



Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées
Direction **Agathe Mélinand - Laurent Pelly**



© ÉLIZABETH CARECCHIO

DOSSIER DE PRESSE

Lulu, une tragédie-monstre

De Frank Wedekind

Mise en scène **Stéphane Braunschweig**

REPRÉSENTATIONS	JE 27 > DI 30 JANVIER 2011 TNT-Grande salle
CONTACT PRESSE	Brigitte Carette 05 34 45 05 20 b.carette@tnt-cite.com
CONTACT SCOLAIRES	Bénédicte Guérin 05 34 45 05 23 be.guerin@tnt-cite.com



RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

LIEU DES REPRÉSENTATIONS

TNT-Théâtre de la Cité
1 rue Pierre Baudis - Toulouse
Grande salle

DATES DES REPRÉSENTATIONS

JE 27, VE 28, SA 29, DI 30 JANVIER 2011

HORAIRES DES REPRÉSENTATIONS

19h 30 jeudi
20h 30 vendredi et samedi
16h dimanche

TARIFS	EURO
Plein	22€
Abonnés	8,50 > 14€
Réduit *	6,50 > 13 €

* Le Tarif réduit est réservé aux étudiants, aux moins de 26 ans et aux demandeurs d'emploi.

RENCONTRE

Retour en images, samedi 27 janvier 16h au Petit théâtre : Stéphane Braunschweig, metteur en scène de *Lulu, une tragédie-monstre*, dialogue avec le public sur les choix qui ont guidé son travail de création. Entrée libre sur réservation.

ACCUEIL ET LOCATION

TNT-Théâtre de la Cité

1 rue Pierre Baudis – BP 50 919
31009 Toulouse Cedex 6

du mardi au samedi de 13h jusqu'au début du dernier spectacle (13h à 19h les soirs de relâche)

T 05 34 45 05 05

accueiltnt@tnt-cite.com

Billetterie en ligne www.tnt-cite.com



Communiqué

Dans un monde dont l'érotisme semble devenu la loi, aucun homme ne résiste à Lulu, même si la mort est au bout de la jouissance. C'est en 1892 que Wedekind entreprit ce « drame pour la lecture » trop scandaleux pour être joué... mais dont la scène s'empara presque aussitôt. Et *Lulu* ne lâcha plus son auteur : Wedekind la remania pendant vingt ans, comme si l'époque elle-même accouchait à travers lui de cette héroïne mythique. Plus qu'une somme, l'œuvre est le creuset d'un énorme bouillonnement pulsionnel et théâtral, aux couleurs violemment contrastées : promesse de bonheur, l'éros enchanteur finit par y tourner au trash... Traversée de rocambolesque, submergée de fantasme, l'histoire de Lulu laisse peu à peu entendre de sourdes harmoniques de douleur et d'angoisse. Mais les accents grotesques auxquels Wedekind tenait tant résonnent jusqu'au dernier sursaut tragique de l'intrigue... Ce sont ces spasmes théâtraux inouïs, la vitalité de cette écriture, sa force combative dont Stéphane Braunschweig nourrit sa mise en scène de la « tragédie-monstre ».



Lulu, une tragédie-monstre

De **Frank Wedekind**

Traduction de l'allemand **Jean-Louis Besson** et **Henri Christophe**

Mise en scène et scénographique **Stéphane Braunschweig**

Avec (par ordre d'apparition)

Philippe Girard Ludwig Schön, rédacteur en chef / Jack

Christophe Maltot Edouard Schwarz, portraitiste / Le chevalier Casti-Piani

Chloé Réjon Lulu

Philippe Faure Le docteur Goll / Le banquier Puntschuh

Thomas Condemine Alwa Schön

Anne-Laure Tondou Le modèle du peintre / Bianetta Gazil

John Arnold Schigolch

Claire Rappin Henriette, femme de chambre / Kadéga, sa fille

Grégoire Tachnakian Le docteur Bernstein / Ferdinand, chauffeur chez Schön Bob, groom chez Lulu / Le professeur Hilti

