

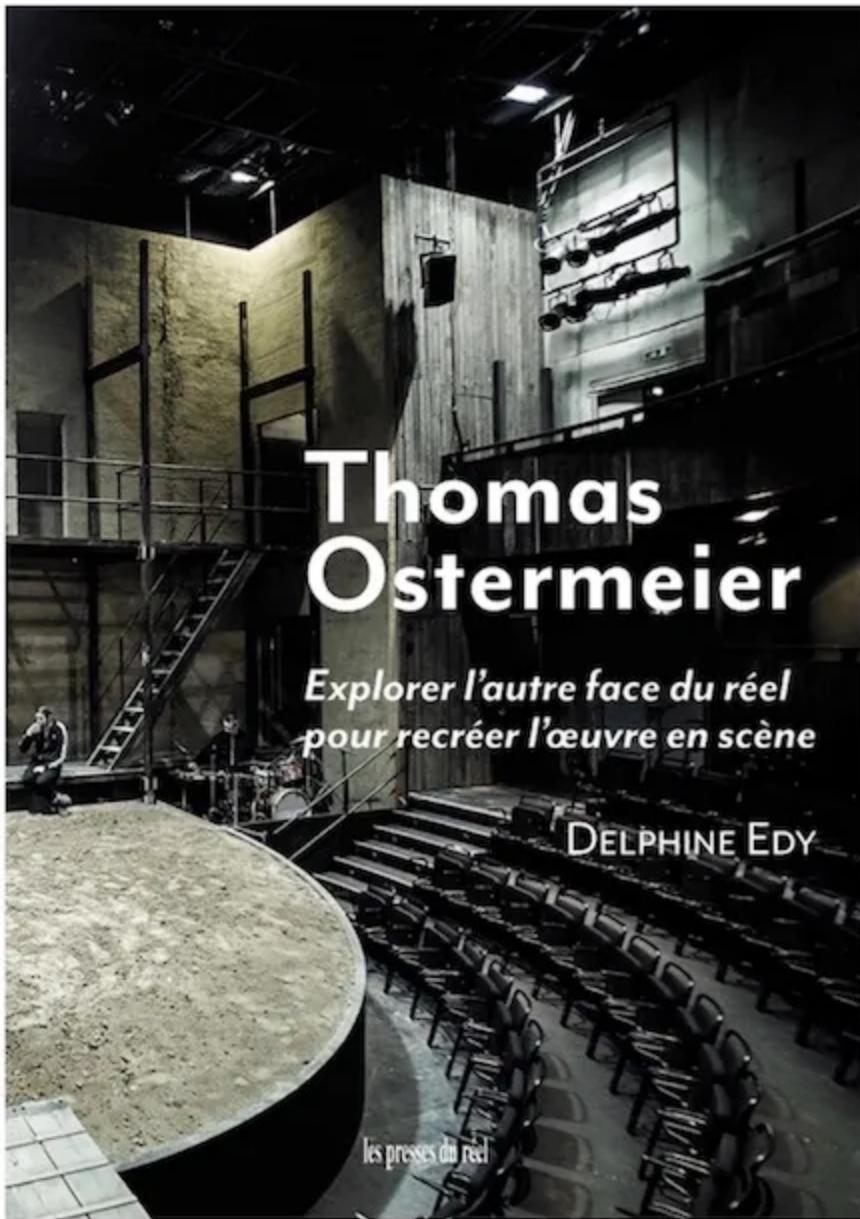
Explorer l'autre face du réel pour recréer l'œuvre en scène: Thomas Ostermeier par Delphine Edy

En 2011, assistant à une mise en scène d'*Othello* par Ostermeier, à Sceaux, Delphine Edy est frappée par la foudre : « Une soirée inoubliable, un véritable choc esthétique. Le théâtre, ce soir-là, a la force de l'évidence. La vérité de cette dramaturgie crée des ponts entre le monde élisabéthain et le nôtre, se conjugue à la force d'un théâtre en prise avec le présent dont il enregistre les tensions et les ruptures et se veut éminemment politique, en invitant le spectateur à être acteur dans l'histoire, à commencer par la sienne propre ». Dès lors elle ne cesse de suivre le travail du metteur en scène et directeur de la Schaubühne de Berlin et en fait le sujet de sa thèse (*Le Réalisme et son double au théâtre. Thomas Ostermeier, mise en scène et recréation*).

