

# SCENES FROM A MARRIAGE

Markus Öhrn revient en France pour une création inédite, adaptée de *Scènes de la vie conjugale* d'Ingmar Bergman. Réalisée initialement pour la télévision, l'œuvre ausculte – année après année – les vicissitudes d'un couple bourgeois – incapable de se séparer, incapable d'être ensemble. Refusant toute forme de réalisme, le plasticien et metteur en scène transpose la fable bergmanienne dans un univers aux contours exacerbés, à la violence caricaturale et désinhibée, à la rencontre entre les arts visuels et la tradition du Grand-Guignol. Le visage masqué, la voix déformée, Jean et Marianne deviennent les avatars d'un jeu cruel ; au milieu des murs décapés d'une boîte blanche, ils se livrent à une joute sadique qui, tel un miroir déformant, démasque les conventions sociales pour mieux dévoiler la violence tapie dans le secret des foyers.

*Markus Öhrn returns to France with a new piece, adapted from Ingmar Bergman's Scenes from a Marriage. Originally created for television, it examines, year after year, the trials and tribulations of a bourgeois couple who struggle to separate but find it equally impossible to stay together. Rejecting realism, the artist and director transposes Bergman's story into a world where contours are exaggerated, where violence is caricatured and disinhibited, and where visual art meets the Grand-Guignol tradition. With their masked faces and their distorted voices, Jean and Marianne become like avatars of a cruel game. Within the bare walls of a white box, they engage in a sadistic struggle that acts as a distorting mirror, revealing social conventions and exposing the violence that lurks in the secrecy of the home.*

## CRÉATION CREATION

avec / with  
Hélène Morelli  
Mathieu Perotto

costumes, masques,  
perruques  
costume designer, masks,  
wigs  
Elin Maria Johansson

création son, composition  
music creation  
Hans Appelqvist

création lumière  
lighting designer  
Anton Andersson

assistant à la mise en scène  
stage director assistant  
Simon-Élie Galibert

traduction française  
french translation  
Marianne Ségol

et l'équipe technique de  
l'Odéon Théâtre de l'Europe

le décor, les costumes et les  
accessoires ont été réalisés  
par les ateliers de l'Odéon  
Théâtre de l'Europe

créé le 20 mai 2026 à  
l'Odéon Théâtre de l'Europe

production  
Odéon Théâtre de l'Europe

d'après / based on

# INGMAR BERGMAN

adaptation, mise en scène, scénographie / adaptation, direction, set design

# MARKUS ÖHRN

**20 MAI – 7 JUIN 2026**  
**ODEON PARIS 6**

Le théâtre de l'Odéon remercie Christophe Pertou et la compagnie Scènes et Cités.

Les œuvres théâtrales d'Ingmar Bergman sont représentées dans les pays de langue française par l'agence DRAMA – [www.dramaparis.com](http://www.dramaparis.com) en accord avec la Fondation Bergman [www.ingmarbergman.se](http://www.ingmarbergman.se) et l'Agence Josef Weinberger Limited à Londres.

À partir de 16 ans.  
Ce spectacle comporte des scènes et des propos pouvant heurter la sensibilité du public. Présence d'effets stroboscopiques.

toutes les  
représentations  
sont surtitrées en  
anglais  
*all performances  
are subtitled in  
English*

DURÉE  
DURATION  
2H20  
(1H20  
ENTRACTE  
40MIN)

ENTRETIEN AVEC MARKUS ÖHRN

**William Ravon** En France, *Scènes de la vie conjugale* est surtout connu en tant que film. En Suède, il s'agit à l'origine d'une série télévisée incontournable. Peux-tu nous en dire un peu plus sur ce contexte, essentiel pour comprendre ton rapport à cette œuvre ?