Thierry Paret Le prince Escerny, explorateur en Afrique / Le journaliste Heilmann
L'agent en civil / Mister Hopkins

Claude Duparfait La comtesse Marta von Geschwitz

Jean-Baptiste Anoumon Rodrigo Quast, acrobate Koungou Poti, prince héritier de
Ouaoubée

Elsa Bouchain Madeleine de Marelle

Collaboration artistique **Anne-Françoise Benhamou** / Costumes **Thibault Van Craenenbroeck** / Lumières **Marion Hewlett** / Son **Xavier Jacquot** / Peintures et vidéo **Raphaël Thierry** / Collaboration à la scénographie **Alexandre de Dardel** / Assistante à la mise en scène **Caroline Guiela Nguyen** / Assistante costumes **Isabelle Flosi** / Maquillages et coiffures **Karine Guilhem** / Stagiaire mise en scène **Adrien Béal** / et **L'équipe technique de La Colline - théâtre national**

La version scénique de Stéphane Braunschweig s'appuie sur la version primitive de la pièce *La Boîte de Pandore, une tragédie-monstre*, (1894), traduite de l'allemand par Jean-Louis Besson et Henri Christophe, à laquelle ont été intégrés quelques éléments de la version de 1913, traduits par Ruth Orthmann, Éloi Recoing et Philippe Ivernel.

Le théâtre complet de Wedekind est publié par les éditions Théâtrales/Maison Antoine Vitez

Production **La Colline – théâtre national**

Durée **1h 50 – entracte de 30 minutes – 1h 30**



« Grottesque comme la vie elle-même, cette succession d'effets clownesques et tragiques va jusqu'à rendre possible que l'on soit bouleversé par le simple spectacle d'un personnage enfilant ses bottes. L'un chassant l'autre, les épisodes se bousculent comme dans un délire fiévreux – le délire d'un poète malade de *Lulu* (1). »

KARL KRAUS, 1905

Dans une note de son Journal intime de juin 1892, Frank Wedekind signale qu'il a eu l'idée d'écrire une « tragédie à faire frémir ». Il va y travailler environ deux ans, entre Paris et Londres où il vit à ce moment et où il situera les deux derniers actes de *La Boîte de Pandore, une tragédie-monstre*. Cette première version de *Lulu*, « monstre » effectivement, ne sera ni jouée ni éditée du vivant de l'auteur, mais Wedekind ne cessera d'y revenir toute sa vie, la réécrivant, la repolissant, la coupant et la complétant pour en laisser en 1913 une version « définitive » sous la forme de deux pièces *L'Esprit de la Terre* et *La Boîte de Pandore*. C'est sous cette forme divisée que *Lulu* aura été représentée dès 1898, représentée et maintes fois censurée, tant la pièce brisait tous les tabous sexuels de la société de son temps.

En France, on n'a longtemps eu accès qu'à des adaptations fortement édulcorées, comme celle de Pierre-Jean Jouve, et il aura fallu le choc de la mise en scène de Peter Zadek en 1988 (qui exhumait pour la première fois l'intégrale de la version primitive) et les nouvelles traductions des éditions Théâtrales en 1996 pour découvrir l'iceberg théâtral que la censure et la prospérité du mythe de *Lulu* véhiculé par le film de Pabst et l'opéra de Berg avaient tenu dans l'ombre. La version que nous proposons est établie à partir de la pièce de 1894, à tous égards plus fulgurante, plus crue, moins explicative et moins bavarde que la version de 1913. Nous avons néanmoins emprunté à cette dernière quelques légères variantes ainsi que la scène de la loge dans le théâtre, qui ne figurait pas à l'origine, et fait les coupes qui rendent possible de jouer le spectacle en une seule soirée.

