'abord des pièces, puis des billets, enfin de l'or. Il sera le premier de notre famille plombée à avoir de l'or et de l'argent sous les pieds. Le premier d'entre nous à s'y entendre en calculs. Je vous le dis : on en fera quelque chose, de celui-là – un comptable ! Ou même un caissier ! » Et soudain il s'adresse à ma mère : « Et quelle est la suite pour nous, très chère ? » Sur quoi ma mère : « Rien du tout, très cher. Comme depuis le début. » Sur quoi Valentin : « Ah, mélancolie. Toi, aimer l'Allemand ? Inconcevable. » Sur quoi ma mère : « Oui. Inconcevable. »

Peter Handke : Toujours la tempête, traduction Olivier Le Lay, Le Bruit du Temps, 2012, pp. 78–79

— Du récit épique

Notes de Peter Handke

« Je pensais à quelqu'un qui en un lieu gorgé d'histoires de mon pays natal m'interrogea sur mes rapports avec l'histoire de ce pays, et me souvenant de ce moment (et des différentes collines brumeuses du pays qui se confondent les unes dans les autres) j'eus le sentiment qu'on m'enfilait un sac de cellophane sur la tête. » (*Le Poids du monde*)

« Je me sens épique quand je comprends tout à coup des gens que je n'ai pas compris jusque-là. » (*Images du recommencement*)

« Le récit, c'est cela la morale : agis de manière à pouvoir te représenter ton action comme un récit (agis de telle sorte que tes actions puissent former un récit). » (*Images du recommencement*)

« Le travail de l'écriture ne veut pas dire parler de l'époque historique où l'on est plongé, mais toujours en sortir. » (*Espaces intermédiaires*)

« Le centre de mon travail ne pourrait jamais être que la narration. Ce sentiment de plénitude après avoir fait ou créé quelque chose, c'est seulement la prose qui me l'a donné. Et même quand j'ai écrit une pièce, je n'ai commencé à me sentir bien ou à mon affaire, qu'au moment où l'un des personnages commençait à raconter... » (*Espaces intermédiaires*)

« Et pourtant le coeur, le centre de mon écriture est le récit, la longue narration, exhaustive, oscillante, sinueuse, et de nouveau laconique : c'est moi cela. C'est moi, c'est moi tout entier. » (*Espaces intermédiaires*)

« Quand une chose est possible d'un point de vue épique, c'est toujours mieux que si elle a déjà eu lieu. » (*Vive les illusions*)

« Le récit est une sorte d'autel, un autel aérien, profane aussi. Il ne faut pas hisser les crapules sur l'autel, on peut simplement les éclabousser de moutarde et de ketchup, on ne va tout de même pas écrire un récit sur eux. » (*Vive les illusions*)

« L'écrivain épique actuel n'a plus d'endroit géographique concret, trouvable sur l'atlas, où situer son histoire, lorsqu'il veut écrire comme moi de façon utopique, poussé par la détresse ou par la joie, ou par les deux, il ne peut plus le faire. Mais comment, où et quand situer aujourd'hui la grande rumeur épique ? » (*Vive les illusions*)

« Ce qui est intéressant, c'est où se passent les histoires ? Où ? Du "où" du paysage ou de l'endroit naît entre autres le caractère des personnages. » (*Vive les illusions*)

« La forme d'écriture épique est allemande. Chaque écrivain voit le monde à travers son tempérament. Or il y a autre chose, il y a le paysage, il y a le monde vu à travers la langue héréditaire, c'est-à-dire qui se transmet, c'est ce qui est beau. » (*Vive les illusions*)

« L'écrivain épique a quelque chose d'une épouse sévère, d'une épouse neutre, mariée à la marge du monde. » (*Vive les illusions*)

— « Oui, mon origine sans origines m'empêchera toujours d'écrire un "texte", une *story*, un "tableau de moeurs", une "introspection", oui, même un poème, oui, mais quoi d'autre ? Un récit qui change le vide en énergie durable. » (*L'Histoire du crayon*)

« Dans mon souvenir il y a peu de tempêtes : comme si toutes les tempêtes s'étaient calmées, dans mon souvenir. » (*L'Histoire du crayon*)

« Le poème épique c'est "ma manière", dire et raconter y sont une seule chose (le lyrique ne me convient pas). » (*L'Histoire du crayon*)

« Où voudriez-vous vivre ? – Dans le récit. – Quand voudriez-vous vivre ? – Au temps du récit. – Pourquoi voudriez-vous vivre ? – Pour le récit. » (*À ma fenêtre le matin*)

« Récit signifie, doit signifier : intervenir avec lui, main dans la main, grâce à lui. Sinon il s'agit d'une simple relation. » (*À ma fenêtre le matin*)

« Le royaume de la littérature est le royaume intermédiaire : ni toi, ni moi mais l'entre-deux. Son royaume : non pas tel ou tel lieu mais le domaine qui les sépare ; non pas telle époque ou telle autre, mais l'époque du récit – l'époque intermédiaire. » (*À ma fenêtre le matin*)