« Out of joint »

Dans son *Ostermeier*, paru cet automne aux Presses du réel, est présenté et défendu ici un théâtre qui se veut dérangeant, un théâtre souvent décrié dans une Allemagne où le postdramatique et l'antifictionnel ont été institutionnalisés, un théâtre bien mieux accueilli en France – même s'il lui arrive parfois d'être mal reçu

par une partie de la critique (cf. certaines réactions cet automne à la dernière mise en scène de *Lear* à Paris). Si Thomas Ostermeier fait scandale, c'est que son « nouveau réalisme » dérange beaucoup de monde puisqu'il s'attaque tout autant au « réalisme capitaliste » contemporain et à ses paillettes qu'au naturalisme fossile du vieux théâtre bourgeois.



Ostermeier

s'affronte au formalisme abstrait, fascinatoire et nihiliste de ces deux visions du théâtre, rejetant une position purement esthétique et superficielle (montrer l'inévitable déchéance et la bassesse pour

l'un, refléter-mimer le chaos pour l'autre) ou simplement « éthique » — la posture postmoderne qui affirme que de tout engagement radical [avec une mention particulière pour le politique] c'est invariablement le Mal qui découle. Contre cela, Ostermeier offre un projet résolument existentiel et politique, un théâtre qui soit « une révolte contre la déception de la vie » : « Dans un monde pareil il faut se révolter et le théâtre est l'un des outils qui permettent cela – car il est l'art du conflit » (*Le théâtre et la Peur*)

Le théâtre d'Ostermeier est un théâtre vivant, qui parle à qui le regarde/l'écoute non pour faire diversion/divertissement ni lui renvoyer son propre chaos en miroir, ni lui apporter des réponses toutes faites mais pour poser des questions qui, nous dit Delphine Edy en citant Badiou, nous aident à « éclairer notre existence et notre situation historique ». L'art d'Ostermeier nous permet de voir en face ce qu'habituellement nous ne pouvons qu'entrapercevoir. Pour faire affleurer cet invisible, ce que Delphine Edy annonce être « l'autre face du réel », Ostermeier procède à de constants décalages. Son théâtre s'affirme ainsi comme une formidable entreprise de dégondage général qui ouvre des passages par lesquels il nous donne à voir la profondeur de ce qu'il est convenu d'appeler la réalité. Ce théâtre nous offre quelque chose qui se rapproche étrangement de ce que Benjamin affirmait à propos des photos d'Atget : il « inquiète celui qui le(s) regarde ; pour le(s) saisir, le spectateur devine qu'il lui faut chercher un chemin d'accès », chaque spectacle d'Ostermeier formant comme l' »unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il ».





32. Veronika Bachscher, Lukas Turtur, Jörg Hartmann, Laurenz Laufenbach, Damir Avdic, Moritz Gottwald et Bernardo Arias Porras dans *Jugend ohne Gott*, Thomas Ostermeier, 2019 © Schaubühne/Arno Declair



33. Moritz Gottwald dans *Jugend ohne Gott*, Thomas Ostermeier, 2019 © Schaubühne/Arno Declair

d'un poisson¹, se révèle être le meurtrier de N, il n'avoue pas mais se suicide. Plusieurs éléments produisent un effet d'anticipation dans cette histoire criminelle. Au moment de l'installation du campement, lors d'un monologue intérieur du professeur, des visages d'élèves sont projetés en écho à ses réflexions intimes, et celle de Gottwald permet de dévoiler la véritable nature de T : la projection de sa mimique, doublée du mouvement donné au tissu est sans équivoque : c'est un « poisson » [fig. 33]. Eva le confirma lors de son interrogatoire plus tard, après le meurtre de N : « Je ne me souviens que d'une chose : il avait des yeux ronds et clairs, comme un poisson². » Mais si T est identifié par le groupe comme « le poisson », il n'est pas le seul. Au moment où le professeur essaie de le confondre, T lui avoue que « le poisson » est le surnom qui lui est donné à

1. *Ibid.*, p. 9.
2. *Ibid.*, p. 45.