STÉPHANE BRAUNSCHWEIG

(1) *La Boîte de Pandore*, op. cit., p. 21. Karl Kraus a prononcé cette conférence à l'occasion de la représentation de la pièce au Théâtre du Trianon à Vienne en 1905. Le texte est publié aux éditions Ludd avec *Confession et autres poèmes* de Frank Wedekind.



La boîte de Pandore

Selon la légende, Pandore est la première femme, créée par Zeus pour punir la race humaine, à qui Prométhée avait fait don du feu divin. D'après le poète Hésiode (*Les Travaux et les Jours*, v. 42-105), Pandore, la « chaste vierge », est façonnée dans la glaise par Héphaïstos qui lui insuffle la vie, tandis que les dieux lui octroient chacun un don : Athénée la pare et Hermès met en son sein « mensonges, mots trompeurs, cœur artificiel (1) ». Pandore est envoyée sur terre, où elle devient la femme d'Épiméthée, frère de Prométhée ; le malheur fond sur les hommes lorsqu'elle ouvre une jarre, jusqu'ici hermétiquement close, qui contient tous les maux. Ceux-ci se répandent, apportant souffrance et misère sur la terre. Seule l'espérance, restée au fond de la jarre, donne à l'humanité quelque soulagement.

C'est là la tradition la plus connue. Mais il en existe une seconde, selon laquelle Pandore aurait été façonnée par Prométhée lui-même, qui lui aurait donné vie avec le feu qu'il avait volé et serait ensuite tombé éperdument amoureux de sa créature...

Lulu participe aussi bien de l'une que de l'autre tradition. Elle apporte le malheur aux hommes qui l'approchent, mais elle est aussi leur créature, celle qu'ils se sont eux-mêmes façonnée ; et ce n'est pas un hasard si chacun lui donne un nom différent. Mais le titre a aussi chez Wedekind une connotation sexuelle évidente – qui n'exclut pas les autres, bien au contraire: la boîte de Pandore, c'est le sexe de Lulu (2).

JEAN-LOUIS BESSON

EXTRAIT DES "DOCUMENTS ET NOTES" DE L'ÉDITION DE *LULU* (VERSIONS INTEGRALES), THEATRE COMPLET (SOUS LA DIRECTION DE J. L. BESSON), TOME II, ÉDITIONS THEATRALES, PARIS, 2006

1 *Les Travaux et les Jours*, traduction Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1977 (1re éd. 1928), p. 88-89.

2 En argot, le mot *Büchse* (boîte) peut d'ailleurs aussi désigner le sexe féminin.



Le théâtre du fantasme

Quand j'ai commencé à m'intéresser à *Lulu*, je me disais : au fond ce qui est passionnant dans cette « folie » théâtrale, c'est que le personnage Lulu incarne pour chaque homme une identité différente, une image différente. Je voyais surtout la façon dont les hommes projettent des fantasmes sur elle, sur son corps. Mais à chaque fois que je commençais à réfléchir sur la façon de mettre en scène la pièce « monstre » de Wedekind, je butais sur les mêmes questions : Qui est Lulu ? À quoi doit-elle ressembler ? Qui peut être une femme sur qui tous les hommes projettent ? Mon idée un peu abstraite se heurtait à l'idée d'une incarnation concrète.

Puis j'ai commencé à percevoir les contradictions de la pièce : d'un côté Wedekind démystifie toute la fantasmagorie masculine, c'est-à-dire qu'il montre bien comment les hommes fantasment sur Lulu et pour ainsi dire la manquent, mais de l'autre il est lui-même clairement pris dans ce fantasme puisqu'en écrivant la pièce il fantasme sur son personnage. C'est un auteur qui fantasme un personnage qui fait fantasmer tous les autres. On est dans un dispositif fantasmagorique très sophistiqué... Mais ce qui nous sauve et que je découvre en travaillant la pièce, c'est que le personnage lui-même fantasme aussi. Ma porte d'entrée dans ce texte, aujourd'hui, c'est de me dire : ce n'est pas parce que Lulu est une surface de projection pour les autres qu'elle n'a pas une identité – même si c'est une identité complexe, explosée, etc. ; le personnage a son imaginaire à elle, sa fantaisie à elle. Et du coup la pièce est un dispositif fantasmagorique où tout le monde fantasme, y compris le personnage qui est le plus fantasmé. Et ça change tout. Parce que ça met les personnages sur le même plan, et que cela donne à Lulu une existence autonome par rapport au fantasme des hommes.

