



Du 12 au 16 avril 2011

DÉMONS

de Lars Norén

Mise en scène de Thomas Ostermeier

GRANDE SALLE

Dossier pédagogique

DÉMONS

de Lars Norén

Mise en scène de *Thomas Ostermeier*

Avec

Brigitte Hobmeier – Katarina

Lars Eidinger – Frank

Eva Meckbach – Jenna

Tilman Strauß – Tomas

Bernd Stegemann – Dramaturgie

Nils Ostendorf – Musique

Nina Wetzel – Scénographie et costumes

Sebastien Dupouey – Vidéo

Erich Schneider – Lumières

Durée : 2h15

Production : Schaubühne de Berlin

Contact :

Marie-Françoise Palluy

04 72 77 48 35

marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

SOMMAIRE

Lars Norén.....	4
L'histoire en quelques mots.....	6
La schaubühne, théâtre de Berlin	7
Thomas Ostermeier	9
Entretien avec Thomas Ostermeier	11
Extraits	14
Les échos de la presse.....	16
Calendrier des représentations	18

LARS NORÉN

Cet auteur dramatique suédois est né à Stockholm en 1944. Il s'est d'abord imposé à l'attention par un recueil lyrique dans lequel il associe volontiers son image personnelle, souvent menacée dans sa cohésion, au surgissement de purs diamants au cœur de paysages excrémentiels. Il se sent à l'aise dans une certaine tradition du théâtre suédois dans la mesure où quelques grands auteurs - Strindberg ou Bergman entre autres - se soucient des problèmes parapsychologiques et brodent sur des thèmes inspirés par l'angoisse existentielle.

Les pièces de Norén ne sont sans doute pas autobiographiques (pas plus que celles de Strindberg) mais les réminiscences personnelles doivent sans doute y ternir quelques place. On se demande comment l'auteur, au cours de sa jeunesse, a pu s'accommoder de l'existence familiale. Norén revient en effet sans cesse, dans son théâtre, sur les relations de famille, sur les déviations sexuelles internes, sur la tyrannie des parents et sur l'esprit de révolte qui règne chez les enfants, enfin sur la démence qui menace les uns et les autres à tout instant. Chacun aspire à s'évader du cercle ; il n'y parvient guère qu'en recourant à la violence des termes et des gestes. La volonté du fils qui cherche à se rendre indépendant tient en général une place centrale dans les diverses intrigues.

Le dialogue est solide, soumis à une construction musicale, sensible mais non contraignante. La tension monte vite jusqu'à devenir insupportable, comme par exemple dans *Munich-Athènes* (mis en scène par Claudia Stavisky en 1993), mais parfois un gag inattendu déchaîne une salve de rires. Strindberg se serait-il reconnu dans ce nouvel auteur dont on veut en faire son héritier ? Depuis son temps le climat a changé, et, selon l'expression de Norén lui-même, « l'angoisse s'est sexualisée ». Mais cet aspect est plutôt secondaire au regard de la tonalité propre d'œuvres qui se livrent, comme le dit un personnage d'*Automne et Hiver* à un « labourage de nos sentiments ». Labourage, saccage, blessures infligées et reçues, moins avec la volonté de creuser l'écart entre les consciences, comme chez Strindberg, que d'atteindre une sorte de répit et de repos après un combat mené aux lisières de la folie. Tant de mots pour mériter de se taire.

M. Gravier in *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*,
sous la direction de Michel Corvin (Bordas, 1995)



Photo : Arno Declair

L'HISTOIRE EN QUELQUES MOTS

Frank, 38 ans, et Katarina, 36 ans, s'aiment et ne peuvent plus se supporter. « Ou je te tue ou tu me tues, ou on se sépare ou on continue comme ça. Choisis ! » Comme des sismographes émotionnels, leurs corps tremblent dès qu'ils s'effleurent, se heurtent aux murs et aux meubles, prêts à laisser surgir la violence ou le désir, parfois les deux. Ce soir-là, alors que Frank rentre enfin, Katarina prend une douche. En tendant la main pour attraper son peignoir, elle fait tomber un verre, puis la tablette sous le miroir. La salle de bain est aussitôt jonchée d'éclats coupants...

