



Thomas Ostermeier

LE THÉÂTRE ET LA PEUR

Traduction de Jitka Goriaux Pelechová

LE TEMPS DU THÉÂTRE
ACTES SUD

PRÉSENTATION

Thomas Ostermeier fait du présent son territoire d'élection. Il le dit : "Il y a très peu de metteurs en scène qui s'intéressent à ce qu'est l'homme... non pas dans son essence, mais dans son présent." Il procède à cet examen en le reliant sans cesse aux données de la pensée économique aujourd'hui majoritaire. Son théâtre invite à prendre conscience des menaces qui pèsent sur l'homme sans qu'il envisage la moindre perspective de rachat. Le théâtre d'Ostermeier s'avance comme un fer de lance dans le monde inquiet qui est le nôtre.

GEORGES BANU

"LE TEMPS DU THÉÂTRE"

série dirigée par Georges Banu et Claire David

THOMAS OSTERMEIER

Thomas Ostermeier fait des débuts éclatants avec ses mises en scène à la Baracke, lieu attaché au Deutsches Theater, qu'il est invité à diriger en 1996. Il s'y impose par la radicalité de la démarche et l'alliance qu'il cherche entre pratique et théorie. En 1999, il est nommé à la direction de la Schaubühne, théâtre célèbre, alors au bord du naufrage, redevenu aujourd'hui une référence de la scène moderne. Il a été en 2004 artiste associé du Festival d'Avignon et auparavant, en 2000, il a reçu le prix Nouvelles Réalités dans le cadre du Prix Europe pour le théâtre. En 2011, la Biennale de Venise lui a accordé le Lion d'or pour l'ensemble de son œuvre.

DANS LA MÊME SÉRIE

Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, 1987, rééd. 2005.

Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, 1988.

Danièle Sallenave, *Les Épreuves de l'art*, 1988.

Yannis Kokkos, *Le Scénographe et le Héron* (ouvrage conçu et réalisé par Georges Banu), 1989, rééd. 2005.

Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes (de Strindberg à Duras)*, 1989.

Charles Garnier, *Le Théâtre*, 1990.

Jacques Lassalle, *Pauses*, 1991.

Philippa Wehle, *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*, 1991, rééd. 2012.

Yoshi Oida, *L'Acteur flottant* (avec le concours de l'Académie expérimentale des Théâtres – AET), 1992, rééd. 1993.

Bernard Sobel, *Un art légitime* (avec le concours de la Ville de Gennevilliers), 1993.

Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques* (avec le concours de l'AET), 1995.

Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu* (avec le concours de l'AET), 1996, rééd. 2012.

Monique Borie, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute* (avec le concours de l'AET), 1997.

Frédéric Maurin, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter* (avec le concours de l'AET), 1998, rééd. 2010.

Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, 1998, rééd. 2008.

Georges Banu, *Notre théâtre, "La Cerisaie"* (avec le concours de l'AET), 1999, rééd. 2010.

- Guy Scarpetta, *Kantor au présent* (avec le concours de l'AET), 2000.
- François Regnault, *Théâtre-Équinoxes* (avec le concours du Conservatoire national supérieur d'art dramatique – CNSAD), 2001.
- François Regnault, *Théâtre-Solstices* (avec le concours du CNSAD), 2002.
- Didier-Georges Gabily, *Notes de travail*, 2003.
- Pippo Delbono, *Mon théâtre* (ouvrage conçu et réalisé par Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo), 2004.
- Les Répétitions, de Stanislavski à aujourd'hui* (ouvrage dirigé par Georges Banu, avec le concours de la revue *Alternatives théâtrales* et de l'AET), 2005.
- Georges Banu, *La Scène surveillée*, 2006.
- Stéphane Braunschweig, *Petites portes, grands paysages* (écrits suivis d'entretiens avec Anne-Françoise Benhamou), 2007.
- Krzysztof Warlikowski, *Théâtre écorché* (ouvrage conçu et réalisé par Piotr Gruszczyński, avec le concours du Théâtre national de la Monnaie), 2007.
- Yoshi Oida, *L'Acteur rusé* (avec le concours de la Fondation franco-japonaise Sasakawa), 2008.
- Georges Banu, *Miniatures théoriques*, 2009.
- Patrice Chéreau, *J'y arriverai un jour* (ouvrage réalisé par Georges Banu et Clément Hervieu-Léger), 2009.
- Claude Régy, *Dans le désordre* (propos provoqués et recueillis par Stéphane Lambert), 2011.
- Jean-Louis Martinelli, *Allers/Retours*, 2012.
- Florence M.-Forsythe, *Maria Casarès, une actrice de rupture*, 2013.
- Olivier Py, *Les Mille et Une Définitions du théâtre* (également disponible en version numérique), 2013.
- Jean Vilar, *Notes de service, lettres aux acteurs et autres textes*, 2014.
- Thomas Richard, *Au cœur d'une pratique, The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richard*, 2015.
- Odile Quirot, *Alain Françon, la voie des textes*, 2015.