**Markus Öhrn** Oui, exactement. Bergman écrit dans son journal – j'ai consulté ses archives – à propos de *Scènes de la vie conjugale* : « Ce n'est pas un film ». Quoi que ce soit, insiste-t-il, ce n'est pas un film. C'est une déclaration très critique. C'était la première série télévisée d'Ingmar Bergman. À l'époque, nous n'avions que deux chaînes en Suède, toutes les deux publiques, donc pratiquement tout le monde regardait *Scènes de la vie conjugale*. Mes parents, et je pense la plupart des personnes de leur génération – ceux qui étaient de jeunes parents dans les années 1970 – l'ont tous vu, et elle a véritablement marqué. Après sa diffusion, il y a même eu une augmentation notable des divorces, car les gens ont soudain

**W. R.** Tes spectacles prennent souvent pour cadre la cellule familiale nucléaire, pour en révéler la violence cachée et refoulée – l'une de tes pièces s'intitule d'ailleurs *Domestic Violence. Scenes from a Marriage* est-elle pour toi une manière de poursuivre cette enquête sur la violence familiale, cette fois à l'échelle du couple ?

**M. Ö.** La violence domestique est quelque chose qui nous touche de très près. Je pense que nous connaissons tous quelqu'un qui en a fait l'expérience – ou du moins un ami d'ami. C'est presque normalisé dans notre société : quelqu'un a un partenaire jaloux, quelqu'un a été menacé de violence physique ou psychologique. Et tout ça provient d'un même endroit – la même violence ancrée dans les structures familiales hétéronormatives. Ma pratique artistique est pour moi un moyen de faire face à ma propre éducation, dans un contexte patriarcal – un petit village du nord de la Suède, avec un grand-père très patriarcal. Donc, tout ce que je fais est, d'une certaine manière, une critique des structures familiales hétéronormatives, qui restent le modèle dominant dans notre société, même si nous essayons de le voir autrement. La première pièce que j'ai mise en scène était *Conte d'Amour*, inspirée de l'affaire Josef Fritzl, cet Autrichien qui a séquestré sa fille dans le sous-sol de sa maison pendant vingt-quatre ans, et y a fondé une autre famille. Lorsque l'affaire a été révélée, en 2008, les médias ont publié de nombreuses photos de lui, et il était constamment décrit comme un « monstre ». Ça m'a intéressé, car même s'il ne ressemblait pas à mon grand-père, tout en lui me faisait penser à lui. C'était quelqu'un en qui on pouvait avoir confiance – il payait ses factures, si on lui achetait une voiture, on pouvait être sûr qu'elle marchait –, en d'autres termes, en apparence, le père de famille parfait. Et en dessous, il y avait une autre histoire.

**W. R.** Contrairement à la série de Bergman, ton travail semble refuser toute forme de réalisme psychologique ou de naturalisme. Tu empruntes une voie opposée. Qu'est-ce que cet écart te permet ?

**M. Ö.** Oui. Son œuvre est très psychologique, très naturaliste dans son jeu d'acteur, et j'essaie, avec mes outils, d'aller plus loin tout en racontant la même histoire – celle de la violence que l'amour engendre. Mon esthétique est très liée à mon parcours d'artiste plasticien. La hiérarchie dans mon travail ne commence pas par le texte. Elle commence par les acteurs dans l'espace blanc. Il ne s'agit pas d'interpréter un texte et de le traduire en scénographie et en personnages. C'est plutôt comme une sculpture qui se crée dans cet espace, puis qui est présentée au public.

Quand j'ai commencé, avec *Conte d'Amour* – l'une de mes premières pièces –, je n'avais jamais vraiment pensé à faire du théâtre avant. Quelqu'un m'a simplement demandé de le faire. Les interprètes étaient placés dans une sorte d'échafaudage – un espace très réduit, peut-être six mètres sur quatre – et tout était filmé et projeté en direct. Dans cet espace restreint, on avait réussi à créer de nombreux environnements différents : une jungle, l'Afrique, un sous-sol – uniquement grâce aux performances des acteurs et au son. La pièce a connu un grand succès et, soudain, j'ai été invité à travailler dans de grands théâtres. J'ai commencé à monter des productions plus ambitieuses, avec de la fumée, des éclairages complexes, des scènes tournantes –, et je me suis complètement perdu. Le travail portait de plus en plus sur la technique et de moins en moins sur le contenu. J'ai monté plusieurs pièces qui n'étaient pas aussi fortes.

