



HAL
open science

On n'est pas si facilement laissé en plan par son avenir

Hilda Inderwildi, Catherine Lajarrige Mazellier

► **To cite this version:**

Hilda Inderwildi, Catherine Lajarrige Mazellier. On n'est pas si facilement laissé en plan par son avenir . PUM. Michel Decar, Waldemarwolf, NOUG 16, , pp.9-19, 2014. hal-01487299

HAL Id: hal-01487299

<https://hal.science/hal-01487299>

Submitted on 11 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Version preprint du texte: « On n'est pas si facilement laissé en plan par son avenir », Hilda Inderwildi, Catherine Mazellier, paru dans Michel Decar, *Waldemarwolf*. PUM, collection bilingue « nouvelles scènes allemand » , 2014, p. 9-19.

On n'est pas si facilement laissé en plan par son avenir

Hilda Inderwildi & Catherine Mazellier-Lajarrige

Considérée comme l'une des plus prometteuses de sa génération, l'œuvre de Michel Decar a obtenu outre-Rhin de prestigieuses récompenses, notamment le prix d'encouragement aux Rencontres théâtrales de Berlin 2012 pour sa pièce *Jonas Jagow* et le prix Kleist du Jeune Auteur pour *Jenny Jannowitz* en 2014.

L'auteur, né le 8 avril 1987 à Augsburg en Souabe bavaroise, y fait ses premiers pas, sur scène et en régie, dans différents ateliers théâtre. Durant ses études de littérature allemande et d'histoire à la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich, il met lui-même en scène ses deux premières pièces¹. Ses travaux lui valent d'être accepté dans le cursus d'écriture scénique de l'Université des Arts de Berlin où il s'installe en 2010, suivant ainsi le chemin inverse de son père qui avait fui Berlin-Est et la République démocratique.

Outre les deux pièces récemment écrites à quatre mains avec Jakob Nolte, *Das Tierreich* (« Le règne animal », couronnée par le Prix des Frères Grimm en 2013) et *Helmut Kohl läuft durch Bonn* (« Helmut Kohl marche à travers Bonn »), les textes de *Waldemarwolf*, *Jonas Jagow* et *Jenny Jannowitz* figurent tous les trois au catalogue de l'éditeur Rowohlt Theater. Ils ont reçu un accueil enthousiaste au-delà des frontières allemandes, spécialement en Amérique du Sud et en France.

Dans la jungle des villes

*J'aime Berlin et je hais Berlin avec la même force.*²

Les pièces de Michel Decar composent des ballets poétiques avec la grande ville en toile de fond. Dans *Jonas Jagow*, c'est au point que le personnage éponyme paraît relégué au second plan par la mosaïque des images de Berlin. La volonté répétée de détruire cet univers cruel et mauvais³ est contrebalancée, voire annihilée, par les pullulements de vie de la capitale et ses différents visages. Comme la plupart des personnages de Decar, l'aspirant terroriste Jonas Jagow est pris dans un réseau de contradictions indépassables. Il n'en cesse pas pour autant de vouloir faire de la résistance, fût-ce au prix de la destruction de ce qu'il aime ou de lui-même. Car, dans le théâtre de Michel Decar, les protagonistes sont des êtres jeunes en quête de sens – tels les lycéens de *Das Tierreich*⁴ (« Le règne animal ») observés dans leur biotope, entre

¹ *Kinski in Love* et *Die Inkonsequenz meiner fehlgesteuerten Fremde* (« L'inconsistance de mon étrangeté mal contrôlée »).

² Michel Decar dans son interview à Anke Schaefer « Mit Melancholie die Welt retten » pour Deutschlandradio Kultur (9.5.2012).

³ *Jonas Jagow*, p. 15 du tapuscrit de Rowohlt Theater. Le texte sera bientôt consultable en français dans une traduction d'Andreas Gründel et Christophe Lucchese, lauréats du programme Theater Transfer 2013.

⁴ Nolte Decar, *Das Tierreich nach Nolte Decar*, Rowohlt Theater.

occupations futiles et questionnement existentiels –, et la grande ville représente pour eux un gigantesque champ d'expérimentation. Ils y subissent la fascination des quartiers interlopes en marge de la vie sociale autorisée et diurne, y font l'expérience d'excès qui peuvent se révéler fatals, y croisent toutes sortes de gens, « des gens pas clairs, même aux soirées les plus sympas » (p.).