Le texte *Totus mundus agit histrionem* (p. 87) paraîtra aux éditions Routledge, Oxford, 2016, dans l'ouvrage *The Theatre of Thomas Ostermeier* de Peter M. Boenisch et Thomas Ostermeier.

Photographie de couverture : © Arno Declair
© Thomas Ostermeier, 2016

© ACTES SUD, 2016
pour la traduction française
ISBN 978-2-330-06241-5

Thomas Ostermeier

LE THÉÂTRE
ET LA PEUR

Textes réunis par Georges Banu
et Jitka Goriaux Pelechová

*préface de Georges Banu
traduit de l'allemand et de l'anglais par
Jitka Goriaux Pelechová*

LE TEMPS DU THÉÂTRE
ACTES SUD

PRÉFACE

ÉTHIQUE DE LA PRÉSENCE, ÉTHIQUE DU PRÉSENT

Ostermeier est un symptôme.

Le symptôme d'un état de crispation qui réclame non pas tant des remèdes pour l'apaiser que des moyens de l'exciter. Le symptôme d'une rupture renforcée par l'audace d'un artiste qui l'assume, voire l'exaspère. Ostermeier se constitue en guerrier qui n'hésite pas à creuser l'écart entre son théâtre et la doxa institutionnalisée par les scènes allemandes toujours éprises de déconstruction et de pratiques postdramatiques. Affranchi, l'artiste subit les foudres constamment dirigées vers lui sans sacrifier ses options qui, par ailleurs, internationalement consacrent son théâtre. Un théâtre auquel on reproche, sans relâche, le sacrifice de l'esthétique de la déconstruction, tendance prioritaire en Allemagne. Bien que les attaques fusent, elles ne découragent ni les spectateurs ni les collaborateurs d'Ostermeier.

Ostermeier est le symptôme d'une mutation.

Et cette mutation s'accompagne, comme tout changement, de violence et de procès, de polémiques. Ostermeier se trouve au cœur du conflit et ses spectacles se convertissent en affrontements bienvenus pour un paysage théâtral européen qui échappe ainsi au danger d'une esthétique imposée. Ostermeier s'en dégage

et s'affirme dans toute son indépendance. Il ne suit pas, il se déplace pour engager le théâtre sur une voie autre. Cette liberté, en France et dans le monde, séduit.

Ostermeier est le symptôme d'une réhabilitation.

Son théâtre auquel on reproche l'abandon de la fragmentation et de la discontinuité n'a rien d'un théâtre réactionnaire, théâtre du retour à des valeurs éculées, théâtre d'un repli sécuritaire. Il réfute l'autorité bien-pensante au risque d'être assimilé à un militant dépourvu de positions dérangeantes.

Nous sommes témoins de ce combat mené sur la scène et accompagné par des textes écrits au fil des années, réunis ici. Ils attestent la force d'un engagement obstinément poursuivi. Ostermeier est indomptable. Son théâtre le confirme et le public le salue.

Un épris de l'Est

Ostermeier a connu une enfance agitée et sa famille ne l'a pas protégé. Bien au contraire, elle l'a confronté très tôt aux conflits. Il a éprouvé la fascination pour ce grand révolté qui a incarné "la mauvaise conscience" de l'Allemagne de l'Ouest des années 1970, Fassbinder. Il n'a pas été dupe de cet optimisme anesthésiant et a reconnu l'inconfort comme condition du révolté en herbe qu'il était : dès l'adolescence Ostermeier a développé des facultés de résistance qui seront, tout au long de sa carrière, confirmées. La combustion se poursuit et le temps des cendres n'est pas encore venu.