Dans beaucoup de pièces que j'ai montées – par exemple *Le Conte d'hiver*, *Peer Gynt*, *Une maison de poupée* –, le fantasme est une sorte de déni du réel, une manière de surmonter l'âpreté du réel, les contradictions du réel. Beaucoup des pièces que j'ai mises en scène amenaient les personnages à retrouver le réel après un détour par le fantasme. Il ne s'agissait pas de dire que l'on devait renoncer au rêve, mais que le traverser – en prenant conscience de ce qu'il dénie ou fuit – devait permettre d'accepter le réel, d'y accéder par ce qu'il n'est pas... Là, c'est un peu différent : le réel dont parle Wedekind se trouve être une réalité sociale et morale assez repoussante. Et le fantasme, donc, pour lui, ce n'est pas un moyen de ré-accéder au monde réel, mais plutôt de le faire sauter. Le fantasme a à voir avec une transgression positive, une arme contre la société dans laquelle il vit, où vivent les personnages – c'est le côté offensif de l'œuvre, que je trouve encore actif : ce monde social qui combine une sorte de libertinage cynique et une façade puritaine, ce monde où le sexe et l'argent vont de pair sans complexe m'évoque celui où nous vivons, et c'est une des choses qui m'a donné envie de monter la pièce aujourd'hui.

Mais Wedekind, que sa sensibilité ouvre toujours aux contradictions, n'en reste pas là. La pièce est tendue entre l'idée qu'à travers le fantasme il y a une transgression positive et qu'à travers le fantasme on se perd. C'est ce dont parle *Lulu* : de ce besoin du fantasme comme ressource de vie dans une société mortifère. Et du danger de se perdre si on se laisse complètement aller dans le fantasme – j'entends ici le fantasme comme le langage de la



pulsion. Il construit sa pièce sur cette ambivalence – exactement de la même façon qu’il y a chez lui une face positive et une face noire de l’érotisme.

L’effroi du sexe, toujours lié chez Wedekind à la fois à l’inassouvissement tragique de la pulsion sexuelle et à l’addiction qui en découle, et qui entraîne une perte de maîtrise totale, traverse *Lulu* : depuis le personnage de Schwarz, puceau à qui le sexe répugne, et qui ouvre la pièce, en passant par celui de Schön qui passe trois actes à tenter de se débarrasser de Lulu, et jusqu’à l’apparition finale de Jack l’Éventreur, que je vois comme un personnage non sexuel, le non-sexe qui vient annihiler l’érotisme. Jack l’Éventreur n’est précisément pas un violeur, il vient annihiler le sexe : mettre le sexe dans un bocal, c’est ça. Même si Wedekind bien évidemment ne soutient pas ça, il est singulier que la pièce s’achève ainsi, par une image qui jette rétrospectivement une lumière crue sur l’ambivalence de l’érotisme.

Dans un article à propos des serial killers, Daniel Zagury dit qu’ils « tuent pour ne pas mourir », qu’ils cherchent à prendre la vie de l’autre parce qu’ils ont en eux quelque chose de mort. Ça me semble extrêmement parlant. Il dit aussi que ce sont des gens incapables d’élaborer leurs traumatismes dans le fantasme. Chez eux la pulsion ne trouve pas de langage, ils ne peuvent donc être que dans le passage à l’acte. Cela fait penser à ce que dit Alwa dans la pièce : « Je dois donner vie à mes rêves si je ne veux pas qu’ils fassent de moi un criminel sadique. » À ce moment-là, le personnage parle plutôt de réaliser son amour avec Lulu, mais comme Alwa est un auteur dramatique, on peut aussi entendre Wedekind derrière – et pour Wedekind, donner vie à ses rêves, c’est les écrire. Si le fantasme est le langage ambivalent de la pulsion, l’œuvre de Wedekind est une sorte de langage du fantasme, et par cette parole, y compris à travers ce qu’on touche de noir, il y a aussi un salut – une santé.