Ainsi Cornelius Krebs, le discret héros de *Waldemarwolf*, fait-il la connaissance de Boy Hornbach, artiste douteux et don juan, qui, au prétexte d'une trouble amitié, l'entraîne dans des activités peu reluisantes. Conformément à sa vocation de « personnage futilement utile » (p.), le bad boy se dédouane de tourner des vidéos pornos à l'insu des jeunes femmes qu'il séduit en invoquant l'art et la double morale. Figuration du cynisme contenu dans l'adage *quod licet Iovi, non licet bovi*⁵, ce champion du « deux poids et deux mesures » trouve sa justification dans une forme de dessillement, comme principe de réalité. Les face-à-face de Cornelius et Hornbach donnent corps, sur le mode humoristique et cru, à toute la violence et toute la détresse des métropoles contemporaines. La colocation expérimentale « de droits et de lit communs » (p.), où Cornelius doit bien malgré lui partager son inconstante amoureuse Mine avec Hornbach, met en abyme un monde d'amours déçues, de relations humaines avortées et superficielles.

Les photos d'identité que déchirent les amants malheureux de *Waldemarwolf* sont les traces fugaces d'un jeu mécanique de séduction et de souffrance sans épaisseur. L'image, qu'elle soit fixe ou mouvante, photographie ou film, est un motif récurrent dans les œuvres de Decar qui les envisage à l'instar de Baudrillard⁶ comme le moyen de faire le point sur des phénomènes sociaux extrêmes ou marquants et, au-delà, sur la disparition du monde réel. Outre l'absence du réel qui est figuré dans l'image, des personnes qu'on a chéries, des paysages urbains ou champêtres, il y a aussi l'effacement du sujet qui photographie ou filme – des scènes de sexe par exemple –, comme pour arracher le réel aux qualités dont la subjectivité pourrait le recouvrir. Si bien que paradoxalement, dans les instants suspendus par la captation, le monde semble exister pour lui-même, indifférent au regard, et la vie qui y est ancrée « ne peut en être extirpée » (p.). Les images, reproductibles à l'infini, témoignent finalement que le monde fonctionne sans nous, et sans état d'âme.

Par-delà les déboires amoureux, le tempérament de Cornelius trouve une explication dans l'image de l'homme en « petite machine, un joli artifice qui rentre tant bien que mal dans la grande machine que nous appelons le monde, les aléas, le cours des choses » (p.)⁷. À la fois subjugué, déconcerté et répugné par la grande ville, ce personnage du déracinement frappe au début par son indolence autant que son décalage. Progressivement, ses sautes d'humeur, le manque de repères – simples pois sur la robe de son amoureuse –, un sentiment d'impuissance, un certain état dépressif ou dégoût de la vie, le désignent comme une incarnation moderne de la mélancolie, très proche de Jonas Jagow et de Karlo Kollmar, le personnage de *Jenny Jannowitz*. Ce conte de la folie ordinaire du monde moderne met en

⁵ « Ce qui est permis à Jupiter ne l'est pas à la génisse », en référence à Io qui paya chèrement son aventure avec Jupiter.

⁶ La photographie est l'outil idéal pour faire disparaître le monde, car elle annule toutes les dimensions du réel à l'instant où le sujet est fixé sur la pellicule : « odeur, poids, densité, espace et temps, jusqu'au lien sensitif avec son existence passée ». En ce sens, la photographie a en commun avec la mort de signer la fin du réel, et de faire renaître l'objet à une identité nouvelle et autonome. Les choses exigent alors « leur propre théâtre qui ne saurait être ni illustratif ni informatif. C'est pourquoi il est inutile d'y rajouter des légendes. Elles sont ce qu'elles sont. Des images. » Reportage de Susan Loehr au moment de la rétrospective de l'œuvre photographique du philosophe *Die Abwesenheit der Welt / La Disparition du monde* dans l'espace de la documenta de Cassel en 2004-2005 (baudrillardstudies/baudrillard-video.html).