Trois ans plus tôt, elle avait déjà cassé la plaque de verre au-dessus du bac à légumes dans le frigo. Nous ne saurons jamais dans quelles circonstances, mais Frank est sûr qu'elle sait très bien de quoi il parle, et lui-même a « peut-être oublié, mais pas pardonné ». Dans un sac en plastique qu'il a déposé dans l'entrée, une urne contient les cendres de sa mère.

Comment occuper une soirée qui commence sous de tels auspices ? En invitant les voisins du dessous – Jenna, qui a l'âge de Katarina, et Tomas, qui a un an de moins que Frank – pour en faire les spectateurs, les complices, les victimes horrifiées ou consentantes, d'un règlement de comptes sans fin, sans espoir, toujours plus incohérent et à l'humour toujours plus noir à mesure que l'alcool imprègne les esprits... Jenna, la mère si prudente qu'elle laisse le téléphone décroché auprès de son fils qui dort quelques étages plus bas, ne peut encore se douter – pas plus que les spectateurs – à quels excès cette dérive d'un soir va tous les conduire : à mesure que s'affolent les jeux cruels de la séduction tandis qu'états de conscience et d'inconscience achèvent de se confondre, on sent que la démence se met à poindre sous l'ivresse, mais qu'elle révèle peut-être, par-delà toutes les transgressions, une impensable sincérité.

Avec ce nouveau huis-clos nordique, digne successeur du *John Gabriel Borkman* qu'il fit applaudir à l'Odéon en avril 2009, Thomas Ostermeier poursuit son implacable exploration des malaises du couple. L'action, située dans « un appartement en ville » scrupuleusement restitué par le directeur de la Schaubühne, se déroule au début des années 80. Ostermeier lui a donné quelques touches plus contemporaines en s'appuyant sur le jeu moderne, très « berlinois », de ses interprètes. Un magnifique quatuor de comédiens, unanimement salué par la presse allemande : Lars Eidinger (Frank), Brigitte Hobmeier (Katarina), Eva Meckbach (Jenna) et Tilman Strauss (Tomas), se partagent l'affiche de ce saisissant jeu de massacre vaudevillesque, sorte de remake extrême de *Qui a peur de Virginia Woolf ?* (certains clins d'œil sont trop explicites pour laisser place au doute) au pays de Strindberg et de Bergman, composé par Lars Norén en 1983.

LA SCHAUBÜHNE, THÉÂTRE DE BERLIN

À l'origine, une compagnie théâtrale allemande est fondée en 1962 à Berlin-Ouest, sous le nom de Schaubühne am Halleschen Ufer. Elle fonctionne sur le mode d'un théâtre privé, proposant une programmation où la découverte de nouveaux auteurs va de pair avec le militantisme politique et social. Dirigée par Klaus Weiffenbach, cette compagnie ne tarde pas à être reconnue comme une structure de création, et reçoit le soutien de l'administration fédérale. Disposant d'un lieu insuffisant (le « Zeitgenössische Theater »), au premier étage de la Maison de l'aide sociale aux travailleurs, elle présente une partie de sa production dans divers lieux berlinois (ateliers, cinéma, stades...).

Le 1^{er} août 1970, le metteur en scène Peter Stein accompagné de quelques acteurs (dont Bruno Ganz, Edith Clever, Jutta Lampe) intègre la Schaubühne avec deux objectifs précis : constituer un groupe pour effectuer un travail théâtral permanent, et mettre en place une organisation de cogestion. À partir de là, la Neue Schaubühne am Halleschen Ufer va instaurer une alternative radicale au mode de fonctionnement des théâtres municipaux de l'Allemagne de l'Ouest. Cette collectivité théâtrale comprend plus d'une centaine de membres. En échange d'une subvention du Sénat de Berlin, elle doit donner 250 représentations et effectuer quatre créations par saison. Autour de Peter Stein, les comédiens pratiquent une recherche théâtrale qui s'appuie sur une analyse théorique et un approfondissement de la dramaturgie, à partir d'une longue réflexion sur les textes. En 1972, Peter Stein déclarait à Bernard Dort : « Notre intention n'a jamais été de faire du théâtre populaire, mais nous voudrions, progressivement, toucher un autre public ».

