Un théâtre à feu et à sang

Hilda Inderwildi

▶ **To cite this version:**

Hilda Inderwildi. Un théâtre à feu et à sang . Coédition PUM / Théâtre de La Digue. , NOUG 11, pp.9-19, 2009, Anja Hilling, Schwarzes Tier Traurigkeit / Tristesse animal noir. Collection bilingue " nouvelles scènes allemand ", Hilda Inderwildi, Catherine Maellier-Lajarrige. hal-01478727

HAL Id: hal-01478727
https://univ-tlse2.hal.science/hal-01478727

Submitted on 28 Feb 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.

Schwarzes Tier Traurigkeit /
Tristesse animal noir

Anja HILLING

Un théâtre à feu et à sang

Hilda INDERWILDI
(Université de Toulouse 2-Le Mirail)

Secrète, Anja Hilling (1975) se fait d'autant plus rare que sa réputation grandit, fuyant tout ce qui de près ou de loin ressemble à une mondanité. Au rythme soutenu d'une à deux pièces par an, son succès ne s'est pas démenti depuis sa première pièce *Sterne*[1], remarquée dans la partie off du *Theatertreffen* de Berlin en 2003. Depuis qu'elle a terminé ses études d'Écriture scénique, Anja Hilling est chaque année présente à l'affiche des grandes scènes allemandes ou autrichiennes. Avec la reprise des pièces *Bulbus*[2] (2006) et *Sinn*[3] (2007), ainsi que la création en mai de sa dernière

[1] Cette pièce lui vaut le Prix du meilleur espoir d'écriture dramatique, décerné par la Dresdner Bank. Elle donne lieu à de nombreuses lectures scéniques entre 2003 et 2004, à Mannheim, Zurich, Moscou et Saint-Pétersbourg, avant d'être montée à Bielefeld en janvier 2006 par le metteur en scène attitré de l'auteur, Daniela Kranz. Elle est reprise en août de la même année dans la traduction anglaise de Sarah Colvin et la mise en scène de Kate Nelson par la troupe *Nutshell* lors du Festival International d'Édimbourg.

[2] Créée le 16 mars 2006 au *Burgtheater* de Vienne dans une mise en scène de Daniela Kranz, la cinquième pièce de l'auteur, *Bulbus*, est donnée depuis janvier aux *Kammerspiele* de Munich. C'est Christiane Pohle qui signe cette fois la mise en scène. La traduction française d'Henri Christophe est parue en juin 2008 aux éditions Théâtrales dans la collection « Traits d'union » coéditée par Culturesfrance.

[3] Fruit d'une commande conjointe du *Thalia Theater* de Hambourg et de la Comédie de Saint-Etienne, les cinq pièces courtes composant *Sinn* (*Sens*) est créée en France le 15 septembre 2007 dans la mise en scène de Jean-Claude Berutti et Yves Bombay. Elle est montée en Allemagne par de jeunes metteurs en scène et représentée peu de temps après au *Thalia Theater*. La traduction française de Silvia Berutti-Ronelt est publiée la même année chez Lansman Éditeur. La pièce a été reprise en janvier 2009

pièce *Radio Rhapsodie*, l'actualité théâtrale 2009 lui apporte une nouvelle consécration, relayée au-delà des fontières de l'espace allemand par de nombreuses traductions, lectures scéniques ou mises en scène.

La trame de certaines pièces paraît ténue et d'une familiarité déconcertante : quelques heures de la vie du petit monde que constitue un immeuble de rapport dans *Mein junges idiotisches Herz* (2005)[4], des rencontres plus ou moins fugaces abritées par la grande ville dans *Protection* (2006)[5], des amours adolescentes qui se construisent autour des cinq sens dans *Sinn*… Il s'agit de pièces enlevées et bien rythmées, même si Simone Meier constate avec raison une étrange proximité avec les genres de la nouvelle et de la *short story*[6]. Anja Hilling écrit comme les gens parlent, tout en jetant sur eux un regard plein d'humour fin. Les pièces *Monsun* (2005)[7] et *Schwarzes Tier Traurigkeit* (2007)[8] sont d'une autre veine. Anja Hilling y

---

au *Theater Halle 7* dans une mise en scène d'Alex Novak. Elle sera également donnée en avril au *Staatstheater* de Mainz par de jeunes comédiens.