⁷ Extraite des écrits théoriques de Lenz au sujet de *Götz von Berlichingen*, cette citation conclut la pièce de façon éclairante et inscrit l'auteur dans une lignée théâtrale critique. Jakob Michael Reinhold Lenz, *Werke in einem Band*. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1980, p. 351.

scène un homme devenu étranger à sa vie et à lui-même: aliéné, à tous les sens du terme. Après une bienfaisante hibernation de trois mois, cette version masculine de la Belle-au-Bois-Dormant retrouve la vie trépidante de Berlin, la cyberdépendance, l'interchangeabilité des êtres... Les commentaires du miroir et de toutes sortes d'objets puis, pour finir, du ciel, des planètes et des galaxies ponctuent les altérations et les glissements d'identité dans cette fantasmagorie noire où s'accomplit la dissolution du sujet.

La mélancolie et les addictions de Cornelius Krebs qui fume volontiers – tabac, joints... – ne sont pas aussi vertigineuses et ne le conduisent ni à ce degré de surréalité ni à ce dénouement. Elles conservent des traits positifs rappelant l'interprétation antique de la bile noire associée d'une part à la folie créatrice du génie et d'autre part à une forme de tristesse transitoire avant de surmonter une crise. La mélancolie de Cornelius lui permet de vivre le deuil de ses parents, de se laisser rattrapper par son enfance pour mieux trouver un sens à sa vie, « enfoncer un clou dans le mur, sentir ce qui fait tourner le monde, et s'y accrocher » (pp.). Ainsi Cornelius, figure de l'apathie et de la mélancolie, devient-il, par un étrange retournement dialectique, le véritable héros de *Waldemarwolf*, où les personnalités stimulantes sont dangereuses du fait de leur instabilité et les personnalités banales, ennuyeuses mais fiables :

Sors et regarde des personnes intéressantes. Intéressantes et inintéressantes. Celles qui sont intéressantes sont plus dangereuses à cause de leur popularité, mais celles qui sont inintéressantes sont bien, très bien même, parce qu'elles ont à t'offrir une certaine fiabilité, ou bien une fiable certitude, une magnifique irrévocabilité. (p.)

Cette injonction et cette loi reflètent l'évolution intérieure du personnage, qui finit par quitter l'aquarium de la grande ville pour revenir à une vie calme. Dans cette vie-là, on peut imaginer que l'intérêt porté aux gens et aux choses exclut la superficialité mais l'on est également ému par la grande solitude du protagoniste.

Les intermittences de la mort

*La vie est longue, terriblement longue, et puis elle passe si vite.*⁸

L'avènement de l'hypermodernité, sur fond de mutations technologiques et communicationnelles, induit une nouvelle organisation de notre temps et nos mouvements, un profond changement des temporalités individuelles et collectives. Michel Decar le représente dans son théâtre, en déjouant à la fois la temporalité linéaire, tendue vers un avenir à anticiper, et la temporalité cyclique des cultures rurales, rythmées par les saisons et fondées sur la transmission, qu'elle avait supplantée. Ce n'est pas un hasard si « l'instrument horloger » (p.) légué par Mine à Cornelius est cassé. Il illustre le rejet de ces temporalités vieillies et l'inscription dans la temporalité actuelle que marque la prééminence du présent sur un futur dévalorisé, souvent redouté, et sur un passé ambigu ou refoulé. Le temps n'évolue plus à la cadence du déplacement de l'aiguille, il est donné « là », dans son instantanéité, pareil aux chiffres qu'affichent les cadrans électroniques. Ce faisant, il cesse d'être continu et nous coince dans la temporalité présentiste et brouillée de l'évanescence⁹.

⁸ Jonas Jagow, p. 15 du tapuscrit.

⁹ Dans ce que François Hartog appelle le « régime moderne d'historicité », il insiste sur la double dimension d'accélération du temps et d'ouverture vers le futur, une dimension qui n'avait pas court auparavant et qui n'a plus court aujourd'hui. L'historien distingue trois grands régimes d'historicité ou formes de l'expérience sensible

Dans la séduction qu'il exerce et son inconstance, dans la perturbation qu'il sème, le personnage anaphorique de Mine en est l'incarnation. Soudain, la jeune femme est là, dans la vie de Cornelius, et, d'un coup, elle disparaît. Pour elle, aucune anamnèse, aucune quête d'une coïncidence avec son passé. Imprévisible, peu fiable, elle exècre les vies toutes tracées et les plans bien établis. Elle se présente et se pense tantôt comme quelqu'un qui a d'abord un avenir et cherche à le réaliser, tantôt comme n'étant que ce qu'elle est au présent. Sa rencontre dans l'espace transitoire d'une station de tram suscite des dialogues en pointillés, faits de phrases suspendues et se chevauchant, suggérant tout à la fois l'impossibilité à communiquer et la sidération du coup de foudre. Le personnage est expressément ancré dans le présent, la discontinuité et la rupture :

Mine : Le temps passe et repasse, j'acquiesce, et je décide du plus profond de mon âme de ne plus me souvenir de rien. Se souvenir, c'est stagner. Oublier, c'est l'avenir. (p.)