Delphine Edy, Thomas Ostermeier © Presses du réel

Spectres

Pour être en mesure de créer ce type d'images (d' »apparances »), de montrer sur scène ce que, par définition, l'on ne peut voir depuis l'endroit qui est le nôtre, une démarche réaliste ne suffit pas. Delphine Edy met en rapport et tisse des liens, elle explicite comment Ostermeier opère par conjonctions, articulations et collages dans une esthétique du montage (jamais très éloignée d'Eisenstein) qui laisse voir les *cuts* et les sutures, les collures du disjoint. C'est confrontés à cette mise bout(s) à bout(s) que nous pouvons peut-être percevoir qu'il manque un bout – quelque chose comme ce « solide noyau de réel que nous ne pouvons affronter qu'en le fictionnalisant » (Žižek) ?

Chez Ostermeier il s'agit certes de narration mais l'intérêt se trouve moins dans le contenu (au sens large) que dans la façon dont le metteur en scène – et l'ensemble de ceux qui travaillent avec lui – l'organise. Narratif, donc, son théâtre n'est rien moins

que naturaliste : « À l'évidence, le réalisme défendu par Ostermeier n'a rien à voir avec le naturalisme comme le prétendent souvent de manière erronée certains critiques, car il reste pour lui « une plate reproduction des choses ». » (D. Edy) Ce nouveau réalisme, paradoxal, est un réalisme de combat où viennent jouer sur scène à la fois les surfaces et les profondeurs : chatoiement des apparences (du moins celles que le capitalisme tardif nous laisse voir ou nous impose) et mise au jour des soubassements invisibilisés, faisant transparaître ce qu'il se passe dans les soutes. Ce faisant, tout en aiguisant les contradictions, Ostermeier réarticule ce qui est déboîté, « *out of joint* », et livre une vérité.

Si cela ne fait guère problème avec les textes contemporains ([Édouard Louis](#), [Didier Eribon](#), Maja Zade ou Lars Norén), le travail sur les textes plus anciens, « classiques » (Shakespeare, Ibsen ou Tchekhov) semblent beaucoup plus problématique, et c'est sur cet aspect qu'insiste particulièrement le livre de Delphine Edy : « Chez Ostermeier, le réalisme et son double révèlent des enjeux existentiels mais aussi politiques, et la grande force artistique du metteur en scène allemand est de pouvoir traduire ces enjeux sur scène (...) lorsqu'il travaille les auteurs classiques : *partir de la réalité qu'il observe, pour montrer ce qu'elle dissimule, faire rejoaillir sur scène et dans la salle nos propres fantômes.* » (je souligne) Pour ce faire, Ostermeier s'adjoint le talent d'auteurs-traducteurs tel [Olivier Cadiot](#) à qui il demande un « retravail », une « réécriture » que Delphine Edy, s'appuyant sur l'analyse comparatiste, montre que ce n'est là ni adaptation ni modernisation mais, de fait, que cela implique une certaine « hétérotopie temporelle » (Banu, cité par Edy) qui peut

déstabiliser le spectateur (et la critique) mais qui contribue à la constitution de ce théâtre habité, hanté, qui fait exister l'invisible. Ce qui advient alors sur scène, avec ce feuilletage, c'est un théâtre palimpseste débordant d'apparences (et non de simulacres-fantoches) : ces « choses » magiquement flottantes que Delphine Edy nomme « fantômes ». Tollé bien sûr d'une critique bien souvent fétichiste, ne jurant que par une exactitude (?) archéologique, en particulier à propos du *Roi Lear* d'Ostermeier-Cadiot.