« Secret de l'écriture épique ? Bien répartir l'enthousiasme. » (*Hier en chemin*)

« "Être dans le récit" est bien une façon de (se) donner congé, d'être au dehors à l'air libre ; peut-être la plus belle. » (*Hier en chemin*)

Le récit, la steppe

Comme souvent lors de ses marches d'approche, à peine sorti des maisons, dans la contrée herbeuse, il enleva ses lunettes de soleil, et pas seulement parce que la lumière était moins tranchée qu'entre les maisons la plupart du temps blanchies à la chaux : les détails, de plus, dehors, agissaient sur lui, tout autrement. Pas un instant, même au midi le plus vif, il n'utilisa les verres sombres. N'avait-il pas déjà entrepris chaque pas de la même façon ? Ou étaient-ce ses ancêtres ? Lequel ? Le roi Gilgamesh, le coureur des steppes ? Et comme chaque fois quand il lui semblait déjà avoir un jour vécu ceci ou cela c'était comme si un grand danger menaçait.

La ville, dans son dos, était encore tout à fait présente, grues, scies à moteur, hies de paveurs. Pourtant, dès le premier pas à la fin de la route asphaltée vers la savane, un autre monde de bruits entra en jeu. Les pas eux-mêmes, comme en un point de basculement ou une sorte de ligne de partage des bruits, devinrent d'emblée presque inaudibles, ils n'étaient pas plus forts que les mille autres bruits dans l'herbe – comme si tout en marchant on avait retiré ses chaussures. Or « herbe » et « pays d'herbe » ne convenaient pas. Plus que d'herbes cette steppe de haut plateau toute particulière – mais tout steppe n'était-elle pas une steppe particulière ? – était faite de graminées toutes sèches, de fin d'été, et de chardons ; au milieu se faisait jour partout une terre assez meuble qui avait quelque chose d'un dépôt de gravats et de cendres ; ou bien chaque coin de steppe rappelait un chemin éboulé. Et de fait, jusqu'au loin des profondeurs de l'étendue, morceaux de verre, bouts de porcelaine, capsules de bouteilles et d'autres choses de ce genre sortaient du sol. Il y poussait un noyer isolé avec des coques vertes éclatées, il en prit, premier aliment de route. Le gris était la couleur dominante de la steppe, gris de traîne d'argent. Une odeur ne s'en dégagait que lorsqu'il plongea les deux mains dans la camomille fanée grise, les bouquets d'anis et les touffes de lavande grises fanées elles aussi. L'odeur en persistait encore lorsque l'hiver suivant il raconta son histoire.

Tout un temps durant, il alla dans la steppe à reculons, avec quelques regards d'au revoir à la ville du vent de nuit. [...]

« Ainsi rien ne manquait, disait mon narrateur. Mais c'était justement quand rien ne me manquait qu'il me manquait presque tout. C'est pourquoi je préférais pour rafraîchir le présent et la journée tout autre chose que ces moments d'effroi. En effet, j'avais remarqué que, de temps à autre, quand j'étais tout rempli de ce que je rencontrais en chemin, je me mettais sans intention à raconter en silence. Peut-être à personne en particulier – ou si ? – mais à coup sûr pas à moi-même. Raconter allait aussi loin que la steppe qui m'environnait. Et, justement, c'était par l'opposition de tels instants à ceux où en pensée j'étais tout à fait ailleurs, me faisais du souci, où j'étais en conflit avec moi-même ou le monde, ou, pis encore, j'étais le muet à l'intérieur de moi-même, que ce qui était significatif m'apparaissait : aussitôt que je me mettais à raconter, même quand mes récits concernaient des choses absentes ou éloignées, je n'étais nullement ailleurs en pensée, mais percevais la contrée autour de moi de façon plus aiguë encore que pendant et après le danger. Et, sinon de façon plus aiguë, en tout cas de façon plus colorée et riche. Intérieur et dehors s'interpénétraient, formaient un tout au contact l'un de l'autre. Récit et steppe devenaient une seule et même chose. Ainsi on était à sa place. Un tel récit avait un effet de découverte, il créait des transitions, forçait à lever les yeux, même au sens d'une vue d'en haut, d'une vue cavalière, d'une vue d'aigle ! »

== Nous parlons tous en phrases simples

Il y a un près d'un demi-siècle une sorte de poème est venu jusqu'à moi, et ce vers en particulier : « Au bord de l'épuisement, nous parlons tous en phrases simples ». Après un quart de siècle passé à écrire et à publier, Henrik Ibsen a célébré ce qu'on pourrait appeler un jubilé professionnel. Un autre quart de siècle plus tard, en 1902, pour son soixante-dixième anniversaire, les étudiants de Kristiania, à Oslo, ont organisé une procession aux flambeaux en son honneur, et bien avant cela, Henrik Ibsen avait été le représentant de la Norvège pour l'ouverture du canal de Suez, probablement parce que l'un des actes de sa pièce épico-lyrique *Peer Gynt* se déroulait en Égypte.