Cornelius, lui, conserve ses billets de train dans une malle tout en haut d'une étagère « pour mettre les années bien en ordre et [se] souvenir de l'avenir » (p.) ; il redéfinit pour lui-même une rythmique naturelle sur le modèle de la marche :

Cornelius Crabe : Tout ce qui est bon et précieux doit avoir aimé et souffert, vécu et partagé. Ainsi va la vie. Tout ce qui est bon et précieux doit bouger. Les longues jambes, comme elles marchent, tip tap, les douces hanches, comme elles glissent, on dirait l'aiguille d'une montre, tic tac. Tout ce qui est bon et précieux doit avoir aimé et souffert, vécu et partagé. Ainsi va la vie, ainsi tourne le monde— (p.)

Pour autant, les conceptions des deux personnages ne sont pas si éloignées. La radicale tentative de déprise du temps, si étroitement liée à l'espace-mouvement, de Mine semble vouée à l'échec. Et elle rejoint Cornelius dans la définition d'un temps singulier, subjectif, morphique et complexe, à la fois hors-temps et temps :

Mine : Il faut juste ne pas se faire de souci, ne pas y réfléchir, et il n'arrivera rien. Tôt ou tard, la vie revient à son point de départ et elle se ressaisit. On n'est pas si facilement laissé en plan par son avenir. (p.)

Dans tous les cas, l'homme est empêtré dans les oxymores et les chiasmes du destin, « un hasard nécessaire ou une nécessité hasardeuse, on ne saurait dire. » (p.) Vivre dans l'ordre et devenir père, « un phénomène respectable » (p.), demeurent les seuls remparts contre la vacuité et la mort.

C'est dans l'écriture, toute de fluidité, qu'on mesure le mieux ses intermittences. Les actes s'enchaînent par simple insertion d'un chiffre en majuscules dans le continuum du texte. Alors que les espaces-temps et les personnages permutent, les scènes se suivent et se répondent comme si de rien n'était : le lecteur/spectateur s'y trouve embarqué avant même d'avoir noté les changements, aiguillé d'une scène à l'autre par les échos. Entre les monologues des actes « UN » et « SIX », les dialogues fusent, pétris d'humour et de jeux sur

du temps : le premier, ancien, accorde presque tout au passé ; le deuxième, moderne, celui des XVIIIe-XIXe siècles, et d'une grande partie du XXe siècle est orienté vers l'avenir et le progrès ; et le troisième, celui de notre époque, une espèce de présent auto-suffisant et un peu monstrueux donné à la fois comme le seul horizon possible et comme ce qui ne cesse de s'évanouir dans l'immédiateté ; l'histoire s'y réduit à une série d'événements, à des imprévus qu'on ne cherche pas à comprendre, l'essentiel étant d'y réagir le plus vite possible. F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, le Seuil, Paris, 2003.

les mots. Le rythme des monologues et des dialogues donnent la cadence étrangement régulière de l'effacement de l'espace, des sujets et du temps. Bien différent de celui adopté dans *Jonas Jagow* pour figurer les ellipses¹⁰, le parti-pris d'une écriture dramatique fluide désigne Michel Decar comme une forme de chroniqueur qui tient les « registres » du temps. Six registres en guise d'actes pour sa pièce et pour sa musique particulière :

UN : Cornelius réfléchit à sa vie et décide d'agir.

DEUX : Mine apporte confusion et émotion.

TROIS : En art comme en amour, tout est permis.

QUATRE : On doit se décider. Même si on ne doit pas se décider.

CINQ : La resplendissante mademoiselle Schneider met de l'ordre dans le ménage communautaire.

SIX : Une vaste contrée.¹¹ (p.)