J'ai donc commencé à me demander ce qui avait rendu *Conte d'Amour* si puissant. Et j'ai

**W. R.** Comment es-tu passé des arts visuels au théâtre ?

**M. Ö.** C'est arrivé comme ça ! Quand j'étais à l'école d'art, je n'avais aucun lien avec le théâtre. Ma famille n'y allait jamais – je ne me souviens pas avoir vu de pièce quand j'étais enfant. On m'a demandé une fois, dans un

pour créer de la vidéo pour une production étudiante. Quelqu'un m'a recommandé, alors je suis allé à l'école de théâtre de Stockholm, l'École du Théâtre dramatique royal, et j'ai rencontré un groupe d'acteurs finlandais qui travaillaient sur leur pièce de fin d'études.

J'ai réalisé des courts métrages pour eux, et nous sommes devenus amis. J'ai commencé à les faire jouer dans mes propres installations vidéo, souvent avec des masques. Après avoir obtenu leur diplôme, ils m'ont recontacté – je vivais à Berlin à l'époque –, et m'ont dit qu'ils aimaient la façon dont je les dirigeais devant la caméra, en leur donnant constamment des instructions. Ils m'ont demandé si je voulais mettre en scène une pièce de théâtre. J'ai accepté, mais à condition que ce soit à Berlin. Et j'ai immédiatement proposé de travailler sur l'affaire Josef Fritzl. C'est comme ça que je me suis glissé dans le théâtre. Nous avons joué la première de la pièce dans une toute petite salle à Berlin – le Ballhaus Ost –, et j'étais convaincu qu'on ne ferait que quatre représentations et que ce serait tout. La première était remplie d'amis. La deuxième, huit personnes sont venues, plus ou moins. La troisième, le public a changé – toujours petit, mais différent. Quelqu'un l'avait vue et avait dit aux autres qu'il se passait quelque chose là-bas. Des commissaires d'exposition et des professionnels du théâtre ont commencé à venir.

**W. R.** En revanche, tu insistes sur le fait que tu aimes travailler avec des interprètes ayant une solide formation classique de comédien, plutôt qu'avec des performeurs ?

**M. Ö.** Oui, c'est vrai – et cela est devenu de plus en plus important avec le temps. Au début, avec *Conte d'Amour*, je ne me rendais pas compte de la chance que j'avais de travailler avec des comédiens aussi talentueux. Ils étaient tout simplement brillants, mais j'étais jeune, ils étaient jeunes, et je pensais que nous faisons simplement quelque chose ensemble. Aujourd'hui, en travaillant avec diverses troupes dans différents théâtres, je vois à quel point ce métier – celui d'acteur hautement qualifié – est important lorsqu'il est associé aux masques et à la voix déformée. Ça a vraiment transformé mon travail. Car encore une fois, si ce qui se passe derrière le masque devient trop brut ou trop « trash », on en perd toute la puissance. C'est la même chose avec les costumes : si l'on va trop loin dans le caricatural, l'équilibre s'effondre. Donc, plus je travaille avec des comédiens de formation classique ouverts à l'idée d'entrer dans cet univers, plus le résultat est fort.