Et moi, maintenant, en 2014, à presque soixante-douze ans, je suis ici, à Skien, ville de naissance et d'enfance d'Ibsen, comblé par le gouvernement norvégien, contre la volonté d'un bon nombre de ses citoyens, de ce prix théâtral inouï nommé d'après Henrik Ibsen.

Je parais sans doute inouï, aussi, à ceux, nombreux dans ce pays, qui ne sont pas familiers avec mon travail, et en particulier avec ses sonorités, son rythme et surtout son sentiment fondamental, et ainsi inouï me parais-je à moi-même.

Pas de procession aux flambeaux qui m'attende, ni ici à Kristiania – quel beau nom pour une capitale, qui m'a toujours rappelé les premières lignes de *La Faim* de Knut Hamsun – ni à Vienne en Autriche, alias Vindobona, ou à Chaville en France qui est depuis de nombreuses années mon foyer d'élection, secrètement renommé Schorbylia alias Séville, lieu de naissance du poète-philosophe arabe soufi Ibn 'Arabî. L'État autrichien, sagement et en toute conscience, n'a jamais invité son auteur P.H. à tenir un discours au parlement européen je ne sais où. Plutôt que vers une procession estudiantine aux flambeaux, mes pensées se tournent vers la procession des lucioles invoquée il y a de nombreuses années, flottant çà et là, s'élevant vers les cieux et descendant en piqué, dans la nuit noire et profonde des plaines du Frioul en Italie du Nord, où Pier Paolo Pasolini a passé son enfance et sa jeunesse. Cela fait longtemps que je n'ai pas vu le silencieux vol nocturne des lucioles ou vers luisants. Parfois, vers minuit, je peux repérer une luciole dans l'herbe, et là, plus loin, une deuxième, et la nuit suivante ces deux mêmes, immobiles, presque à la même place. Les lucioles ne savent-elles plus voler ? Est-ce une espèce en voie d'extinction ? Ou bien ces quelques créatures qui aiment le sol appartiennent-elles à une espèce complètement différente, suite à une mutation ?

« Au bord de l'épuisement, nous parlons tous en phrases simples. » De telles phrases simples sont ici chez Henrik Ibsen à Skien, après les fjords, le décor principal de la plupart de ses pièces. Moi aussi j'ai récemment célébré ce qu'on pourrait appeler un jubilé professionnel. Seulement je l'ai célébré silencieusement, pour moi, seul. Et je l'ai célébré sans célébration particulière, marquant peut-être l'occasion seulement en mangeant une pomme ou en lançant soigneusement mes chaussures John Lobb, qui me sont restées loyales depuis vingt-cinq ans, là, c'est comme ça que j'ai célébré le premier demi-siècle depuis ce jour de juin 1963. Ce jour précisément où j'ai écrit une phrase d'ouverture et ai senti pour la première fois dans ma vie (presque) la certitude que oui, écrire, noter, nouer des liens, laisser les liens ouverts, pourrait être ma profession.

À la différence d'Henrik Ibsen, ce n'est pas avec une phrase de dialogue dramatique que j'ai embrassé cette profession, que cette profession m'a embrassé, mais avec le début, ou – autre mot de promesse – l'ouverture, la levée d'une histoire : (dans un souvenir incertain) « Sur le sol d'un ancien bunker, un enfant qui cherchait son ballon vit soudain un homme... ». Je me souviens par contre très clairement du jour où cette phrase m'est venue : c'était le jour de la mort du pape Jean XXIII, un fragment de phrase dans le livre de l'Histoire, à la radio « le pape était à l'agonie à Rome ». Deux fois « à ».

Il n'y a pas de comparaison entre les plus de cinquante ans que j'ai passés à écrire et l'entreprise qui fut celle d'Henrik Ibsen, « l'entreprise Ibsen », et cependant, en même temps, je ne vois pas de différence cruciale, au moins rien de fondamental, ou – pour utiliser encore ce mot – rien de contradictoire dans le « sentiment fondamental », rien qui nous sépare. Et même plus : pour Ibsen tout était un matériau, un thème, et particulièrement l'humain, le trop humain dramatique ; et, moi, de mon côté, même à ce moment, quand j'ai commencé, je n'ai jamais été explicitement dans le « de notre côté » ou même « de votre côté » dans la déclaration *J'habite une tour d'ivoire* – une personne sans thème, sinon celui de « gagner un sens plus clair du moi » par l'écriture et ce manque décisif de thème m'est resté propre jusqu'à aujourd'hui, ou plutôt je continue ainsi à être propre à moi-même, et maintenant guidé plus puissamment encore par un certain sens de l'obscurité, de la manière dont les choses deviennent de moins en moins claires, un floutage qui a lieu dans les phrases et les paragraphes, une expansion et un développement plus qu'une clarté différente, du non-dramatique sinon de l'anti-dramatique, de l'épique.