Une troupe talentueuse, la grande qualité des créations, le choix d'un répertoire allant de la tragédie grecque aux jeunes auteurs allemands (Peter Handke, Botho Strauss, Franz Xaver Kroetz) vont rapidement élargir son audience. En Allemagne d'abord, puis dans toute l'Europe, la Schaubühne fait référence, par l'originalité et la rigueur éclairée de ses productions théâtrales qui relèvent d'une esthétique particulièrement brillante. Peter Stein (un moment accompagné à la Schaubühne par le metteur en scène Klaus Peymann) réalise ses plus prestigieuses mises en scène, parmi lesquelles : *La Tragédie optimiste* de Vichnievski, *Le Prince de Hombourg* de Kleist (1972), *La Cagnotte* de Labiche (1973), *Les Estivants* de Gorki (1974), *La Trilogie du revoir et Grand et Petit* de Botho Strauss (1978), *L'Orestie* d'Eschyle (1980), *Les Nègres* de Genet (1984), *Les Trois Sœurs* (1984) et *La Cerisaie* (1989) de Tchekhov. Il fait également appel à des metteurs en scène extérieurs, tels Klaus Michaël Gruber, Robert Wilson ou Luc Bondy, qui contribuent à la renommée du théâtre berlinois.

En 1981, à la suite de longues démarches, la Schaubühne obtient la jouissance d'un nouveau lieu théâtral conforme à ses besoins. Il se situe désormais sur Lehniner Platz dans un bâtiment désaffecté, l'Universum, construit en 1927 par l'architecte du

Bauhaus Erich Mendelsohn. Grâce à une importante restructuration interne, le théâtre dispose de trois salles modulables pouvant être utilisées de manière indépendante ou simultanée, ce qui permet de varier les conditions de mise en scène avec un équipement moderne adapté à la création de divers dispositifs scénographiques. Le théâtre prend le nom de Schaubühne am Lehniner Platz.

À partir de 1987, après la disparition de Klaus Wiffenbach, Jürgen Schitthelm, autre membre fondateur de la compagnie assure la direction du théâtre. L'année précédente, Peter Stein a démissionné de son poste de directeur artistique. Il n'en donne pas moins des créations comme invité, dont un mémorable *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès (1990). Il est remplacé par Luc Bondy et Jürgen Grosch, puis par Andrea Breth.

Depuis l'automne de 1999, la direction artistique est assumée par le metteur en scène Thomas Ostermeier et la chorégraphe Sasha Waltz, qui associent dans la programmation le théâtre à la danse. Leurs choix communs, établis en concertation avec les dramaturges et les artistes d'une troupe élargie et renouvelée, s'orientent vers une tentative de régénération de la création contemporaine, afin d'attirer un nouveau public. Pour le théâtre, qui demeure la discipline dominante de la Schaubühne, Thomas Ostermeier a fait appel au dramaturge et auteur Marius von Mayenburg, et privilégie les auteurs contemporains tels que Caryl Churchill, Jon Fosse, Sarah Kane, Lars Norén, ou Biljana Srbljanovic. Il « revisite » également les auteurs classiques européens (Büchner, Ibsen, Wedekind). Avec la recherche d'un nouveau réalisme détournant les formes conventionnelles, il souhaite « saisir l'occasion de diriger un théâtre "installé" pour conduire son public à s'interroger sur ses pratiques, à rendre plus criants ses petits arrangements avec la comédie sociale et la violence du monde qu'il contribue à développer et à copier ». L'arrivée d'une génération plus jeune, qui engage une nouvelle dynamique dans cette institution, n'altère pas le prestige de la Schaubühne. Depuis les années 2000, ses spectacles sont présentés dans les grandes villes européennes, ainsi qu'à New York, New Delhi et Tokyo .

Jean Chollet, journaliste et critique dramatique

THOMAS OSTERMEIER

Né en 1968 à Soltau, Thomas Ostermeier est un des jeunes metteurs en scène les plus marquants du théâtre allemand depuis la fin des années 1990, ce qu'est venue confirmer sa présence en tant qu'artiste associé au festival d'Avignon 2004.