STÉPHANE BRAUNSCHWEIG

EXTRAIT D’UN ENTRETIEN AVEC ANNE-FRANÇOISE BENHAMOU, OCTOBRE 2010



L'érotisme de Frank Wedekind

L'œuvre de Wedekind est l'histoire d'une obsession : comme bien d'autres, Wedekind, au cours de son adolescence, découvre la violence de l'instinct sexuel ; mais... plus que l'expérience douloureuse d'une période de transition, il y devine une force, qui peu à peu révèle son ambiguïté. Et dès lors l'œuvre se développe à partir de deux pôles : l'aspect positif de l'Éros, créateur de vie – et son côté fatal. Un instant, Wedekind croit voir la contradiction se résoudre en une « synthèse » qu'il oppose orgueilleusement à la laideur de son temps : bref moment de grâce qui finalement s'abolit en un aveu d'impuissance...

Chez Wedekind, le Destin reçoit un seul nom : Éros. Vivre pour ses héros, c'est obéir à « ce je ne sais quoi de démoniaque » dont parle l'un deux, et qui pousse chacun à la satisfaction de son désir : la sexualité est à la base de cette énergie brutale, de cette volonté égoïste de s'affirmer qui caractérise ses figures, à l'origine aussi de leur profonde solitude...

L'effort de Wedekind pour redonner sa place à l'instinct est une réaction polémique contre la société et la littérature de son époque... Dans l'art – Wedekind pense à Ibsen, Hauptmann, aux naturalistes – ce n'est que dégénérescence du corps, paralysie de la volonté, hypertrophie de l'intellect. Tous pensent leur vie sans jamais la vivre. Alors Wedekind cherche ses modèles dans une bohème idéale, qu'il se construit. Il y trouve des « hommes forts », des « femmes de race », des « tigresses », des natures démoniaques, peu soucieuses de problèmes, contre lesquelles la société ne peut rien, puisqu'elles en sont elles-mêmes exclues. Là, l'instinct a gardé sa violence et sa beauté. Le milieu wedekindien – cirque, théâtre, salon de l'affairiste, château de la courtisane – est évasion hors du réel, une forme de l'exotisme, une utopie, un mythe.

Esclavage de l'instinct dans la société ; noble expansion de l'animalité dans le vaste monde de l'aventure : l'opposition semble simple – et le choix facile. Seule la société – parents aveugles et maîtres ridicules – porte la responsabilité du drame dans *L'Éveil du printemps*... Dès *L'Esprit de la terre* cependant..., les valeurs sociales n'ont plus cours, la contrainte policière des lois disparaît : l'amour est libre, absolu, total. Et pourtant, il tue Goll et Schwartz, il amène Schön au bord de la folie, Lulu au fond du malheur ! Le mal ne réside plus – comme dans *L'Éveil du printemps* – dans les obstacles que la société dresse à l'instinct, mais dans l'instinct lui-même. Le tragique s'intériorise... Wedekind a construit le personnage de Lulu de façon qu'elle soit inapte à la vie ; il a voulu illustrer en elle une idée qui va s'imposer de plus en plus à lui : l'idée que l'instinct n'est pas seulement tyrannique, mais aussi voué, même dans la liberté complète, à rester inassouvi.