Un petit poisson, un petit oiseau...

Le regard ironique et amusé que le dramaturge porte sur ses personnages, mais aussi sur le monde dans lequel ils évoluent, se traduit par le recours à des métaphores animales récurrentes, qui font du monde un véritable zoo, où se côtoient les espèces les plus diverses. Après avoir tenté plusieurs diplômes, de philosophie et de biologie, personnage « d'éternel étudiant » comme peut le connaître l'Université allemande, Cornelius Krebs se retrouve gardien des requins-marteaux au zoo. Il est en quelque sorte passé de la « philosophie avec un marteau »¹² selon Nietzsche aux requins éponymes, suggérant une vision du monde qui le rapproche de Brecht : on songe à son « histoire de Monsieur Keuner » intitulée « Si les requins étaient des hommes »¹³, qui inverse la métaphore traditionnelle pour la renouveler par l'ironie, ou bien à la complainte de Mackie-le-Surineur qui ouvre *L'opéra de quat'sous* : « Le requin, lui, il a des dents, / Mais Mackie a un couteau : / Le requin montre ses dents, / Mackie cache son couteau ». Mais le sens de la métaphore diffère chez Michel Decar : les dents du requin brillent comme pour « engloutir les ténèbres » (p.), à l'image de la lumineuse rencontre amoureuse entre Cornelius et Mine. Lorsque Cornelius explique à Mine la vie de l'aquarium, il lui confie sa préférence pour un gros loup de mer qu'il a nommé Waldemar, prénom germanique apparenté à « Wladimir » et dont l'étymologie signifie « puissant dominateur » : « Ça fait plusieurs semaines que je l'observe, et j'ai parfois le sentiment qu'il y a là quelque chose que nous aimons bien tous les deux. » (p.) Si l'étymologie du prénom Waldemar crée un effet de décalage avec le manque d'assurance de Cornelius, drôle et attachant, la concaténation de « Wald » – la forêt – et de « mar » – évoquant un univers maritime – fait écho au caractère hybride du protagoniste, évoluant en eaux troubles, dans un mouvement circulaire :

Cornelius Crabe : Oui, les eaux sombres me rappellent chez moi. Tu ne trouves pas ça triste toi, ces gros poissons qui font des cercles, rien que des cercles et encore des cercles.

¹⁰ Les scènes brèves et saccadées, où Berlin joue un rôle prépondérant, alternent sans souci de chronologie – la scène 82 précédant la scène 9, par exemple.

¹¹ On peut entendre ici un écho à la pièce d'Arthur Schnitzler, *Ein weites Land*, où l'âme est désignée comme une « vaste contrée » ou encore une « terre étrangère », selon la traduction française retenue : *Terre étrangère*, trad. de Michel Butel et Luc Bondy, Nanterre, Éditions Nanterre-Amandiers, 1984.

¹² *Le Crépuscule des idoles*, de Friedrich Nietzsche, est sous-titré « ou Comment philosopher avec un marteau » (*Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*).

¹³ Bertolt Brecht : « Wenn die Haifische Menschen wären » [1948], in *Geschichten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1962, p.185–187.

Mine : Non, ce sont des mécaniques heureuses. (p. ?)

La métaphore animale est filée tout au long de la pièce, englobant la vision de l'existence, la psychologie – Cornelius est « plutôt du genre cartilagineux » –, l'amour – Mine est une « proie » pour Hornbach, dont les mâchoires sont aussi puissantes que celles des requins – la maladie – le nodule de Mine est un « petit œuf de crocodile » – et la mort, incarnée par une « aspirante vétérinaire », destinée à soigner l'animal en danger et faire disparaître les indésirables. Cornelius et Mine – dont le prénom évoque l'amour courtois, « Minne » – se sont fugacement trouvés. Leur sensibilité et leur réticence à faire des choix qui les ancrent dans une profession, une réalité excluant les autres possibles, les ont rapprochés : « J'aurais aussi pu, oui, certainement, devenir astronaute, devenir cosmonaute, être astronaute. Mais je ne voulais pas, en fait ce n'est même pas drôle » (p.), déclare Mine. L'un et l'autre, et tout particulièrement Cornelius, sont des cousins du Bartleby de Herman Melville, dont la stratégie de fuite s'illustre dans le célèbre « I would prefer not to ». Mais Mine n'évolue pas dans le même élément : c'est « un petit oiseau, qui s'est égaré dans la cage de gros oiseaux déplaisants. »

Boy Hornbach : Mine est un oiseau libre, après tout, et elle peut faire son nid où bon lui semble.