Ce qui est également intéressant, c'est que chaque acteur avec lequel j'ai travaillé dans ce format finit par vivre une expérience tout à fait nouvelle. Bien sûr, il y a parfois une résistance initiale. Je leur demande toujours, lors de notre première rencontre, s'ils se sentent «assez célèbres » pour participer à ce genre de pièce – car personne ne les reconnaîtra. Ça a déjà posé problème : certains disent qu'ils ne veulent pas être derrière un masque, avec une voix déformée, sans être identifiables. Mais s'ils l'acceptent et s'engagent vraiment, ils découvrent une nouvelle forme de liberté. Au début, ils sont souvent sceptiques, surtout à propos de la voix. Ils s'inquiètent de ce qui est réellement communiqué, puisqu'ils ne peuvent pas le percevoir pleinement eux-mêmes. C'est pourquoi je filme toutes mes répétitions – ce qui est également facilité par la boîte blanche. J'installe une caméra et je documente tout. À Cologne, par exemple, nous n'avons répété que pendant deux semaines, et dès le début, ils avaient tendance à en faire trop, craignant de ne pas en faire assez. Mais lorsqu'ils regardent les enregistrements, ils réalisent soudain : « Oh merde. » Quelque chose bascule. Ils commencent à comprendre que moins ils en font, plus ça devient puissant : simplement regarder,

**W. R.** Il est difficile d'évoquer ton travail sans mentionner ces masques et ces voix déformées, fortement associés à ton esthétique. Comment le masque s'est-il imposé dans ton travail ?

**M. Ö.** En fait, ça a commencé de manière assez intuitive. En 2012, après *Conte d'Amour*, nous préparions la pièce suivante, *We Love Africa and Africa Loves Us*. Je n'avais jamais fabriqué de masques auparavant. Pendant les répétitions, j'ai simplement commencé à travailler avec du plâtre, directement sur le visage des comédiens. J'ai ajouté des balles de ping-pong pour les yeux, pour qu'ils

**W. R.** Ce travail est réalisé en étroite collaboration avec Elin Maria Johansson. Comment travaillez-vous ensemble à la conception des masques ?

**M. Ö.** La collaboration avec Elin est absolument centrale lorsque nous créons quelque chose. C'est difficile à décrire, car ce n'est pas comme si elle commençait par une esquisse de masque – elle crée le masque directement. Pour moi, c'est la même chose avec tout ce qui se trouve dans cette boîte blanche : c'est comme ça de la sculpture. On ne peut pas savoir à quoi ça ressemblera tant qu'on n'a pas commencé à y travailler. C'est un processus de découverte.

Ensuite nous avons été invités au festival Impulse, où nous avons remporté le premier prix, puis nous sommes allés au Theater Treffen, au Festival d'Avignon et aux Wiener Festwochen. Au début, je me suis dit : « C'est facile, je dois être très doué ». On me qualifiait de nouvelle star du théâtre. Mais ensuite, j'ai perdu le contact avec ce que je faisais. Pendant quelques années, j'ai produit des œuvres moins convaincantes, jusqu'à ce que je revienne à l'espace blanc que j'utilise aujourd'hui. Même maintenant, je me considère toujours comme un artiste plasticien travaillant dans le contexte du théâtre. Mon équipe vient aussi principalement de l'extérieur du théâtre. Elin a une formation d'artiste visuelle. Mes compositeurs ont toujours été des musiciens – souvent issus de la musique noise ou expérimentale –, et non du théâtre. Nous travaillons davantage comme un groupe de musique. Le son est au même niveau que la mise en scène, les masques, l'espace – tout est interdépendant. Le son est créé pendant le processus, souvent joué en direct. Il n'y a pas de repères fixes au sens traditionnel du terme. Ça signifie que la pièce continue d'évoluer à chaque représentation. Elle ne devient pas nécessairement « meilleure », mais elle change – elle prend des couleurs différentes. Sinon, ça n'aurait aucun intérêt de faire du théâtre. Si l'on se contente de reproduire la même chose tous les soirs, ce n'est pas très intéressant.

**W. R.** Tu as mentionné que tu n'as pas de scénarios écrits. Comment maintiens-tu un regard, contrôler la tension dans l'espace ?