C. QUIQUER

EXTRAIT DE *L'ÉROTISME DE FRANK WEDEKIND* PARU DANS « ÉTUDES GERMANIQUES », 17, JANVIER-MARS 1962



REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Stéphane Braunschweig

Après des études de philosophie à l'ENS, il rejoint en 1987 l'École du Théâtre National de Chaillot dirigée par Antoine Vitez.

Avec sa compagnie le Théâtre-Machine, il présente en 1991 à Gennevilliers : *Les Hommes de neige*, trilogie comprenant *Woyzeck* de Büchner, *Tambours dans la nuit* de Brecht et *Don Juan revient de guerre* d'Horváth, met en scène *Ajax* de Sophocle, puis en 1992 *La Cerisaie* de Tchekhov.

Directeur du CDN d'Orléans de 1993 à 1998, il crée *Docteur Faustus* d'après Thomas Mann (en collaboration avec Giorgio Barberio Corsetti, 1993), *Le Conte d'hiver* de Shakespeare (1993), *Amphitryon* de Kleist (1994) et *Paradis verrouillé* (deux essais d'après Kleist, 1994), *Franziska* de Wedekind, *Peer Gynt* d'Ibsen (1995), *Dans la jungle des villes* de Brecht (1997). En 1999, il crée *Le Marchand de Venise* de Shakespeare aux Bouffes du Nord.

Directeur du Théâtre National de Strasbourg et de l'École Supérieure de 2000 à 2008, il met en scène *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py et *La Mouette* de Tchekhov (2001), *La Famille Schroffenstein* de Kleist (2002), *Gespenster (Les Revenants)* d'Ibsen (en allemand, au Schauspiel de Francfort-sur-Main) et *Le Misanthrope* de Molière (2003), *Brand* d'Ibsen (2005), *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello (2006), *L'Enfant rêve* d'Hanokh Levin et *Les Trois Sœurs* de Tchekhov (2007), enfin *Tartuffe* de Molière (2008).

Il a également créé à *Measure for measure* de Shakespeare en anglais au Festival d'Édimbourg (1997), *Le Marchand de Venise* en italien au Piccolo Teatro de Milan (1999), *Woyzeck* en allemand à Munich (1999).

Pour l'opéra, il met aussi en scène les œuvres de Fénelon (*Le Chevalier imaginaire*, 1992), Bartók (*Le Château de Barbe-Bleue*, 1993), Beethoven (*Fidelio*, 1995), Janáček (*Jenufa*, 1996), Dazzi (*La Rosa de Ariadna*, 1995), Verdi (*Rigoletto*, La Monnaie – Bruxelles, 1999), Strauss (*Elektra*, Opéra du Rhin – Strasbourg, 2002). Pour le Festival d'Aix-en-Provence, il met en scène *La Flûte enchantée* de Mozart (1999), *L'Affaire Makropoulos* de Janáček (2000), *Wozzeck* de Berg (2003) et la *Tétralogie* de Wagner sous la direction de Simon Rattle (*L'Or du Rhin*, 2006, *La Walkyrie*, 2007, *Siegfried*, 2008, *Le Crépuscule des dieux*, 2009). En 2008, il crée pour l'ouverture de saison de la Scala de Milan *Don Carlo* de Verdi et met en scène *Pelléas et Mélisande* de Debussy à l'Opéra Comique en juin 2010.

Artiste associé du Théâtre National de la Colline depuis janvier 2009, il en devient le directeur en janvier 2010. Il y a présenté à l'invitation d'Alain Françon : *Dans la jungle des villes*, *La Mouette*, *L'Exaltation du labyrinthe*, *Brand*, *L'Enfant rêve*, *Les Trois Sœurs* et créé, lors de sa saison inaugurale en tant que directeur *Rosmersholm* et *Une maison de poupée* d'Ibsen (2009).