« Au bord de l'épuisement, nous parlons tous en phrases simples. » Oui, et vrai aussi : Henrik Ibsen a dit un jour qu'il se faisait un procès à lui-même dans ses pièces. Et maintenant cela s'applique aussi à moi. Parce que la lutte épique pour se développer devient nécessairement dramatique chaque jour que j'écris, et les chapitres dans mes romans – plus comme des courants et ondulations littéraires – deviennent des actes, bien qu'innombrables, impossibles à décompter, à la différence des trois, quatre et – rarement – cinq actes d'une pièce d'Ibsen. L'auto-jugement d'Ibsen culmine généralement dans une sentence de mort, qu'il fasse le procès de Solness le constructeur ou du banquier John Gabriel Borkman, ou de l'artiste (et particulièrement lui) dans sa dernière pièce *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*. Et qu'en est-il de mes jugements de mes *alter ego*, épiques-dramatiques, rythmiquement obscurs ou de mes versions librement imaginées et développées ? Jusqu'à maintenant, à chaque fois, dernièrement dans *La Grande Chute* et *Essai sur le fou de champignons*, cela a fini par un acquittement. Cela signifie-t-il alors que ce développement, cette imagination libre et cet acquittement vont nécessairement ensemble ? D'un autre côté : nous n'en avons pas fini avec nos acquittements et nos jours d'écriture. Le dernier *epos*, l'*epos* final, reste à venir, qu'il soit écrit ou non. « Demain est un autre jour. » Peut-on ne pas entendre cette phrase aussi comme une menace ?

« Au bord de l'épuisement, nous parlons tous en phrase simples. » Et au final retour au dramaturge de la phrase simple Henrik Ibsen, et à lui seulement. Qui est l'épuisé ? Ne serait-ce pas plutôt le lecteur, l'auditeur, le spectateur ? Mais aussi le créateur même des phrases, leur acteur, leur activiste ? Étrange, et cependant peut-être pas : les tragédies classiques européennes, par exemple celles de Pierre Corneille ou de Jean Racine, requéraient chacune cinq actes avant de culminer dans la mort héroïque du protagoniste. Dans les pièces d'Henrik Ibsen il semble que ce soit l'inverse. La sentence de mort de ses héros est en règle générale – la règle d'Ibsen – exécutée après trois actes rapides, tout au plus quatre – et rideau. Il n'y a qu'une pièce qui se termine bien – ou presque bien – : *La Dame de la mer*. Et dans ce cas, et seulement là, Ibsen a besoin de cinq actes – au lieu des trois ou quatre comme d'habitude –, chacun étant plus long et prolongé que les autres – en grand contraste avec ses prédécesseurs, les poètes tragiques classiques.

Une autre question : les pièces d'Henrik Ibsen sont-elles des tragédies, que ce soit au sens classique ou non ? Il n'y a pas de réponse à cela, du moins pas que je puisse dire ici. Après une vie entière passée immergé dans la lecture et la contemplation (avant tout par la lecture), dramatisant la vie tout au long de la vie – réagir en phrases simples est un obstacle, et c'est peut-être tant mieux. Cependant, d'un autre côté, les pièces d'Ibsen ne sont certainement pas les ancêtres des pièces pour la télévision d'aujourd'hui (comme, à une période intermédiaire, je l'ai pensé-non-pensé : « Henrik Ibsen, père de la pièce pour la télévision »). Ses dialogues, et en particulier les dialogues entre hommes et femmes, sont trop crus, trop secrets, obscurs d'une manière libératrice et par là excitants. Il n'y a pas de pièce pour la télévision où un homme et une femme seraient capables –

— paraphrase – ils disent : donc, nous deux, nous les parents, avons vécu avec un pauvre petit étranger.

« Au bord de l'épuisement, nous parlons tous en phrases simples. » Non, ces phrases simples ne sont pas les phrases simples de l'écriture d'aujourd'hui, comme une espèce et une variété du journalisme et de l'expertise (au diable les experts... pas seulement ceux contre les Balkans...), comme quelque chose qu'on peut planifier, qui est faisable et fabricable selon un plan. Même dans le travail d'Henrik Ibsen, né le 20 mars 1828 à Skien, il n'y a pas de phrases écrites suivant une formule établie (malgré son apprentissage de pharmacien) ou construites suivant les leçons apprises à l'école d'écriture. Au lieu de cela, elles sont des structures respirées, exhalées, soupirées, grognées, bégayées, confusément claires (vague souvenir de Paul Valéry), des structures non planifiées, une exclamation ou même un cri (oh, Edvard Munch !) et ainsi – « poétiques ». C'est précisément ce mot qu'Ibsen emploie dans une lettre pour les distinguer des phrases simples quotidiennes et politiciennes. À cet endroit, sans vouloir me comparer ou me mesurer à Henrik Ibsen, je le rejoins enfin, du moins en imagination. (Ah, ici, pour la première fois, il y a une phrase simple et subordonnée.) Et dans un autre endroit de mon imagination, Henrik Ibsen était avec moi en pensionnat, quelques années au-dessus de moi ; nos numéros pour la laverie étaient très similaires ; le mien, comme je l'ai raconté il y a quarante-trois ans dans *Courte lettre pour un long adieu*, était le 248, deux – quatre – huit et le sien – ? Il est maintenant temps de dire : fin de l'illusion ; le rêve de jour s'est dissout. Merveilleusement sans mot, libre sans mot.