L'attitude n'est pas nouvelle : il y a soixante-dix ans, Barthes pointait déjà le « culte tout bourgeois de la littérature » : « *Le Prince de Hombourg* de Kleist n'est qu'une pièce ; *Le Prince de Hombourg* de Vilar est un spectacle, c'est-à-dire nullement le rassemblement d'accidents et d'accessoires autour d'un texte déifié conformément au culte tout bourgeois de la Littérature (...) mais plutôt l'idée sensible d'un certain acte historique qui impose sa plastique à tous les sens du public et la distribue également au texte, à l'espace, à la manière, aux mouvements, etc. » (*Le Prince de Hombourg au TNP*) » [cité par Lise Forment]

Le résultat du travail d'Ostermeier relève d'une sorte d'anamorphose qui peut d'abord nous perdre – mais le metteur en scène met tout en jeu pour nous aider à nous déplacer... alors nous commençons à distinguer ce qu'il en est de cette « tache » (ou peut-être ces taches) non pas au milieu du tableau, au pied des *Ambassadeurs*, mais dans ce *Hamlet* réécrit par Marius von Mayenburg où il y a comme un tremblé entre Ophelia et Gertrud, toutes deux jouées par la même Judith Rosmair, ou dans cet *Ennemi du Peuple* aux accents parfois de Comité Invisible. Seulement, dès que l'on arrive à percevoir distinctement de quoi

ça retourne, c'est le reste de la réalité (celle qu'on nous laisse habituellement voir ou dont on nous impose la vision) qui auparavant nous semblait aller de soi, être évident, qui nous apparaît désormais confus, chaotique, illusoire.

L'art inquiète, le spectateur se découvre sujet de méconnaissance, la situation est excellente... d'autant plus que le metteur en scène lui-même, en quête de « moments de vérité », « se met en question sincèrement » afin d' « atteindre ne serait-ce qu'une personne dans l'auditoire » » (Ostermeier, interview à *L'Orient le Jour*, nov. 2016). Rendre lisible Shakespeare ou Ibsen : que le public d'aujourd'hui puisse leur donner sens et en quelque sorte *se les approprier*. Ce que vise le nouveau réalisme revendiqué par Ostermeier, même et peut-être surtout en ce qui concerne les auteurs anciens ou classiques, ce n'est pas de figer le spectateur en touriste de musée : par le théâtre il l'invite à percevoir et à réintégrer la réalité sociale et sa propre histoire. L'histoire n'est pas du passé inerte : elle n'est vraiment histoire, elle n'acquiert du sens que pour autant que nous lui en donnons un, et cela ne se fait jamais qu'en fonction de notre projet présent.

1990 chez bon nombre de comédiens, le syndrome « Herbert-Fritsch-Ernst-Stötzner ». Ces dernières années, un spectateur régulier de la Schaubühne qui serait ventripotent a vu plus souvent les parties de Lars Eidinger que les siennes¹.

Cette affirmation révèle une absence totale d'analyse de cette scène, pour ne pas dire de la pièce. Il ne s'agit pas ici d'une idée fixe, d'une marotte d'Eidinger ou d'Ostermeier, mais d'un choix dramaturgique affirmé au travers de la matérialité de la mise en scène, « un nu sensé, qui fait sens », notamment lorsque « le personnage est soudain dépossédé, mis à nu littéralement, confronté à sa propre nature, offert au monde, la chair livrée telle quelle ». *Richard III* en est d'ailleurs une excellente illustration [fig. 22] : « Dans le *Richard III* d'Ostermeier, Richard s'offre en pâture à Lady Anne (Jenny Konig) pour la séduire ; Clarence, vulnérable et nu comme un ver, finit dans un bain de sang.² Le fratricide dont est victime Clarence (Christoph Gawenda) est chez Ostermeier particulièrement épouvantable et « les convulsions de ce corps à terre donnent un caractère particulièrement réaliste à cette mort³ ». Mais est-ce bien cela qui se produit dans la scène avec Lady Anne ? Richard est-il véritablement « dépossédé [...] offert au monde », vulnérable ? Ou est-ce encore une autre manière de manipuler celle qu'il cherche à séduire ? En plus de ses mots nus et tranchants, qui font sa force et son arme victorieuse, Richard, à travers cette mise nu, cherche à faire croire à Lady Anne qu'il se livre... mais il n'en est rien, et ses mots pour le public après son départ sont explicites : « Je l'ai eue, je l'ai eue⁴ ».