Extraits de presse

Télérama, 10 novembre 2010

Du sourire lumineux et enfantin de Louise Brooks dans le film muet de Pabst (1929) aux errances élégantes et suicidaires de la chanteuse Teresa Stratas dans la mise en scène de l'opéra d'Alban Berg signée Patrice Chéreau (1979), longtemps on aura gardé de la *Lulu* de Frank Wedekind (1864-1918) l'image d'une héroïne tragique sacrifiée aux désirs masculins, d'une dévoreuse d'hommes, certes, mais surtout victime des fantasmes qu'ils font peser sur elle. Déjà l'Allemand Peter Zadek nous en avait proposé en 1988 une interprétation plus décapante, où explosaient brutalement les instincts d'une jeune « mère Courage du sexe, broyée par les mécanismes qu'elle a déclenchés »... Et voilà que Stéphane Braunschweig, revenant aux sources d'un texte moult fois pris et repris par son sulfureux auteur, en offre une version plus barbare et dérangeante encore. C'est qu'il a travaillé - avec le sérieux et la passion de l'écriture qu'on lui sait - sur les différentes étapes d'une œuvre que Wedekind avait rêvé, dès 1892, « tragédie à frémir », avant d'en livrer, en 1894, une première mouture baptisée *La Boîte de Pandore, Une tragédie-monstre*, qu'il dut finalement couper en deux parties - *L'Esprit de la terre* et *La Boîte de Pandore* (1913) -, histoire de faire accepter un spectacle constamment censuré tant il mettait à nu tabous et interdits du sexe.

Même les adaptations qu'on fit plus tard de *Lulu* en France n'en furent que de pâles copies. Ainsi, se retrouver face à ce spectacle-ogre tiré de la version première, si audacieuse, si violente, est un choc. On y découvre une héroïne adolescente, infiniment transformable et mutante, suscitant tous les désirs parce que brûlant elle-même de tous les désirs (Chloé Réjon, insaisissable et saisissante), poussant au bout d'eux-mêmes et de leurs fantasmes tout ceux qui l'entourent et se prennent au jeu de la vertigineuse liberté sexuelle, morale, sociale qu'elle permet. Une passeuse, que cette femme-là, qui autorise l'extrême, parce qu'elle en est curieuse. Parce qu'elle n'a peur de rien, gourmande de toutes les expériences avec tous les genres d'hommes possibles. Car c'est sur le sexe que se focalise cette formidable puissance de vie, et donc bientôt de mort. Wedekind brasse avec provocation les situations les plus choquantes - inceste, prostitution, pédophilie ; un de ses plus émouvants personnages est une homosexuelle folle de Lulu (interprétée en travesti par Claude Duparfait, étonnant) ; un autre, terrifiant, Jack l'Eventreur soi-même, qui mettra ici en bocal le sexe de la belle... Jamais on n'avait osé sur le théâtre pareil déchaînement de pulsions.

Si on n'imaginait guère le réputé sage et cérébral Braunschweig dans une telle foire du sexe, entre la crudité du peintre viennois Egon Schiele et le trait outrancier de son confrère expressionniste Otto Dix, il y excelle. Imaginant une scénographie radicale, où les scènes s'enchaînent sur un plateau tournant tel un manège, le patron de la Colline dirige ses acteurs en M. Loyal d'un véritable cirque de la libido. C'est tapageur, farce, au bord du Grand Guignol et du gore, drôle et épouvantable à la fois. Et toute la troupe, splendide, endosse ces personnages en proie aux abîmes, entre caricature clownesque et grâce mystique : une alliance des contraires bouffonne, à l'image de Lulu, l'ange-démon.

On ressort exténué et ébloui de cette parade de chair et de mort. Au-dessus du plateau resplendit le portrait de Lulu peint par son second mari. La toile aura accompagné tout le spectacle, jusqu'à se décomposer en squelette ricanant, tel le portrait du Dorian Gray de Wilde (1891), contemporain de Wedekind. L'art plus fidèle à la vie que la vie ne l'est à elle-même ?