Les craignent aussi souvent que le public ne comprenne pas qui parle, puisque les voix sont modifiées. Mais, là encore, ils apprennent que si tout le monde regarde simplement la personne qui parle, le public comprend immédiatement. Une fois ce code trouvé, ça leur procure un immense sentiment de liberté derrière le masque. Ils n'ont plus à « porter » le même genre de responsabilité, et ça ouvre de nouvelles perspectives.

Quand nous atteignons ce point ensemble, tout commence à couler de source. C'est ce qui s'est passé lors de notre dernière répétition avant que je vienne ici : nous avons surmonté toutes ces questions et ces doutes initiaux, et ils ont soudain pu voir ce qui pouvait être créé. À ce moment-là, le processus s'ouvre plutôt que de se refermer – et c'est la meilleure situation qui soit, pour toutes les personnes impliquées. C'est comme atteindre un état où tout semble possible. Le pire, c'est quand on se sent coincé, quand rien ne peut avancer. Et cela est souvent lié à des structures rigides – comme une scénographie complexe qui vous emprisonne. C'est la même logique. Chaque pièce reste une expérience intéressante pour moi. Quand les théâtres m'invitent aujourd'hui, ils me demandent souvent : « Tu vas encore utiliser des masques et des voix déformées ? » Et je réponds oui – car pour moi, ça reste une source d'inspiration inépuisable. C'est presque étrange, d'une certaine manière.

Certaines personnes – même des collègues – s'attendent à ce que j'y renonce, comme si ça marquait une forme de progrès. Mais je réponds parfois : allez-vous continuer à travailler sans masque pour le reste de votre vie, dans un mode purement naturaliste ? Il y a cette idée que s'éloigner des masques serait une sorte d'évolution. Mais je pense que c'est plutôt comme en peinture : les artistes ne changent pas nécessairement de manière radicale, ils approfondissent leur pratique. Et bien sûr, mon travail évolue – surtout depuis que j'ai commencé à collaborer avec Elin –, mais il évolue à partir de ce langage, plutôt qu'en l'abandonnant.

**W. R.** Tu as mentionné que tu n'as pas de scénarios écrits. Comment maintiens-tu un regard, contrôler la tension dans l'espace ?

J'ai cette archive de masques, de styles différents, certains utilisés, d'autres non, et c'est à partir de là que nous commençons. C'est un peu comme entrer dans un studio : parfois, le matériel est déjà là. C'est assez organique. Elin propose des choses en fonction de nos discussions. Très souvent, ce qu'elle apporte devient la bonne solution. Et il s'agit aussi d'essayer les masques sur les acteurs. C'est là que ça devient clair : « C'est le personnage. » C'est paradoxal, mais si le masque ressemble

trop à ce qu'il est censé représenter, ça affaiblit en fait le personnage. Une certaine distorsion le rend plus réel que le réalisme lui-même. C'est ainsi que nous travaillons la plupart du temps – nous ne savons pas à l'avance ce qui fonctionnera. La taille du masque joue également un rôle. Parfois, on veut que la tête soit

**W. R.** Ce qui est frappant, c'est que cette méthode prend le contre-pied des traditions du jeu masqué : habituellement, ce sont les acteurs qui s'adaptent au masque et lui donnent vie, tandis qu'ici, le masque semble au contraire se modeler à partir de l'interprète.

**M. Ö.** Ici, il s'agit toujours d'un masque spécifique pour un acteur spécifique, mais aussi pour un contexte spécifique. L'espace a une grande importance. L'échelle de l'espace change tout. Nous nous sommes également produits à Vienne, et je réfléchis beaucoup à la manière dont les masques interagissent avec l'architecture. Dans un grand espace, il faut une présence différente. Les masques sont donc également façonnés en fonction de la salle. C'est très différent de travailler dans une boîte noire traditionnelle, même si je travaille aussi dans ce type d'espace. Tout ça est pris en compte – c'est un ajustement permanent entre le masque, l'acteur et l'environnement. Les masques transforment l'espace. Associés à des costumes très simples – souvent des vêtements de tous les jours –, ils créent une étrange forme de réalisme. Il y a quelque chose de particulier dans ces trous noirs pour les yeux, lorsque les acteurs regardent le public. Ils deviennent comme des vides. Et d'une certaine manière, ça me permet – en tant que spectateur – de projeter ma propre expérience sur la situation bien plus fortement que lorsqu'un acteur tente de « jouer » la tristesse ou une émotion de manière conventionnelle.