Peter Handke, Discours prononcé lors de sa réception du prix Ibsen, 22 septembre 2014

Repères biographiques

Peter Handke

Peter Handke est né en 1942 à Griffen, en Carinthie, le plus méridional des neuf *Länder* de l'Autriche. Ses premiers textes sont publiés dans le journal du lycée de Tanzenberg, où il est interne. En 1961, il entame des études de droit ; il les interrompt définitivement quatre ans plus tard, après avoir fait accepter un manuscrit aux éditions Suhrkamp. Dès lors, il se consacre à l'écriture, bâtissant une oeuvre forte d'une quarantaine de titres : romans et nouvelles (*Les Frelons*, 1966 ; *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty*, 1970 ; *La Courte lettre pour un long adieu*, 1972 ; *La Femme gauchère*, 1976...), essais (*Essai sur la fatigue*, 1989 ; *Essai sur le juke-box*, 1990 ; *Essai sur la journée réussie*, 1991...), réflexions, récits de voyage et journaux (*La Leçon de la Sainte-Victoire*, 1980 ; *Mon Année dans la baie de personne*, 1994 ; *Un Voyage hivernal vers le Danube*, 1996...), traductions (Bayen, Bove, Char, Duras, Eschyle, Genet, Goldschmidt, Green, Modiano, Ponge, Shakespeare, Sophocle...).

Au théâtre, il se fait connaître dès 1966 avec *Outrage au public*, suivi d'une douzaine de pièces parmi lesquelles *La Chevauchée sur le lac de Constance* (1971), *Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition* (1974), *Par les villages* (1981), *Voyage au pays sonore ou l'art de la question* (1989), *L'Heure où nous ne savions rien de l'autre* (1992, que Luc Bondy met en scène deux ans plus tard à Berlin et à Paris) ou *Préparatifs d'immortalité* (1997).

Peter Handke, qui est aussi scénariste – il a notamment collaboré avec Wim Wenders sur *Les Ailes du désir* en 1987 –, a porté lui-même à l'écran certains de ses textes, dont *L'Absence* (1993), film dans lequel il a confié un rôle à Luc Bondy.

La plupart de ses oeuvres sont éditées chez Gallimard, Verdier, ou aux éditions de l'Arche. Parmi ses dernières publications : *La Nuit morave* (Gallimard, 2011) ; *Hier en chemin : carnets, novembre 1987 – juillet 1990* (Verdier, 2011) ; *Les Coucous de Velika Hoca* (La Différence, 2011) ; *Les Beaux jours d'Aranjuez : un dialogue d'été* (Le Bruit du temps, 2012 ; la mise en scène en langue allemande par Luc Bondy a été présentée à l'Odéon en septembre 2012) ; *Toujours la tempête* (Le Bruit du temps, 2012).

Le 20 mars 2014, Peter Handke a succédé à Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Jon Fosse et Heiner Goebbels au palmarès du prestigieux Prix International Ibsen, attribué à « des personnes ou des institutions qui ont largement contribué à l'évolution du théâtre comme forme d'art . »

Peter Handke vit aujourd'hui à Clamart.

Alain Françon

Nommé le 12 novembre 1996 à la direction du Théâtre National de la Colline à Paris, Alain Françon a co-fondé le Théâtre éclaté d'Annecy en 1971, puis dirigé le Centre Dramatique National de Lyon-Théâtre du Huitième de 1989 à 1992 et le Centre Dramatique National de Savoie de 1992 à 1996. Durant cette période il met en scène plus de quarante spectacles de Bertolt Brecht, Armand Gatti, Ödön von Horváth, Vinaver, Marivaux, August Strindberg, Jean-Jacques Rousseau, Eugene O'Neill, Herculine Barbin, William Faulkner, Enzo Cormann, Marie Redonnet, Georges Feydeau, Racine, Jacques Offenbach, Edward Bond, Daniel Danis, Anton Tchekhov, Christopher Marlowe...

Directeur du Théâtre National de la Colline, il y crée à partir de 1996 *Dans la Compagnie des hommes* d'Edward Bond (deuxième version), *Les Petites Heures* d'Eugène Durif, *Les Huissiers* et *King* de Michel Vinaver, *Le Chant du Dire-Dire* de Daniel Danis, *Café* d'Edward Bond, *Le Crime du XXIème siècle* d'Edward Bond, *Visage de feu* de Marius von Mayenburg, *Les Voisins* de Michel Vinaver, *Skinner* de Michel Deutsch, *Petit Eyolf* d'Henrik Ibsen, *Si ce n'est toi* d'Edward Bond, *Katarakt* de Rainald Goetz, *Ivanov* d'Anton Tchekhov, *E (e, roman-dit)* de Daniel Danis, *Le Chant du cygne* et *Platonov* d'Anton Tchekhov, *Chaise* et *Naître* d'Edward Bond, *L'Hôtel du Libre-échange* de Georges Feydeau, *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov, entre autres. D'un tournant de siècle à l'autre, le questionnement demeure sous-tendu par une volonté d'arracher un bout de sens au chaos du monde et une exigence centrée sur la place première de l'auteur dans le processus de la création dramatique.