[4] Créée à Iéna au *Theaterhaus* dans une mise en scène de Marcus Heinzelmann., cette pièce est présentée la même année aux Journées théâtrales de Mülheim dans la mise en scène de Daniela Kranz. Anja Hilling la compose selon le principe de la « ronde » qu'elle utilise également dans *Protection* et *Sinn*. Les personnages, Mme Schlüter, Eugen Zarter, Ludger Hase, Paula Lachmär, Hans Werner Sandmann, Miroslav Vulic, sont voisins, concierge, facteur et livreur de jus de fruits. L'une veut se suicider, l'autre est fan des Rolling Stones ou a couché avec Kurt…

[5] Présentée pour la première fois à l'occasion de la *Lange Nacht der Autoren* en juin 2005, *Protection* est jouée en janvier 2008 au *Stadttheater* de St. Pölten en Autriche.

[6] Simone Meier, « Kleine neue Welten in der großen alten Welt », in *Theater heute* Jahrbuch 2005 (p. 90).

[7] L'auteur s'essaie dans cette pièce à une construction plus complexe et à une forme d'humour plus grinçant. Comme dans *Schwarzes Tier Traurigkeit*, les thèmes de la perte et la mort, des maux de l'âme et du corps font irruption avec une violence inouïe : renversé par une voiture, Zippo (8 ans) est tué sur le coup, alors qu'il venait juste de s'acheter des brezels malgré l'interdiction de sa mère, Paula. Une vie est-elle possible après cela pour les parents de Zippo et Mélanie, la conductrice responsable de l'accident ? L'enfant que porte sa compagne lesbienne peut-il racheter cette mort ?

[8] Dans cette pièce de commande, Anja Hilling traite la question de la relation problématique qu'entretient l'homme avec la nature et choisit de le faire à travers le prisme de la catastrophe. Selon un modèle classique, elle examine trois moments : avant, pendant, après. Les aspects très cinématographiques de la deuxième partie de l'œuvre suscitent de nombreuses difficultés de mise en scène, les critiques adressées à Ingo Berk lors de la création en 2007 au *Schauspiel* de Hanovre en témoignent. La mise en scène proposée par Tomas Schweigen au *Schauspiel* de Vienne à l'automne 2008 a paru plus convaincante. Une lecture scénique de la traduction anglaise de

déroule des suites de scènes rapides, comme dans un scénario, qu'elle fait très vite exploser dans toutes les directions[9], pour ouvrir sur des abîmes.

Les maladies culturelles

La pièce s'ouvre sur une parenthèse à l'intérieur de l'existence des personnages, un moment privilégié, attendu avec impatience, situé à la marge du temps social et diurne : une fête qui revêt symboliquement les dimensions de bacchanales modernes. L'espace de la forêt, la profusion des nourritures matérielles, l'ivresse et les écarts de langage s'inscrivent dans le présent absolu de la fête et une dynamique de plaisir qui n'ont d'autre justification qu'eux-mêmes. Il apparaît cependant assez rapidement que l'enjeu de cette fête contemporaine et policée n'est ni de libérer du cadre habituel des conventions ni de refonder des liens amicaux ou amoureux. Dans les débordements provisoires des six personnages se révèle la fuite en avant d'une société superficielle, trop attachée aux apparences et avide de loisirs.

Au premier plan des maladies culturelles, en contrepoint de la fièvre consumériste des pays riches, se trouvent chez Anja Hilling le culte de la minceur et ses dérives. Incarné par Martin, le directeur homosexuel d'une agence de mannequins, qui s'interdit de s'empâter, il est le cauchemar de Miranda. Devenue mère, elle tarde à perdre ses rondeurs et à retrouver sa silhouette parfaite de top model. Elle s'est pourtant « décidée contre le sein », a renoncé à allaiter sa fille pour ne pas déformer le galbe de sa poitrine, pour pouvoir boire et fumer au lieu de manger (p. 45), afin de satisfaire aux canons de beauté en vigueur. Dans une société de la performance, où il ne faut surtout pas se laisser aller, il convient à toutes fins de ne pas « perdre le contrôle » (p. 57), de maîtriser ce que l'on donne à voir de soi, ses formes et son image, quitte à nier la maternité. Poussée à l'extrême, l'obsession de la

---

Philip Thorne, réalisée par Simon Godwin, a eu lieu en février 2009 dans le cadre de la manifestation « Off the Wall Readings », au *Royal Court Theater*.