Sa carrière berlinoise commence en 1996, lorsqu'il se voit confier un espace par le Deutsches Theater, placé sous la direction de Thomas Langhoff : une baraque préfabriquée capable d'accueillir une centaine de spectateurs tout au plus. Dès le départ, la Baracke ne se conçoit pas comme une simple annexe d'un grand théâtre, mais comme un espace de confrontation entre les divers discours artistiques et socioculturels. Ostermeier s'oriente d'emblée vers la dramaturgie contemporaine, recherchant la collaboration avec des auteurs vivants dont les pièces s'intègrent parfaitement dans le contexte de la virulente question du conflit des générations. Ses thématiques tournent autour de la question des alternatives sociales au capitalisme, auquel il confronte des représentations radicales de la misère sociale et psychique des jeunes. Ainsi, il se concentre d'abord sur des auteurs anglo-saxons tels que Nicky Silver (*Fat Men in skirts*, 1996), David Harrower (*Des couteaux dans les poules*, 1997), Mark Ravenhill (*Shopping and Fucking*, 1998), Enda Walsh (*Disco Pigs*, 1998) et Richard Dresser (*Sous la ceinture*, 1998), avant de faire connaître l'œuvre de Sarah Kane (*Manque*, 2000). Son théâtre « authentique » – fondé sur le savoir-faire et nettement formalisé – fait fureur. Au début, c'est avant tout les trentenaires, représentants de sa propre génération, qui semblent s'y reconnaître.

Thomas Ostermeier fait partie d'une génération d'artistes allemands qui parvient, à la fin des années 1990, à s'imposer dans les grandes structures théâtrales, ces Stadttheater (théâtres municipaux) qui offrent avec leurs troupes permanentes des conditions de travail spécifiques. Le succès considérable qu'il rencontre à la Baracke (1996-1999) le propulse en 1999 à la Schaubühne am Lehniner Platz, où il s'agit – en codirection avec la chorégraphe Sasha Waltz et les dramaturges Jens Hillje et Jochen Sandig – d'insuffler un élan nouveau à l'entreprise théâtrale fondée par Peter Stein. Dès son arrivée, Ostermeier tente d'en faire un laboratoire pour le théâtre contemporain et la danse moderne. Les fondements de son esthétique demeurent marqués, après vingt-huit grandes mises en scène en dix ans, par les premières expériences de sa formation. Avant ses études à l'école d'art dramatique Ernst Busch, il est entré en contact en tant que comédien avec le travail rythmique du corps et de la voix ainsi qu'avec les chorégraphies de groupe du metteur en scène Einar Schleaf.

Par ailleurs, dans la tradition est-allemande de l'école Ernst Busch, l'accent est mis sur les capacités techniques des comédiens et sur leur mise au service du travail théâtral comme acte collectif. Ostermeier s'appuie également sur la biomécanique de Meyerhold et sa recherche d'une expression corporelle proche de la sculpture pour les états intérieurs et les relations interpersonnelles. Les éléments fondamentaux de cette

pratique de jeu sont l'acrobatie, une corporalité fortement rythmée et une stricte organisation spatiale, qui rompent avec toute illusion scénique par le caractère démonstratif des gestes. Même si ces règles – appliquées avec conséquence dans *Homme pour Homme* de Brecht (1997) – ne s'expriment pas sous une forme pure dans les mises en scène actuelles d'Ostermeier, elles demeurent présentes comme références, tant à la Baracke qu'à la Schaubühne. Pour Ostermeier, l'art théâtral est d'abord un projet collectif.