Depuis 2010, avec sa compagnie Théâtre des nuages de neige ou invité, il a créé *Extinction* de Thomas Bernhard, *Les Trois Soeurs* de Tchekhov, *Du Mariage au Divorce*, *On purge bébé*, *Mais n'te promène donc pas toute nue*, *Léonie est en avance ou le Mal joli*, *Feu la mère de Madame*, de Georges Feydeau, *La Trilogie de la Villégiature* de Goldoni, *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, *Solness le Constructeur* d'Ibsen, *Fin de partie* de Samuel Beckett, *Les Gens* d'Edward Bond.

Alain Françon a reçu plusieurs prix : Molière de la mise en scène pour : *La Cerisaie* de Tchekhov et les *Pièces de guerre* d'Edward Bond ; Grand Prix du Syndicat de la critique pour : *Dans la compagnie des hommes* d'Edward Bond (1992 / 1993) et *Pièces de guerre* d'Edward Bond (Prix pour la mise en scène de 1994-1995 et prix pour la 2e mise en scène 1997-1998) ; Prix de la meilleure création en langue française pour *Celle-là* de Daniel Danis et pour *Le Chant du dire dire* de Daniel Danis. La SACD lui a décerné le Prix de la mise en scène en juin 2012.

Il dirige régulièrement des ateliers de formation dans plusieurs écoles nationales : Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, Ecole du TNS, École de la Comédie de Saint-Etienne, Ensad de Montpellier...

Pierre-Félix Gravière

Pierre-Félix Gravière suit une formation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans les classes de Jacques Lassalle et Dominique Valadié.

Au théâtre, il a notamment travaillé avec Philippe Minyana, Joël Jouanneau, Michel Didym, Robert Cantarella, Julien Fisera, Barbara Nicolier, Patrick Pineau et Daniel Danis.

Toujours la tempête est le dixième spectacle qu'il joue sous la direction d'Alain Françon, après *Les Voisins* de Michel Vinaver, *Platonov* d'Anton Tchekhov, *E (e, roman-dit)* de Daniel Danis, *Naître et Chaises* d'Edward Bond, *L'Hôtel du libre-échange* de Georges Feydeau, *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov et *Les Gens* d'Edward Bond.

Au cinéma, il a tourné, entre autres, sous la direction de : Siegrid Alnoy, Jean Berthier et Dominik Moll ; et à la télévision, sous la direction d'Emmanuelle Bercot, Christophe Blanc ou encore Serge Meynard.

Gilles Privat

Gilles Privat se forme à l'école Jacques Lecoq, à Paris, de 1979 à 1981.

Pensionnaire de la Comédie-Française de 1996 à 1998, il y travaillera avec les plus grands metteurs en scène, dont : Benno Besson, Matthias Langhoff, Dan Jemmett, puis avec Didier Bezace (*Avis aux intéressés*, de Daniel Keene), Hervé Pierre (*Caeiro !*, d'après Fernando Pessoa), Jacques Rebotier (*De L'homme*, mise en scène de l'auteur), Claude Buchvald (*Falstaf*, de Valère Novarina) ou Jean-François Sivadier (*La Dame de chez Maxim*, de Feydeau).

Il collabore à plusieurs reprises avec Alain Françon. Ainsi, il joue dans *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov (1998), *Le Chant du dire-dire* de Daniel Danis (1999), *E (e, roman-dit)*, de Daniel Danis (2005), *L'Hôtel du libre-échange* de Georges Feydeau (2007), *Du mariage au divorce*, de Georges Feydeau (2010) et *Oncle Vanja*, d'Anton Tchekhov (2012).

En 2008, il reçoit le Molière du meilleur comédien dans un second rôle pour *L'Hôtel du libre échange*. Au cinéma, il joue dans les films de Coline Serreau : *Romuald et Juliette*, *La Crise*, mais aussi dans *Demain on déménage* de Chantal Ackerman et dans *Serial Lover* et *Hellphone* de James Huth.

Dominique Reymond

Dominique Reymond étudie l'art dramatique à Genève, avant de suivre des cours à l'école du Théâtre national de Chaillot avec Antoine Vitez puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris.

Au théâtre, elle a notamment joué sous la direction d'Antoine Vitez, Klaus Michael Grüber, Bernard Sobel, Jacques Lassalle, Bruno Bayen, Pascal Rambert, Jacques Rebotier, Luc Bondy, Marc Paquien, Georges Lavaudant. En 2013, elle joue dans *Rome-Nanterre* de Valérie Mréjen, mis en scène par Gian Manuel Rau au Théâtre Vidy-Lausanne.