[9] Dans son article paru en janvier 2006 dans la *Frankfurter Rundschau*, Michael Skasa salue Anja Hilling comme « un talent fabuleux, froidement animé par la réflexion sur le jeu, une joueuse de perles de verre de très haut niveau … ».

« Anja Hilling nimmt einen Plot [...], wirft ihn aufs Papier, und schon explodiert der in alle Richtungen: [...] groteske Trümmer, schräg verschnittene Bildsegmente, und wie das so ist dabei: der Bruch verhakt sich in Nebenbrüchen, Fetzen eines Bildes tauchen woanders auf, und die von jenem klammern sich in dieses. [...] Anja Hilling ist ein fabelhaftes Talent, kühl erregt vom Spiele-Ersinnen, eine Glasperlenspielerin von Graden…» in *Frankfurter Rundschau*, 18.01.2006.

sveltesse ne conduit pas seulement à l'uniformisation de la beauté telle que la plébiscitent certains médias, attentifs à gommer toute irrégularité ou expressivité. Engendrant parfois les états cachectiques de l'anorexie, le culte de la minceur figure aussi en creux le spectre de l'autodestruction.

Associé à la légèreté de mœurs et à la fête, le soin apporté à l'apparence physique procède d'une névrose collective « jeuniste », censée préserver de la peur de la vieillesse et de l'angoisse de la mort. Cette tendance de l'adulte à refuser d'assumer son âge et tout ou partie de ses responsabilités se manifeste notamment chez Paul (42 ans) dans sa frénésie de jouissance matérielle.

> Oui. Je n'en ai pas encore assez. J'en veux plus.
> […]
> Dans cette vie je voudrais encore construire une ou deux maisons aller une fois encore en Afrique.
> Je veux du sexe.
> Et des articles dans les journaux.
> Je veux sentir mon cul. Comme à présent. Sur ce tapis d'herbe. (p. 51)

Même si son apologie du plaisir immédiat et du corps se double de jouissances plus spirituelles et de l'acceptation des efforts à faire pour y parvenir, elle se fonde sur le refus de la vieillesse et de l'image archétypale du père de famille. C'est ce que révèle la réplique de Miranda exhortant son compagnon à ne pas oublier Gloria, leur fille, « dans [sa] fête terrestre ». Le rejet de la responsabilité constitue probablement l'une des raisons du choix de Paul dans la deuxième partie de la pièce, d'autant que pèse sur lui le vécu avec son ex-femme.

Le jeunisme de Paul entretient chez lui une forme pathologique d'agressivité. Tout à ses utopies, il se pose par principe en incompris (p. 55) et tance vertement quiconque le rappelle à la réalité. Le recours à des raisonnements formels manichéens et contradictoires manifeste dans le dialogue théâtral l'infantilisation de la société que composent ces personnages de quadras bobos.

> Jennifer : Nous tous, on ne rajeunit pas.
> Paul : C'est une question de force intérieure.
> […]
> Jennifer : Pourquoi tu ne grimpes pas aux arbres pour te connecter aux éléments.
> Paul : Et toi pourquoi tu n'embellis pas avec les années. (p. 57)