« Ce qui relie le théâtre au monde, c'est l'auteur. » Ainsi le metteur en scène formulait-il en 1999 sa recherche d'un langage et d'un objet théâtral dont les enjeux, les codes correspondraient à sa vision du monde actuel. Celle-ci est influencée par un discours socio-philosophique qui emprunte à des penseurs tels que Bourdieu, Foucault, Sennett, Habermas, etc. Ce qu'Ostermeier appelle le besoin d'un « nouveau réalisme » se traduit dans son théâtre comme un questionnement de contenu, mais également comme une mission de formation de la conscience : « Comment devrions-nous vivre ? » Les possibilités d'un changement par le biais du théâtre, comme une sorte de confiance fondamentale dans l'art, s'expriment dans un sens presque brechtien. À cet égard, le réalisme doit avoir pour objet la tragédie de l'existence quotidienne. Il lui faut traiter l'échec de l'individu ou des groupes marginalisés face à la société capitaliste. Avec *Cercle de personnages 3.1* de Lars Norén, Ostermeier place sur le devant de la scène, cinq heures durant, une misère sociale que l'on regarde à peine dans le quotidien, essayant d'éviter le risque de retomber dans de vieux modèles théâtraux pour finir dans le romantisme social ou le théâtre didactique.

Ce n'est qu'à la Schaubühne qu'il découvre également des œuvres du répertoire. Il opte cependant pour des auteurs qui s'inscrivent selon lui dans une ligne du « réalisme engagé », en passant par Büchner (*La Mort de Danton*), Ibsen (*Maison de poupée*), Wedekind (*Lulu*), Fleißer (*Der starke Stamm*), jusqu'à Kroetz (*Concert à la carte*). En 2003, il revient à Büchner pour mettre en scène *Woyzeck*, transposé dans l'atmosphère lourde d'agressivité d'une banlieue, qu'il présente au festival d'Avignon 2004. Son théâtre réunit ici le texte vieux de plus d'un siècle et demi et le rap contemporain qu'il fait résonner dans la cour du palais des Papes. C'est également au festival d'Avignon, en 2008 cette fois, qu'il met en scène *Hamlet*.

Barbara Engelhardt, critique de théâtre, éditrice, traductrice

ENTRETIEN AVEC THOMAS OSTERMEIER

Comment êtes-vous venu au théâtre ?

J'ai commencé à Munich, à l'âge de 16 ans. J'ai joué durant toute ma scolarité et je voulais devenir comédien. Puis je suis rentré à la Ernst Busch Hochschule. La section art dramatique insistait pour que je les rejoigne mais je suis quand même resté dans la section mise en scène. Je suis devenu metteur en scène sans vraiment y réfléchir. Pour moi, un metteur en scène, c'était un homme d'au moins cinquante ans avec une barbe, un gros ventre et très savant. Etre un jeune metteur en scène, c'était tout simplement pour moi impensable !

Comment définiriez-vous la Schaubühne ?

C'est un grand théâtre public, international et contemporain. International, car nous travaillons avec des auteurs du monde entier. Par exemple, nous avons fait découvrir à l'Allemagne des dramaturges contemporains, comme Jon Fosse. Nous présentons toutes les pièces de Sarah Kane. Enda Walsh, Martin Crimp, autant d'auteurs engagés politiquement, critiques de la société occidentale. Et nous sommes toujours à la recherche de nouveaux auteurs contemporains, notamment avec le F.I.N.D. Festival. Le plus représentatif en est peut-être Falk Richter, auteur et metteur en scène à la Schaubühne. Pour ce qui est de la mise en scène, je crois encore très fort à la narration. Les histoires sur lesquelles j'ai travaillé dernièrement racontent une bourgeoisie allemande qui vit dans la peur.

Comment définiriez-vous le théâtre allemand aujourd'hui ?

Le théâtre en Allemagne s'est développé depuis deux siècles en une forme artistique autonome. Lors de la révolution française, Schiller, Goethe, Lessing et Kaiser ont poussé des cris de joie, mais le peuple allemand, lui, n'était pas prêt à mener une révolution. De fait, en Allemagne, la révolution a souvent eu lieu sur scène.