Au Festival d'Avignon, on a pu la voir dans *Feux* d'Auguste Stramm mis en scène par Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, *Visites* de Jon Fosse dans une mise en scène de Marie Louise Bischofberger et récemment dans *La Mouette* d'Anton Tchekhov, mis en scène par Arthur Nauzyciel dans la Cour d'honneur du Palais des Papes.

A la télévision, elle a entre autres travaillé avec : Nina Companeez dans *La poursuite du vent* et dans *Un pique-nique chez Osiris*, Benoît Jacquot dans *Marie Bonaparte*, et Claire Devers dans *La tierce personne* et *Envoyer la facture*.

Au cinéma, elle tourne dans *Y aura-t-il de la neige à Noël ?* de Sandrine Veysset pour lequel elle reçoit le Prix d'interprétation au festival du film de Paris 1996, *La Naissance de l'amour* de Philippe Garrel, *Betty* de Claude Chabrol, *Les Destinées sentimentales*, *Demonlover* et *L'Heure d'été* d'Olivier Assayas, *La Maladie de Sachs* de Michel Deville, *Les Murs porteurs* de Cyril Gelblat, *Le nouveau protocole* de Thomas Vincent, *Adieu Gary* de Nassim Amaouche.

Elle a récemment tourné avec Benoît Jacquot, *Journal d'une femme de chambre* (sortie avril 2015).

Stanislas Stanic

Formé au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, il travaille avec Bernard Sobel, Stuart Seide, Jacques Vincey, Michel Didym, Nicolas Liautard, Fred Cacheux, Myriam Marzouki ou encore Victor Gauthier-Martin, Lyes Salem, Nora Granovsky et Isabelle Ronayette. En 2012, Marc Paquien le met en scène dans *La Locandiera*, de Goldoni, aux côtés de Dominique Blanc.

Il travaille sous la direction d'Alain Françon dès 1999, dans *Les huissiers* de Vinaver, puis dans *Visages de feu*, de Mayenburg.

Au cinéma, il a travaillé avec Siegrid Alnoy, Qiaowei Ji, Ellen Perry, Philippe Garrel, Xavier Beauvois et Pascal Bonitzer.

Balkans Banlieue, sa première pièce, a obtenu l'Aide à la création du Centre national du Théâtre (2009).

Laurent Stocker de la Comédie-Française

Formé au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Laurent Stocker a travaillé dans les classes de Madeleine Marion, Daniel Mesguich et de Philippe Adrien. Il est engagé comme pensionnaire à la Comédie-Française en 2001. Il est nommé 511^e sociétaire en 2004.

À la Comédie-Française, il a travaillé avec Michel Raskine, Christophe Rauck, Omar Porras, Robert Wilson, Lukas Hemleb, Jacques Lassalle, Piotr Fomenko, Marcel Bozonnet, Denis Podalydès, entre autres. En 2014, il joue sous la direction de Zabou Breitman dans *Le Système Ribadier* de Georges Feydeau. Il a aussi mis en scène *Mary's à Minuit* de Serge Valletti au Studio-Théâtre.

Il a joué dans de nombreuses pièces hors de la Comédie-Française. Il a notamment tenu les rôles de L'Évêque dans *Le Balcon* de Jean Genet, du Dauphin dans *Henri V* de Shakespeare, d'Ulysse dans *Ulysse Matériaux* dirigé par Georges Lavaudant ou encore de Pierrot Vatand dans *La fille que j'aime* de Guillaume Hasson.

En 2013, il joue à l'Odéon-Théâtre de l'Europe sous la direction de Peter Stein dans *Le Prix Martin*, d'Eugène Labiche.

On a pu le voir à la télévision dans de nombreux téléfilms.

Au cinéma, depuis 1998, Laurent Stocker ne cesse pas de tourner. Dernièrement : *Brèves de comp-toir* de Jean-Michel Ribes, *Chic !* de Jérôme Cornuau, *Caprices* d'Emmanuel Mouret ou encore *Ange et Gabrielle* d'Anne Giafferi.

Au printemps 2007, son rôle dans *Ensemble c'est tout* de Claude Berri lui vaut d'être nommé aux Césars dans la catégorie du meilleur second rôle masculin et dans celle du meilleur jeune espoir masculin. En 2008, il est nommé aux Molière pour le Molière du meilleur comédien dans un second rôle, pour *Juste la fin du monde*.

Nada Strancar

Formée au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de 1971 à 1974, elle suit d'abord les cours de Georges Chamarat puis ceux d'Antoine Vitez avec lequel elle collabore régulièrement durant dix ans (*La Jalousie du barbouillé* de Molière, *Phèdre* de Racine, *Catherine* d'après le roman d'Aragon *Les Cloches de Bâle*, *L'école des femmes*, *Tartuffe*, *Dom Juan*, *Le Misanthrope*, de Molière, *Le Prince travesti* de Marivaux, *Lucrece Borgia* de Victor Hugo...).