Ostermeier suivra les cours de Manfred Karge, le pédagogue auquel il va se référer souvent, ce Karge qui, à Berlin-Est, associé avec Matthias Langhoff, avait signé des mises en scène historiques. Il en sera

également assistant à la mise en scène. Karge, une fois cette équipe dissoute, s'est réfugié dans l'enseignement sans sacrifier pour autant ses engagements ni la défense d'un théâtre fondé sur la responsabilité dont Brecht fut le maître berlinois. Ostermeier a constamment revendiqué une position inspirée, marquée par cette propension du théâtre à l'Est de s'assumer comme un art de débat, de réflexion critique, de résistance.

Ostermeier reste fidèle à ce passé de la République démocratique allemande sans se convertir en partisan désenchanté, il s'affirme comme étant épris de l'Est ! Un Est mythologique mais non pas fantasmatique.

Tout en évitant l'extension abusive de cette attraction, on peut y rattacher aussi l'intérêt qu'il éprouve pour Meyerhold, dont la "biomécanique" est liée aux systèmes de productivité exaltés dans les années 1920, aussi bien par le capitalisme que par le communisme. Une égale quête d'efficacité les anime et Meyerhold, engagé sur le champ du théâtre politique, s'efforce de parvenir à l'élaboration d'un jeu et d'un acteur nouveaux. Il sera le modèle dont Ostermeier se réclamera d'emblée.

Les débuts rimbaldiens

Oui, Ostermeier a déferlé sur la scène allemande, pourtant accoutumée à des artistes dévastateurs et provocateurs. Il fut son "Rimbaud" de la fin des années 1990 grâce à des interrogations essentielles sur l'art de l'acteur et la mise en place d'une équipe de création, à la Baracke, qui s'imposa avec fulgurance. Il a éprouvé alors le besoin d'explorer, sans précaution ni lenteur, le langage de l'acteur, ou plutôt l'utopie de l'acteur,

formulée de manière contrastée par des visionnaires comme Artaud ou des réformateurs comme Meyerhold. Ce sont ses deux pôles de référence.

Il signe un projet, *Faust/Artaud*, qui justifie explicitement sa pensée : le théâtre confronté à son vieillissement cherche du secours et le trouve du côté d'Artaud, engagé, lui, dans la plus radicale expérience de renouvellement par le recours à ce qui va devenir une constante chez Ostermeier : la présence du corps. Corps-événement, corps singulier impliqué dans la résurrection "faustienne" des origines. À cette démarche "poétique", il ajoutera une approche "technique" inspirée par le travail de Meyerhold sur la "biomécanique". La référence à celui que j'ai appelé un jour le "Shakespeare de la mise en scène" devient centrale et, grâce à Gennadi Bogdanov, un de ses disciples converti en expert, Ostermeier va s'avancer sous la bannière de ce révolutionnaire qui finira dévoré par la "révolution" russe. Subtilement, le jeune artiste se rattache même onomastiquement au maître russe qui avait érigé le poème d'Alexandre Blok *La Baraque de foire* en perspective de son programme polémique : la baraque comme lieu du refuge et creuset du nouveau.

En 1996, Ostermeier constitue une équipe et, à l'invitation du directeur du Deutsches Theater, Thomas Langhoff, le frère mal aimé de Matthias – et à l'instigation de son dramaturge de l'époque, Michael Eberth – engage avec rage le procès du théâtre fermé sur lui-même et ses acquis, pareil, filons la comparaison, à Rimbaud. Sa radicalité est extrême, son énergie de même et, sous le choc de cette aventure qui associe engagement total du jeu et ouverture au répertoire nouveau, le théâtre allemand reconnaît sa portée. Le succès sera fulgurant et, trois ans durant, il suscite un

engouement particulier. Il est reconnu – la France va l’accueillir d’emblée, de Dijon à Paris et Avignon – et reçoit des prix de prestige : la Baracke est nommée Théâtre de l’année 1998 en Allemagne, le prix des Nouvelles Réalités théâtrales lui est décerné par l’Union européenne en 2000, il est invité à participer aux manifestations réputées que sont le Theaterreffen à Berlin ou les Wiener Festwochen. La Baracke est un char qui avance et éveille des forces souterraines que l’on croyait éteintes. La guerre ainsi lancée se trouve saluée comme une chance de résurrection du paysage théâtral de même qu’au siècle dernier *Les Illuminations* le furent pour la poésie.