La fête mise en scène par Anja Hilling donne l'occasion d'exprimer des désirs, habituellement réprimés, sur le mode de la sitcom[10] des années 1990 où les amis se substituent, dans la série éponyme *Friends*, à la cellule familiale. Des personnages stéréotypés, plus ou moins immatures, manquant souvent de profondeur psychologique et de sens des nuances, y représentent différents aspects de la société moderne : les couples gays ou recomposés, le monde superficiel de la mode et des médias, le statut de l'art et des artistes, la boboïsation des élites socioculturelles, la nouvelle économie cherchant à concilier écologie, profit et équité… une société riche et pas très révolutionnaire, d'un nombrilisme assommant. Dans ce contexte, la fête semble perdre son caractère rituel et régénérateur. Loin de permettre un foisonnement créateur ou l'exploration symbolique de tous les possibles, elle exclut chez Anja Hilling jusqu'à la proximité physique autorisée par la tradition festive. Ce n'est que le moment de démasquer par la dérision, de saisir le néant dans l'ivresse. Le côté sombre de cette fête moderne n'est l'expression d'aucun réel vitalisme dionysiaque. Les excès d'alcool et de nourriture, quoique relatifs, conduisent aux dérapages classiques du *small talk* qui vident la fête et la convivialité de leur sens.

Théâtre catastrophe et fable morale

La vraie démesure, violente et destructrice, se situe dans la deuxième partie de la pièce où les personnages font l'expérience du *fascinosum tremendum*, cette épouvante mêlée de fascination, caractéristique de la confrontation au sacré, dont l'homme moderne ne s'approche plus guère qu'au travers de certains films catastrophe[11]. La dynamique du récit y relaie

[10] Tournée en studio avec un minimum de décors, la sitcom (*situation-comedy*) est un concept télévisuel d'une demi-heure, mettant en général en scène des familles ou des communautés particulières. La filiation avec le théâtre de boulevard et différents spectacles comiques est rappelée par la présence de rires improbables sur les bandes son. On pourrait imaginer une mise en scène de *Tristesse animal noir* recourant à ce procédé décalé.

[11] La théorie de la fête développée par Roger Caillois au chapitre IV de *L'homme et le sacré* (1939) montre comment les fêtes débridées des sociétés primitives en maintiennent la fragile cohésion sociale, la transgression renouant avec le sacré. Dans *Les jeux et les hommes* (1958), le port du masque, permettant de mimer les puissances que l'homme redoute, de s'identifier à elles et de les maîtriser symboliquement, est compté au nombre des puissances de vertige et de simulacre, confrontant également au sacré. La régression du masque dans les sociétés de haute culture est le signe que les hommes passent de l'illusoire maîtrise magique de l'univers à la domestication

celle de l'incarnation pour donner au texte la consistance de cette hébétude[12], cet effroi, qui saisit l'homme quand il apparaît démuni et vulnérable face aux éléments. Dans la forêt obscure, embrasée par un immense incendie, se jouent plusieurs traversées infernales : les hommes, à présent, doutent, ont peur et souffrent. Tout n'est plus qu'agression. Ils subissent de plein fouet la chute des corps dans la matière et font l'expérience de la perte de soi. La seule cohérence est celle de l'horreur.

Ce deuxième acte entraîne le lecteur et le spectateur dans un voyage au cœur d'une dramaturgie radicalement différente. Tout entier rythmé par la terreur, il fait éclore un théâtre à la fois gore et tragique, viscéral et vital, au plus près de la sensation. Particulièrement explicite, extrêmement plastique, il ne se contente pas de suggérer la mutilation et la carbonisation des corps en cette nuit apocalyptique. Dès la scène intitulée « le minibus (Miranda) », l'odeur de la chair cuite envahit l'espace théâtral et « couvre toute pensée » (p. 91). Anja Hilling y dépeint, avec un réalisme à peine soutenable, la mère retirant du corps de son enfant mort différentes couches, les lambeaux de vêtements et de peau calcinés alternant avec les chairs crues, roses et tendres.
Le comble de l'horreur est figuré par les deux petits doigts carbonisés du bébé, sorte de relique tabouée qui doit empêcher la répétition de la catastrophe mais reste d'abord associée à l'épouvante de Günther et au suicide de Paul.

> G a demandé, et ça, qu'est-ce que c'est.
> Il voulait parler de mon bébé.

---

technique des énergies naturelles. Roger Caillois, *Les jeux et les hommes* (1958), Gallimard, collection folio essais, 2006 (Partie II, chapitre VII, Simulacre et vertige p. 161-194).