La structure est aussi une explication importante de cette spécificité du théâtre allemand : il existe ici de nombreux théâtres, à Hambourg, Francfort, Stuttgart, Hanovre, Munich et Berlin... L'Etat fédéral et décentralisé a produit à la fois de la diversité et une culture de la subvention, qui a fait naître un désir de compagnies fixes (« Feste Ensemble »). Et ces « ensembles » permettent que l'on s'entende sur une même langue théâtrale. Cette structure du théâtre allemand, c'est-à-dire cette haute culture du théâtre subventionné, a permis la naissance d'une réelle forme d'art théâtral. Le théâtre n'est pas seulement un divertissement qui amuse la bourgeoisie, mais une œuvre d'art, parfois énigmatique. Le théâtre ne cherche pas à tout prix à être compréhensible mais tend aussi vers une haute forme d'abstraction. Ce qui, dans certains cas, tourne malheureusement à l'élitisme. Je crois que cela fait aussi partie du théâtre allemand.

Le théâtre allemand serait aujourd'hui le théâtre européen le plus avant-gardiste, qu'en pensez-vous ?

Si la France avait les mêmes structures que l'Allemagne pour pouvoir penser plus grand, c'est-à-dire des compagnies, un répertoire, une entreprise théâtrale, des moyens financiers plus importants pour la scénographie ou les costumes, alors le théâtre français pourrait aussi être le premier d'Europe... L'Allemagne compte de très nombreux théâtres, très différents. Cette multiplicité ne se retrouve pas au niveau international. Et, bien entendu, ce sont aussi les meilleures productions allemandes qui sont présentées en France...

Le théâtre français est-il considéré en Allemagne comme trop traditionnel ?

Si le théâtre français est plus traditionnel aujourd'hui, je crois que cela tient au paysage dans lequel il s'ancre. En Allemagne, la scénographie et les costumes ont une place particulièrement importante. L'esthétique y joue un grand rôle. En France, les metteurs en scène ont besoin de coproducteurs pour leurs productions, ce qui signifie que leurs mises en scène et leurs scénographies doivent être adaptables à de nombreux lieux... Ils doivent restreindre leurs ambitions esthétiques pour satisfaire ces contraintes. Et cela n'est tout simplement pas bon pour l'art théâtral.

D'autre part, le jeu plus traditionnel de l'acteur s'explique peut être par le fait qu'il n'a pas la possibilité de travailler longtemps avec la même équipe et d'y développer une autre forme de jeu, étant donné qu'il n'appartient pas à une compagnie fixe. La façon de jouer est toujours liée à la relation de confiance et l'esthétique d'un metteur en scène : il faut la construire et la développer. Ça n'est pas possible lorsqu'on travaille deux trois mois sur une production et qu'on enchaîne directement avec un autre metteur en scène qui travaille de façon complètement différente. Castorf et Marthaler parviennent à de tels résultats parce qu'ils travaillent avec la logique d'un ensemble dans la continuité. C'est une possibilité que n'offre pas la France. Il y a des exceptions, bien sûr, comme Ariane Mnouchkine.

Propos recueillis par Pauline Beaulieu
La Gazette de Berlin n°20, du 15 au 28 mars 2007



Photo : Arno Declair

EXTRAITS

SCENE 1

...

FRANK. Maintenant on se calme.

KATARINA. Qu'est-ce que je dois faire ?

FRANK. Ce que tu veux.

KATARINA, *sans timbre*. Ce que je veux ?

FRANK. Ce que tu veux, toi... C'est si difficile ?

KATARINA. Oui... Oui, c'est difficile.

FRANK. Vraiment ?

KATARINA. Oui, oui.

Un temps.

FRANK. Pourquoi ?

KATARINA, *calme, claire*. Parce que, c'est toi mon moi.

FRANK, *bouleversé*. Mais chérie... Ils arrivent tout de suite. Sois joyeuse maintenant.

KATARINA, *au bord de la crise de nerfs*. Tu n'arrêtes pas de me rendre malheureuse. Angoissée... et si bouleversée.

Et vide... Je ne veux que fuir... En arrière... En arrière...

FRANK. Où ?

KATARINA. Vers toi.

FRANK. Ne pleure pas quand ils arriveront. Ils penseront tout de suite que c'est de ma faute. Maintenant arrête... Non, je te suggère de commencer la vie que tu ne peux pas vivre avec moi.

Sarcastique.

KATARINA, *comme si ses mots la ramenaient à leur ton commun*. Non, ça je ne peux pas.