Elle travaille également avec Patrice Chéreau (*Peer Gynt* d'Henrick Ibsen, *Hamlet* de William Shakespeare) et Luc Bondy (*Le Conte d'hiver*, de William Shakespeare, *Le Chemin solitaire* d'Arthur Schnitzler, *John Gabriel Borkman* d'Henrick Ibsen), puis avec Christian Schiaretti (*Mère Courage et ses enfants*, *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht, *Coriolan* de William Shakespeare). Sa collaboration avec Alain Françon débute en 1991, dans *Britannicus*, de Racine.

En 2009, elle met en scène *La fable du fils substitué* de Luigi Pirandello. Elle joue en 2012 sous la direction de Clément Hervieu-Léger dans *L'Épreuve* de Marivaux.

- En 2002, elle reçoit le prix du syndicat de la critique de la meilleure comédienne pour son interprétation dans *Mère Courage et ses enfants*.
- Elle est actuellement professeur au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

Dominique Valadié

Formation au Conservatoire national d'Art Dramatique de Paris, professeurs : Marcel Bluwal et Antoine Vitez, elle enseigne au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris de 1993 à 2013.

Au cinéma elle a joué avec, entre autres : Hervé Baslé, Bertrand Blier, Marcel Bluwal, Charles Castella, Nina Companeez, Vincent Dietschy, Sophie Fillières, Jean-Louis Fournier, Benoît Jacquot, Bruno Herbulot, Serge Leroy, Michèle Rosier, Jean-Michel Roux, Antoine Santana, Bernard Stora, Hugo Santiago, Gérard Vergez.

Au théâtre elle a joué avec Antoine Vitez, Philippe Adrien, Bruno Bayen, Yves Beaunesne, Jean-Louis Benoît, Hans Peter Cloos, Jean-Luc Boutté, Christian Colin, Emmanuel Daumas, Michel Didym, Alain Françon, Jacques Nichet, Lluís Pasqual, Marcela Salivarova-Bideau, Blandine Savetier, Charles Tordjman, Jean-Pierre Vincent, entre autres.

Elle a obtenu le prix du Syndicat de la Critique pour *Noises* et *Ubu roi* en 1985, pour *Le Président* en 2007, le prix Gérard Philipe en 1985, le Molière de la meilleure comédienne pour *La Dame de chez Maxim* en 1991.

Avec Alain Françon, elle a joué dans plus de vingt spectacles, dont *Noises* ; *Palais Mascotte* d'Enzo Cormann ; *Mes Souvenirs* d'après Herculine Barbin ; *Le menteur* de Pierre Corneille ; *Hedda Gabler*, *Petit Eyolf* de Henrik Ibsen ; *La Dame de chez Maxim* et *Du Mariage au Divorce* de Georges Feydeau ; *La Remise* de Roger Planchon ; *La Mouette*, *Ivanov*, *Platonov*, *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov ; *Edouard II* de Christopher Marlowe ; *Les Huissiers* de Michel Vinaver ; *Mais aussi autre chose* de Christine Angot ; *Café*, *Si ce n'est toi*, *Chaise*, *Naître*, *Les Gens* d'Edward Bond ; *Skinner*, de Michel Deutsch.

Wladimir Yordanoff

Wladimir Yordanoff fut élève d'Antoine Vitez avant de jouer plus de trente pièces avec Stuart Seide (*Domage qu'elle soit une putain* de John Ford, 1975 ; *La vie est un songe* de Pedro Calderón de la Barca, 1976 ; *Mesure pour mesure*, de William Shakespeare, 1976 ; *Le mal du pays* de Jacques-Pierre Amette, 1984), Jean-Michel Rabeux (*La fausse suivante* de Marivaux, 1981), André Engel (*Le Misanthrope* de Molière, 1985 ; *Venise sauvée* de Hugo von Hofmannsthal, 1986), Roger Planchon (*L'Avare* de Molière, 1986), Bernard Sobel (*Hécube* d'Euripide, 1988), Patrice Chéreau (*Hamlet* de William Shakespeare, 1986), Christian Schiaretti (*Mère Courage et ses enfants*, *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht, 2002-2003 ; *Coriolan* de William Shakespeare, 2006 ; *Créanciers* et *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg, 2012) ou encore Jacques Lassalle (*Une nuit de Grenade* de François-Henri Soulié, 2009). Il joue sous la direction d'Alain Françon dès 1991, dans *Britannicus* de Racine, *La compagnie des hommes* d'Edward Bond (1992), *Les Huissiers* de Michel Vinaver (1999), *Les voisins* de Michel Vinaver (2002), et, en 2013, dans *Solness le constructeur* d'Henrick Ibsen.

Au cinéma, Wladimir Yordanoff a entre autres joué dans les films de Mona Achache, Robert Altman, Denis Amar, Lucas Belvaux, Arnaud Desplechin, Jacques Fansten, Anne Fontaine, Vincent Garenq, Agnès Jaoui, Cédric Klapisch, Maiwenn, Robin Renucci, Pierre Salvadori, Marc Fitoussi et François Favrat.

Ses pièces, *Droit de retour* (2000) et *La part du lion* (2002), sont éditées chez Stock.