[12] L'abasourdissement et le sentiment de panique des personnages sont particulièrement sensibles dans le manque de cohérence interactive de cette deuxième partie, un manque qui frise parfois le non-sens énonciatif. On ne sait pas toujours très bien qui parle ni avec qui, ni même si les gens se parlent. Dans la première partie, des didascalies à la fois très écrites et extrêmement précises – au point qu'il paraît difficile de ne pas les jouer ou de les raconter sur scène – encadrent des dialogues certes creux mais qui restent de l'ordre de l'incarnation théâtrale. La trame de la deuxième partie est en revanche exclusivement narrative, y compris dans les possibilités de dialogues, si on excepte celui du couple Elle/Lui. Les scènes ressemblent aux séquences d'un scénario de film. Elles se construisent par associations d'idées et frappent par leur puissance poétique, suggestive, qui campe l'atmosphère d'un incendie dépassant toute imagination, « réduisant en cendres toute idée qu'on pourrait s'en faire ».

Gloria.
Il a voulu la prendre, ça partait d'une bonne intention.
Quand elle a été dans ses mains, deux doigts sont tombés à terre.
Petits et noirs.
Ils avaient l'air d'appartenir, les doigts, au chaos de la terre.
Alors il a crié.
G.
D'une voix très forte et claire il a crié.
Et c'était, c'était, c'était comme s'il criait avec ma voix. (p. 121)

Dans son exploration méticuleuse des sensibilités kinesthésiques de l'homme, révélant le corps comme seul vrai lieu de la perception du monde objectif, le théâtre gore d'Anja Hilling retrouve le sens premier. Ainsi le feu permet-il de prendre au pied de la lettre l'idéal bobo de Paul : renouer, par delà les apparences et les relations superficielles, avec l'élémentaire. Il redonne leur sens plein et entier à des expressions vidées de leur substance dans le langage courant. L'épreuve du feu (*die Feuerprobe*), l'enfer (*das Inferno*), ma chair et mon sang (*mein Fleisch und Blut*), dans le feu de l'action (*in der Hitze des Gefechts*)… réduire en cendres (*in Schutt und Asche legen*), autant de lexies qui prennent corps pour favoriser l'émergence d'une réelle conscience de soi, dans le retour à l'animalité, la proximité avec la terre et les autres.

L'enjeu est d'absorber à travers l'épiderme et d'ériger sur la scène un monument à la douleur, rappelant *l'Inferno* de Dante. Le tissu narratif dilate, martèle, pour faire saisir par la présence concrète des matières, du mouvement, de la chair, des éléments sonores et visuels, outre la fascination pour la mort, la fragilité et le désespoir, les ressources de l'homme aussi et la douceur paradoxale de sa condition, car, au fond de leurs peurs, les personnages s'accrochent à la vie, à la nostalgie de leur vie. Dans les têtes, le désir continue de faire rage et pousse à marcher pour échapper au feu. À côté de figurations dérisoires, une canette de Red Bull vide et le goût des nounours Haribo, qui renvoient au caractère artificiel de la société de consommation moderne, le désir d'eau témoigne d'un principe moteur, d'un élan vital, d'une entéléchie. Le rapport actif avec la nature, loin d'un progrès illusoire et en dehors de toute contemplation romantique, permet ces formes ultimes de lucidité et de vérité qu'évoque Henry David Thoreau dans son

livre *Walden or Life in the woods* (1854)[13]. Ce récit de sa vie en solitaire allie les descriptions poétiques de la nature et les réflexions sur la civilisation. Anja Hilling réalise le tour de force de les adapter à son siècle et à la scène pour poser la question éternelle de la responsabilité.

Quand l'homme est seul dans la forêt en feu, confronté à la violence inouïe des éléments, réduit à l'énergie des corps, cette question paraît secondaire, mais les aspects tragiques frappent déjà le lecteur ou le spectateur : la disproportion entre l'origine de la catastrophe et son ampleur, l'innocence châtiée, sacrifiée à trois reprises (le bébé, le chevreuil, le pompier), le sentiment d'une fatalité implacable, qui semble inique et dépasse de beaucoup les limites de l'endurance humaine. Au troisième acte, la ville est l'espace de la maturation, de l'exercice d'une nouvelle sensibilité et de sa mise en actes : dans l'après-coup du trauma, la pièce prend la dimension d'une fable morale. Les fulgurances de la deuxième partie sont relayées par des dialogues à visée nettement didactique : la catastrophe, mieux encore que la fête nocturne dans les bois, a confirmé l'existence de la ville en tant que communauté d'individus dont elle traduit en figures symboliques la richesse ou au contraire la pauvreté affective et morale.