Il y a, dans le jeu de la nudité, une indéniable prouesse d'acteur; d'abord saisi par le caractère obscène de la situation, le spectateur céde rapidement au naturel avec lequel Lars Eidinger évolue [...] Ici encore, toute



1. Matthias Heine, « Kritik », op. cit.
 2. Pierre Note, « A poil tout le monde ! », in théâtre(s) – Le magazine de la vie théâtre, n° 3, 2015, p. 62.
 3. Dominique Biot, « Le Richard III d'Ostermeier : Apogée de la décadence », in Shakespeare en devenir – Les Cahiers de la Licorne – L'Œil du spectateur, n° 10, 2 mars 2018.
 4. Didier Mérenze, « Richard III, le maudit, triomphe à Avignon », in La Croix, 08.07.2015.

186



22. Lars Eidinger et Jenny Königs dans Richard III, Thomas Ostermeier, 2015 © Schaubühne/Amo De-clair

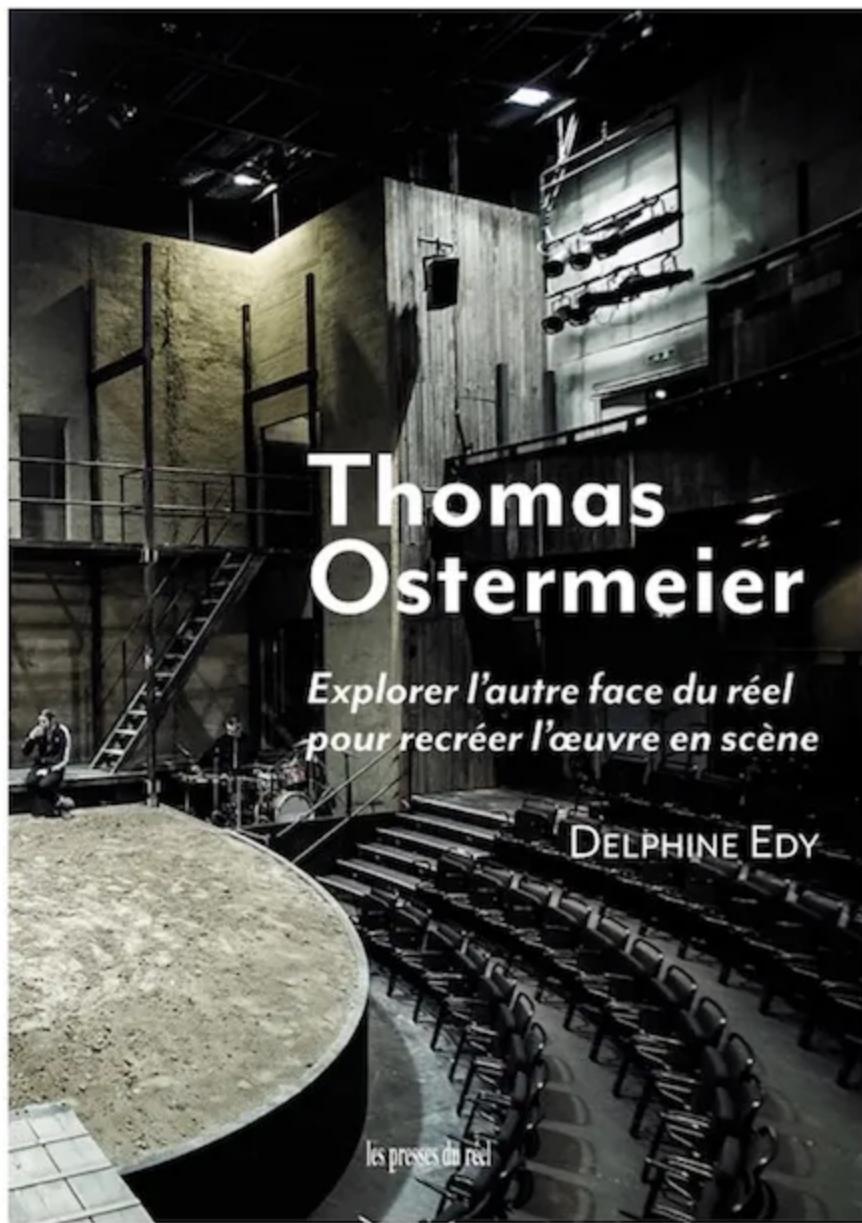
Delphine Edy, Thomas Ostermeier © Presses du réel