FABIENNE PASCAUD



Le Figaro, 6-7 novembre 2010

Un spectacle très original, d'une esthétique grinçante, qui réinvente un expressionnisme pour notre temps très intelligemment. Braunschweig ne cherche ni l'unité ni l'harmonie. Il cherche partout la stridence et dirige une troupe extrêmement forte. Il délègue à ce monde là ce qu'il y a de carnavalesque et de cauchemardesque dans la pièce. Le rythme est soutenu, l'attention ne retombe jamais.

ARMELLE HÉLIOT

Les Echos, 24 novembre 2010

Grand macabre érotique

Stéphane Braunschweig a dû rêver longtemps à sa *Boîte de Pandore* - titre de la première version (1894) de la *Tragédie-Monstre*, de Frank Wedekind, dont est tiré sa *Lulu*. Elle s'est matérialisée, magique, sur la scène du Théâtre de la Colline, tournant comme le plateau d'une boîte à musique, puis ralentissant, pour repartir dans un dernier sursaut vers la mort.

Le metteur en scène a trouvé le ton juste pour raconter l'histoire joyeuse et lamentable de cette femme extrême : mi-tragique, mi-comique, grotesque au sens noble du terme. Braunschweig marie Labiche et Shakespeare avec un zeste de Grand-Guignol. Le grinçant l'emporte sur l'épique. La veulerie de la « haute société » des hommes est montrée avec acuité. L'humanité des personnages ne transparait que par flashes. Les audaces d'un texte allemand écrit il y a plus d'un siècle nous font sursauter, rire et frémir...

Les Trois coups, 1er décembre 2010

Stéphane Braunschweig ressuscite la *Lulu* originelle de Wedekind, dans une somptueuse mise en scène expressionniste.

Vertigineuse et insaisissable, cette *Lulu* tient du cauchemar foisonnant et sans fin. De ce genre de cauchemar sulfureux et pénétrant, sublime et sordide, effrayant et burlesque, torride et froid, énigmatique et lumineux, qui vous agite le sommeil en vous précipitant sur le toboggan fou des fantasmes et des pulsions, en vous embarquant sur le manège frénétique du sexe, du fric et de la mort. Et vous laisse, au réveil, désorienté, l'œil exorbité, la mine défaite et le cerveau hanté par un flot d'images qui s'effiloche. Évidemment, on peut préférer plonger dans d'autres rêves, plus tranquilles, moins crus et moins grandguignolesques. Mais cette *Lulu*-là, d'une grande puissance esthétique, n'en reste pas moins un choc théâtral absolu, que le subversif Frank Wedekind n'aurait certainement pas renié.

Mais qui est-elle donc cette Lulu ? Une petite fille prostituée, battue, violée par son père et tirée du ruisseau par un riche pédophile. Victime des fantasmes masculins, elle deviendra cette dangereuse créature de rêve collectionnant maris, amants et meurtres dans une société impitoyable où le sexe et l'argent mènent la danse. Certes ! Mais Stéphane Braunschweig a modelé une Lulu plus subtile et plus ambiguë encore, soulignant par là « la face positive et la face noire de l'érotisme ». Sous les traits de l'hallucinante Chloé Réjon, on découvre une femme libre et irréductible, âme rebelle dans corps docile, bouillante de rage de vivre, assoiffée d'affection, prodigue de jouissance, avide de toutes les expériences, brûlante de tous les désirs et les déchaînant tous. Voix fissurée, corps frêle perché sur talons vertigineux, elle se métamorphose à l'infini. « Chaque fois ni tout à fait la même ni tout à fait une autre », elle est enfant éperdue d'amour, femme fatale poussant les hommes au bout de leur fantasmes ou Cendrillon prostituée au fond de sa mansarde, jouissant encore de se donner, pour mieux renaître, au premier client venu. Oui, remarquable Chloé Réjon en Lulu des temps modernes, qui entraîne toute la troupe des comédiens, superbes en pantins clownesques et cyniques tirés par les fils de leurs pulsions.

SYLVIE BEURTHÉRET