L'univers blanc et aseptisé de l'hôpital dans la première scène de la troisième partie jette de la glace sur l'explosion de sentiments vécus dans la deuxième : le froid s'installe et monte des membres jusqu'au cœur. Les « questions concernant les événements », l'interrogatoire auquel sont soumis Jennifer et Oskar, leur propre déchirement, étouffent cette flamboyance de vie et marquent le retour à « une normalité traumatisée »[14]. Le dessein arrêté n'est pas d'abord de se consoler d'une grande douleur mais de reconnaître puis d'assumer sa responsabilité et sa culpabilité à l'égard des êtres – humains, animaux – morts par sa faute, de prendre conscience au moment de témoigner de la catastrophe qu'on est à la fois victime et criminel.

---

[13] Invoqué dans l'exergue à la deuxième partie de la pièce, cet auteur apparaît comme la figure tutélaire des personnages : après avoir déclenché accidentellement un incendie qui ravage plusieurs dizaines d'hectares de forêt autour de l'étang de Walden en avril 1844, ce dernier fait l'expérience de vivre deux ans, seul et aussi simplement que possible, dans les bois. Plongeant son regard dans l'œil de la terre, c'est sa propre nature qu'il sonde.

[14] « Die großen Gefühle, die das Feuer entfacht hat, ersticken in einer traumatisierten Normalität. Die emotionale Hitze des Stücks wird schockgefrostet », *Jenseits der Schmerzgrenze*, HAZ 15.10.2007

On ne trouve chez Anja Hilling aucune joie de l'irresponsabilité et de la légèreté. L'image archétypale du couple dans lequel l'homme et la femme cherchent à avoir raison quoi qu'il arrive, où seule la distance semble raviver l'affection, peut certes prêter à rire mais une dispute qui fait perdre de précieuses minutes alors qu'il faudrait porter secours à des personnes en danger de mort n'est pas seulement dérisoire : c'est un acte délictueux. La dispense de responsabilité que s'accorde Martin (« On a mangé quelques grillades. / On a pris du bon temps. / On n'avait pas de mauvaises intentions. », p. 213) l'empêche d'avancer, le condamne à une forme de superficialité et de dépendance qui font son malheur avec Flynn. Chez Paul, le déni de réalité et le mensonge conduisent au suicide. Si la mélodie de Kate Bush *Wuthering heights* accompagne le troisième acte de la pièce, ce n'est pas seulement pour convoquer le fantôme des clips de la chanteuse mais parce que les personnages sont transis de froid et hantés par des cauchemars[15]. Elle aussi tend à dénoncer l'immunité. L'homme doit payer le prix de ses perversions.

Seul le personnage de Flynn paraît en être exempt : le chanteur de lovesongs pop a la grâce et figure durant toute la pièce la beauté authentique, celle qui s'accompagne d'une humanité et d'une conscience morale naturelles. Quand une gamine énamourée s'évanouit à ses pieds, il interrompt son show, tandis que le groupe continue le morceau. Il ne se dérobe pas à sa responsabilité dont il conserve également un souvenir concret et fort, le dentier qu'il ôte à chaque reprise de la chanson *Always on my mind*, cet objet trivial devenu le symbole parlant d'une vraie profondeur de vie. Oskar, l'amputé de la catastrophe, connaît une évolution comparable : être soi signifie pour lui ne pas échapper à sa responsabilité, ne pas l'oublier. Justiciable, il est tenté de se livrer à la police mais la reconnaissance de la faute et sa sublimation ont finalement lieu à travers l'art, le lieu de la représentation symbolique du drame – un drame d'amour[16] – qui a bouleversé sa vie. Oskar s'en sort parce que la catastrophe, en un sens, n'est pas vaine,

[15] On songe aux paroles de la chanson que Kate Bush a littéralement repris des pensées de Catherine Earnshaw, le personnage du roman d'E. Brontë : « Let me in ! I'm so cold ! » ou encore « bad dreams in the night ». Le premier clip réalisé pour cette chanson montre l'artiste en fantôme, le second en esprit de la forêt.