Théâtre de spectres, théâtre de la responsabilité, théâtre politique

Delphine Edy nous montre cette visée proprement politique du travail d'Ostermeier, qui se manifeste d'abord dans le rapport que le metteur en scène entretient avec les acteurs et actrices qu'il considère comme co-créateurs de la pièce. Il pratique en effet une direction d'acteurs qui peut sembler paradoxale puisqu'elle vise leur insoumission (en répétitions et jusque sur scène, manifestée au plus haut point par un Lars Eidinger chauffé à blanc et qui ne cesse d'ouvrir des passages entre scène et salle) : « Les acteurs exposent au spectateurs leur combat avec le personnage » (Ostermeier). Le théâtre envisagé et mis en scène de cette sorte est donc moins un passage à l'acte qu'un passage à l'action, ici et maintenant, afin de laisser apparaître, dans la salle et sur scène, le « lointain » (Benjamin). C'est là la « spectralité » du théâtre d'Ostermeier que Delphine Edy excelle à nous présenter : faire transparaître (les dessous des situations et des personnages) ; ouvrir de multiples passages vers « l'autre face du réel » ; faire voir/entendre les résonances, les multiples échos (voir par exemple la pratique du *storytelling* lors des répétitions), etc.

Ce « travail du théâtre » (un peu comme certains parlent de « travail du rêve » ?) vise à nous faire (re)connaître « un bout de vérité » sur nous-mêmes, nous faire un instant toucher du doigt ce

qui nous encombre – afin bien sûr d'essayer de nous en débarrasser.



Ostermeier convoque/invoque des spectres qui sont aussi fantasmes non pas pour les laisser errer mais pour les organiser, les réaliser en un événement/réel et assumer cette position. Faire être, mais chaque soir commencer, critiquer, questionner, créer : l'endurance est là, intempestive et radicale, créatrice de vérité, « réinventant les possibles » (Didi-Huberman, cité par Edy).

Dans son *Ostermeier*, Delphine Edy nous introduit donc avec

beaucoup d'enthousiasme à un théâtre à distance de deux injonctions, l'injonction à la jouissance, l'injonction au retour à l'ordre, ne cédant à aucune, un théâtre d'action qui nous invite/incite au travail de sape : percevoir un peu mieux ce qui se trame dans les dessous, démonter l'étoffe idéologique de nos vies, reconfigurer, monter, créer, pour pouvoir en découdre. Dans les dernières pages de l'ouvrage, la parole est donnée à Cadiot, cité par Nathalie Wourm et on jurerait qu'il parle de l'*Ostermeier* de Delphine Edy : « à un moment donné, un bon livre montre les rapports, met en rapport extraordinairement ».

Delphine Edy, *Thomas Ostermeier. Explorer l'autre face du réel pour recréer l'œuvre en scène*, Les Presses du réel, septembre 2022, 432 p., 32 €