Directe.

Viens.

Sur un ton heureux.

Viens donc. Viens, je te dis. Viens à moi, je suis si petite.

FRANK, *avec le visage chiffonné.* Oui, oui, oui, oui, tu n'es pas si petite.

KATARINA. Si, je le suis. Mais en tout cas je suis plus grande que toi.

FRANK. Non, tu ne l'es pas.

KATARINA. Bien sûr que je le suis. Tu le vois bien.

FRANK. Ca ne compte pas. Ne marche pas sur mes chaussures en daim. Maintenant tu vois que je suis plus grand que toi ?

KATARINA. Tu as raison. Bien que je n'aie pas tort. Seulement je ne l'avais pas vu exactement.

Katarina l'embrasse – il rend le baiser, ça devient sexuel. Elle le sent. Lui caresse la nuque, sait qu'il réagit à ça – elle réagit à sa réaction.

Dirige la main de Frank vers son sexe, sous la robe. C'est maintenant très érotique et en même temps objectif. Ils glissent au sol. Frank lui enlève sa culotte.

Ne vois pas ça comme une menace, mais si tu le veux, je serai ta femme la vie entière. *On frappe.*

Tant que je serai vache avec toi, tu resteras avec moi. Ça, je le sais.

FRANK *la lâche.* On frappe.

KATARINA. N'est-ce pas ?

Elle le retient.

Est-ce que ce n'est pas vrai ?

FRANK. Quoi donc ?

KATARINA, *directe, sans le lâcher et objective.* Tant que je te maltraiterai, tu resteras lié à moi.

On frappe.

N'est-ce pas ?

Elle prend une cigarette et le briquet dans la poche de la poitrine de Frank.

Ça paraît cruel, mais maintenant je veux être cruelle. Maintenant tu peux ouvrir.

Texte français de Louis-Charles Sirjacq
en collaboration avec Per Nygren 1994

LES ÉCHOS DE LA PRESSE

Le Monde

En 2000, Thomas Ostermeier devenait directeur de la Schaubühne de Berlin, à l'âge de 31 ans. Il inaugurerait son mandat avec une pièce de Lars Noren, *Personenkreis 1.3 (Catégorie 3.1)*, qui mettait en scène la vie d'exclus en tous genres, sur la place d'une grande ville.

Dix ans plus tard, il revient au grand auteur suédois dont il présente *Dämonen (Démons)*, une histoire ravageuse de couples, invitée au Théâtre de l'Odéon, à Paris, du 3 au 11 décembre. Entre-temps, Thomas Ostermeier, qui avait commencé après la chute du mur de Berlin, dans des baraques de chantier installées devant le prestigieux Deutsches Theater, est devenu une figure du théâtre européen, et s'est imposé en France en étant le premier artiste associé du Festival d'Avignon dirigé par Hortense Archambault et Vincent Baudriller, en juillet 2004.

Cet été - là, ce géant allemand aux yeux bleus cinglants a lancé une bombe : une relecture de *Maison de poupée* d'Ibsen, sortie de son époque natale, la fin du XIX siècle, et traversée d'une violence contemporaine qui faisait de Nora, l'héroïne de la pièce, la meurtrière de son mari. Avec *Dämonen*, Thomas Ostermeier reste sur la même voie. Il réactualise le huis clos de Noren, et dresse le constat sans concession, mais non sans ironie, de la dureté à s'aimer, aujourd'hui.

Beaucoup de gens jeunes viennent voir le spectacle, à la Schaubühne. Ils applaudissent beaucoup à la fin, et rient souvent au cours de la représentation. C'est un rire franc mais pas franchement gai, il n'y a pas de quoi.

Comme d'habitude, Nina Wetzel, la scénographe de Thomas Ostermeier, a su trouver le décor qui convient à l'explosion des *Démons* : l'appartement moderne de Katarina et Frank, un couple sans enfant mais non sans argent. Ils ont payé 8000 euros un fauteuil de designer, un truc recouvert de cheveux blancs, sur lequel il est impossible de s'asseoir. Jenna et Tomas, leurs voisins du dessous, n'en reviennent pas. Chez eux, disent-ils, tout est en désordre, gouverné par les enfants, dont un bébé que Jenna allaite, et qui n'était pas prévu. La soirée que les deux couples vont passer ensemble n'était pas prévue, elle non plus.