Cornelius Crabe : Mais quand un oiseau comme elle s'égare dans une cage remplie de gros oiseaux déplaisants–

Boy Hornbach : Eh bien, cela reste tout de même son parcours et personne ne peut le lui piquer. (p.)

La coexistence d'un poisson et d'un oiseau, c'est la tentation du zeugme, cette figure rhétorique qu'affectionne Michel Decar et qui associe des éléments disparates – à l'instar du titre – pour créer un effet humoristique. Comme le dit la chanson, « Un petit poisson, un petit oiseau s'aimaient d'amour tendre, mais comment s'y prendre... » ? Leur relation bat de l'aile lorsque Mine prend l'habitude de se réveiller dans le lit de Boy Hornbach. De fait, Mademoiselle Schneider la bien nommée¹⁴ – qui n'échappe pas non plus au zeugme avec son « regard perçant et [son] derrière sévère » – vient trancher et séparer les espèces qui, selon elle, ne sont pas faites pour être associées, bref : remettre de l'ordre dans le ménage et la ménagerie.

Le nom de Cornelius lui-même, « Crabe » dans la version française, évoque la démarche de biais : tel un crabe, Cornelius n'avance pas en droite ligne vers un but, mais par des chemins de traverse ou des retours sur lui-même, jusqu'à l'épilogue – ou sixième acte – qui vient clore la pièce par un retour à l'univers familial de son enfance. Là, Cornelius abandonne les rêves de grandeur, les requins et les gros poissons, pour un aquarium d'eau douce davantage à sa mesure :

Des têtards noirs et SIX anguilles blanches, les grenouilles et leurs longues pattes, des crabes d'eau douce, qui dès le début de leur vie tâtonnent en biais le long du bassin, les grands et les petits. (p. ?)

Cet univers-là inclut toujours son propre nom (Krebs), mais il s'agit à présent de « Flussskrebse », c'est-à-dire d'écrevisses vivant dans les rivières, ce qui explique le terme « crabe d'eau douce » retenu pour la traduction de ce passage.

¹⁴ Elle est la préfiguration de l'ange de la mort Jenny Jannowitz dans le conte merveilleux du même nom, qui emporte Karlo Kollmar à la fin. *Jenny Jannowitz. Oder : Der Engel des Todes. Zauberstück von Michel Decar für drei Spielerinnen und drei Spieler.* Rowohlt Theater.

Lorsque Cornelius trouve son biotope, il réduit son champ des possibles, mais trouve une harmonie avec son environnement, loin des « griffures et déchirures » (p.) de la ville.

Le parcours de Cornelius, à l'instar de la citation de J.M.R. Lenz qui clôt le texte, propose une vision résignée de l'homme, qui finit par se glisser dans un espace à sa taille. Par sa réflexion sur l'humain, sa place dans la société et dans le monde, Michel Decar envisage le théâtre comme un espace critique. Ici, la critique prend la forme de l'introspection monologique ou de répliques qui font mouche et déroutent le lecteur/spectateur, dans un style ciselé qui fait néanmoins la part belle à l'onirisme et à la confusion pour parvenir à de singulières épiphanies, tel un arc bandé prêt à décocher ses flèches¹⁵ contre les absurdités du monde.

Créations

2014

11-12 juin : *Jenny Jannowitz*, Staatstheater Braunschweig et Ruhrfestspiele Recklinghausen (mise en scène Catja Baumann)

2013

16 mars : *Jonas Jagow*, Maxim Gorki Theater Berlin, (mise en scène : Jan Gehler)

22 août : *Waldemarwolf*, Casa para la Formación y Divulgación de las Artes de Bogotá en Colombie (mise en scène en espagnol / castillan : Laura Jimenez)

18 décembre : *Helmut Kohl läuft durch Bonn*, Theater Bonn (mise en scène : Markus Heinzelmann)

¹⁵ « Theater muss immer kraftvoll sein und sollte im besten Fall immer Angriff sein und auf etwas zielen und der Bogen muss gespannt sein. » Interview citée (note 2), « Mit Melancholie die Welt retten ».