Ostermeier dès le début allie exercice pratique et réflexion théorique, il propose un théâtre qui pense, une pensée en acte, en prise directe avec le monde, pensée qui alimente les projets et leur fournit une assise réflexive. À ce moment-là s’impose la conviction qu’au changement des rythmes opéré par la modernité, l’art doit répondre par son “accélération”. Pensée de l’accord avec “l’esprit du temps” et non pas pensée d’opposition, car Ostermeier se dissocie de Milan Kundera ou de Claude Régy qui, eux, font l’éloge de la lenteur. Il est jeune. Et l’énergie des temps actuels, il la cherche partout : dans des groupes de musique, des bars et des errances, énergie en rien suspecte car énergie positive conçue comme remède à l’assoupissement confortable qui menaçait l’Europe post-soixante-huitarde.

À l’heure où le procès de Brecht “soldat mort” débute sous la houlette des “nouveaux philosophes” qui avaient avancé, suite aux révélations de *L’Archipel du Goulag*, des critiques radicales contre le marxisme, Ostermeier inscrit ses œuvres de début dans son répertoire : geste polémique ! Et il parviendra à faire

d'*Homme pour homme* de Brecht un succès européen en travaillant dans l'esprit de la "biomécanique" meyerholdienne et en réfutant les principes de la distanciation brechtienne. Un Brecht autre, insoumis et déroutant, surgissait pour répondre au procès qui lui avait été intenté et à l'accusation qui le vouait aux gémonies de la revanche. Par ailleurs, Ostermeier, à l'heure de ces débuts incendiaires, explorait la dramaturgie anglaise qui ouvrait des horizons inconnus, bousculait l'écriture et reconsidérait la place du héros, qui intégrait les données du présent et déroutait tout autant qu'elle fascinait.

Voici la double articulation de ce projet hors du commun que fut le projet de la Baracke : réactivation des ressources grâce à la biomécanique et plongée dans la dramaturgie en train de naître. La même audace les animait.

En 1999 à trente et un ans, Ostermeier était nommé à la tête de la Schaubühne, le navire qui, depuis le départ de Peter Stein, chavirait sans tout à fait couler. Le jeune homme devait éviter le naufrage. Et le directeur de jadis ne lui épargna pas les attaques dont, agacé, il me parla un jour à Avignon : "Je lui répondrai et je vais réussir" – Ostermeier ne doutait pas et entendait résister à ces dernières batailles. Une ère nouvelle débuta!

Accord et combat avec l'institution

Comment ne pas le craindre : le révolté allait-il s'assagir? Avait-il été piégé par le pouvoir qui l'a engagé sur une voie dont il n'avait pas cessé de se méfier, la voie de l'institution? La Baracke défunte, la Schaubühne

entraînerait-elle Ostermeier vers un renouveau ou entérinerait-elle la fin de cette aventure singulière? C'est le grand défi.

Ostermeier, une fois nommé directeur, jette les bases d'une alliance "bicéphale" avec Sasha Waltz afin d'intégrer la célèbre chorégraphe et la danse dans la maison où, jusqu'alors, ne régnait, en solitaire, que le théâtre. Ouverture qui entendait s'accorder avec le décroisement bien engagé à l'époque et la constituer en politique de la maison : la Schaubühne cessait d'être une citadelle en ouvrant ses portes à un allié qui ne restait plus à l'extérieur. Ce geste inaugural a connu un retentissement unanime. Il fut prolongé quelques années et rompu ensuite au nom d'une incompatibilité de gestion financière aussi bien que d'identités artistiques : Ostermeier y a consenti mais cela n'a pas pris l'allure d'une défaite.

Dès le début, il s'agissait d'entrer dans la grande institution sans procéder à aucun sacrifice et l'équipe des collaborateurs proches, dramaturges, acteurs, scénographes, fut conviée afin de poursuivre ce qu'ensemble ils avaient engagé à la Baracke : pas d'armistice! Ostermeier anime mieux que quiconque une équipe et il savait que la réussite passait par là, que les jeunes gens réunis autour de lui ne devaient pas se disperser, qu'il y avait entre eux un lien de fidélité qui devait être conservé. Sur ce socle pouvait être amorcée la résurrection de la maison en sommeil. Et ainsi Ostermeier confirmait la conviction que l'œuvre d'un metteur en scène s'affirme aussi grâce à son aptitude à constituer une équipe car un projet théâtral ne s'accomplit que de manière chorale. Cela répond à l'exigence chère au jeune directeur : "vivre ensemble" artistiquement! Et il a su parvenir et préserver cet impératif.