C'est tout l'enjeu de cette pièce qui commence avec l'arrivée de Frank chez lui, un sac plastique à la main. Dedans, il y a l'urne funéraire contenant les cendres de sa mère, qui doivent être ensevelies le lendemain. Katarina est en train de se sécher les cheveux. Elle se prépare à l'arrivée du frère de Frank avec sa femme, qui finalement se décommandent : le frère préfère regarder un match de football. Katarina et Frank

sentent qu'ils ne peuvent rester seuls : trop de tension entre eux, moins liée à la mort de la mère qu'à leur relation : "Ou je te tue ou tu me tues, ou on se sépare ou on continue comme ça. Choisis !", dit Katarina. "Je ne peux pas choisir. Choisis, toi", répond Frank.

Ils ne choisiront pas mais inviteront leurs voisins, proches de la quarantaine, comme eux, mais installés dans une vie beaucoup plus tranquille. En apparence. Car tout va éclater, cette nuit-là, entre Jenna et Tomas, entraînés dans le jeu de Frank et Katarina. Neuf ans de vie commune pour les uns, sept ans de mariage pour les autres. Et autant de solitudes accolées : des aigreurs, des impuissances, des rêves avortés. Ajoutez une bonne dose d'alcool, un plaisir pervers et une jouissance cynique à se faire mal, et vous avez là le cocktail d'amour d'une danse de mort, façon *Qui a peur de Virginia Woolf* ?

Thomas Ostermeier excelle dans ce registre où le social révèle les démons intimes. Dans le salon de Katarina et Frank, il y a un vélo (attribut indispensable de la vie berlinoise "saine") et un scalp d'Indien posé sur un socle, comme un trophée culturel "chic". Le vélo trône au milieu d'une cage en verre. Frank en fait 40 kilomètres par jour, mais chez lui. Le scalp sert de coiffure à Katarina, à un moment de lutte particulièrement virulent. Cette lutte s'accorde aux mouvements du décor, qui tourne et révèle la cuisine et la chambre, et à l'emploi de la vidéo, qui cadre des moments interdits ou fantasmatiques. Ainsi détourné du naturalisme qui plomberait la pièce, le regard du spectateur plonge au cœur d'angoisses et de désirs qui font le lot de la vie, et sont portés à leur acmé par un quatuor de comédiens de toute première grandeur. Les Français connaissent Lars Eidinger (Frank), qui a joué en particulier *Hamlet* dans la mise en scène d'Ostermeier, au Festival d'Avignon, en 2008. Ils découvriront Brigitte Hobmeier (Katarina), qui a participé à l'immense aventure de l'intégrale du *Faust* de Goethe, mise en scène par Peter Stein au tournant des années 2000, et qu'Ostermeier a choisie pour le rôle-titre du *Mariage de Maria Braun*, d'après Fassbinder, en 2009.

Nés en 1976, ces deux acteurs sont des stars naissantes, dans la lignée de leurs aînés à la Schaubühne, comme Bruno Ganz ou Jutta Lampe. Il faut les voir, comme il faut voir l'autre couple de *Dämonen*, Tilman Strauss (né en 1982), en Tomas, et Eva Meckbach (née en 1981), en Jenna, que Thomas Ostermeier dirige pour la première fois. Lui joue un faux flegmatique, tiraillé par des désirs homosexuels. Elle, une mère qui n'en peut plus d'allaiter et de transpirer sans cesse. Elle est irrésistible quand elle tire sur sa tunique, pour s'aérer : elle voudrait tellement respirer, et chasser ces démons qui la poursuivent, nous poursuivent.

Brigitte Salino, 03/12/2010

CALENDRIER DES REPRÉSENTATIONS

Mardi 12 avril – 20h

Mercredi 13 avril – 20h

Jeudi 14 avril – 20h

Vendredi 15 avril – 20h

Samedi 16 avril – 20h