[16] Tel est le nœud de la création chez Anja Hilling, de sa première pièce *Sterne*, qui met en scène quatre jeunes gens enferrés dans des histoires d'amour fatal, à *Radio Rhapsodie* dont l'émission radio est produite depuis un hôpital psychiatrique par un certain Hirsch Amor et évoque, entre autres, des violences sexuelles.

parce qu'il sait en faire quelque chose qui revitalise, redynamise. Au début, il « fait dans la lumière » (p. 33) ; à la fin, dans une forme d'*exodos* post-moderne, son rapport à la lumière s'incarne véritablement et reflète une expérience d'ordre existentiel : « Une ivresse. Un cauchemar. Un sortilège. / Fascinant. / À couper le souffle » (p. 227). Oskar apparaît dégagé de la norme morale mais suivant les lois de l'éthique : agir pour ne pas être tel ou tel à ses propres yeux, avec et pour les autres. Le feu, métaphore de la destruction de la Création – sept personnages, sept animaux tués dans la ferme du couple, Paul allongé sur le lit de Jennifer en « animal mort », comme le cheval portant son nom… – est relayé par la lumière du premier jour de la genèse, celle qui éclaire la nuit des ténèbres et propulse loin d'une terre vague et vide. Ainsi la renaissance d'Oskar est-elle ponctuée par sept visites créant à la fois un horizon d'attentes déçues et les conditions de sa guérison. Il est le seul à vouloir entamer de vrais dialogues dans un troisième acte constitué par ailleurs d'une pluralité de voix sans réelle résonnance. Le feu représente pour lui la flamme ardente de l'Apocalypse qui fait table rase et autorise à un nouveau départ. L'animal noir évoqué dans le titre renvoie tout à la fois aux cadavres des animaux carbonisés, au « cafard » que la catastrophe engendre et au cheval noir de la fin du monde qui porte sur son dos le cavalier à la balance.

Anja Hilling réunit dans *Tristesse animal noir* des ingrédients habituels au théâtre contemporain : une intrigue simple, la référence aux mythes, des relations humaines superficielles, une pincée de musique pop et de conscience écolo, une langue à la fois simple et percutante[17]. Radicalement libre, elle s'affranchit de toutes les contraintes de forme, générique ou langagière, dont elle épuise les principes, pour creuser avec entêtement des sillons de sens. Son théâtre narratif, suggestif, poétique et inabouti compose « une gigantesque partition, fort excitante pour un metteur en scène »[18]. Car cette œuvre renoue le pari d'un théâtre comme besoin vital pour l'homme, questionnant le sens premier et dénoté, dénonçant les déviances sociales, offrant les moyens d'une imagination plus créatrice en lien avec la

[17] La recension parue dans *Die Presse* sous le titre « Theater, das unter die Haut geht » (03.10.2008) souligne l'influence de la formation et des lectures de l'auteur qui croise les *Hymnes homériques*, *Comme il vous plaira* de Shakespeare et *Le Projet Blair Witch*.
[18] Anne Monfort dans une discussion de la pièce le 29 avril 2008.

responsabilité de l'agir. Un théâtre d'épidermes écorchés et d'émotions brutes, sans une once de sentimentalisme. Âmes sensibles s'abstenir.

Créations

2005
Mein junges idiotisches Herz (Theaterhaus Jena, 03.03.)
Monsun (Schauspiel Köln, 27.09.)

2006
Sterne (Bühnen der Stadt Bielefeld, 28.01.)
Bulbus (Burgtheater Wien, 16.03.)
Engel (Münchner Kammerspiele, 29.09.)
Protection (Maxim Gorki Theater Berlin, 18.10.)

2007
Sinn (Comédie de, St. Étienne, 15.09. // Thalia Theater Hamburg, 30.09.)
Schwarzes Tier Traurigkeit (Niedersächsisches Staatstheater Hannover, 12.10.)

2008
Nostalgie 2175 (Thalia Theater Hamburg, 02.04.)

2009
Radio Rhapsodie (Thalia Theater Hamburg, 09.05.)