**W. R.** Tu as mentionné que tu n'as pas de scénarios écrits. Comment maintiens-tu un regard, contrôler la tension dans l'espace ?

## INTERVIEW WITH MARKUS ÖHRN

**William Ravon** In France, *Scenes from a Marriage* is primarily known as a film, whereas in Sweden it was originally a landmark television series. Could you say a bit more about this context, which is essential to understanding your relationship to the work ?

**Markus Öhrn** Yes, exactly. Bergman writes in his diary – I've been to his archive – about *Scenes from a Marriage*: "This is not a movie." Whatever it is, he insists, it is not a film. It's a very critical statement. It was Ingmar Bergman's first television series. At the time, we only had two channels in Sweden, both state-run, so basically everyone watched *Scenes from a Marriage*. My parents, and I think most people of their generation – those who were young parents in the 1970s – all saw it, and it left a very strong impression. After it aired, there was even a noticeable increase in divorces, because people could

**W. R.** Your work often takes the nuclear family as its setting, revealing the hidden and repressed violence within it – one of your pieces is even titled *Domestic Violence. Is Scenes from a Marriage* a way for you to continue this exploration of family violence, this time at the level of the couple ?

**M. Ö.** Domestic violence is something extremely close to us. I think we all know someone who has experienced it – or at least a friend of a friend. It's almost normalized in our society: someone has a jealous partner, someone has been threatened with physical or psychological violence. And all of that comes from the same core – the same violence embedded in heteronormative family structures. My artistic practice is a way for me to deal with my own upbringing, in a very patriarchal context – a small village in northern Sweden, with a very patriarchal grandfather. So everything I do is, in a way, a critique of heteronormative family structures, which remain the dominant model in our society, however we might try to see it differently.

The first piece I directed for the theatre was *Conte d'Amour*, based on the case of Josef Fritzl, the man in Austria who kept his daughter imprisoned in the basement of his house for twenty-four years and created another family there. When the case came to light in 2008, there were many pictures of him in the media, and he was constantly described as a "monster." That interested me, because although he didn't look like my grandfather, everything about him reminded me of him. He was someone you could trust – he paid his bills, if you bought a car from him you could be sure it worked – in other words, on the surface, the perfect patriarchal father. And underneath, there was another story.

**W. R.** Unlike Bergman's series, your work seems to reject psychological realism and naturalism. You take an opposite path. What does this distance allow you to do ?

**M. Ö.** Yes, his work is very psychological, very naturalistic in its acting, and I'm

trying, with my tools, to go deeper while still telling the same story – about the violence that

suddenly recognize themselves in those six episodes broadcast on Swedish television.

The ideology of romantic love generates a lot of violence in our society, and yet we keep returning to it, again and again. It's like when we meet someone and fall in love: at the beginning, it feels like paradise, but we already know it won't stay that way. There's something almost masochistic in the way we fall in love over and over again, and that's what I'm trying to explore in this piece – to show that we are incapable of resisting love, that even though it hurts, we keep falling back into that same masochistic pattern.

**W. R.** Oui, parlons de cette violence. L'accumulation de sang et ces éclaboussures très graphiques la font basculer vers un registre presque cartoon, où l'inconfort se teinte d'un certain humour. On pense aussi aux films d'horreur – notamment les slashers – où le gore frôle le grotesque. D'où te vient cette manière de représenter la violence ?

**M. Ö.** J'ai toujours été fan de black metal. Il y a quelque chose d'extrêmement théâtral dans ces performances – des groupes comme Mayhem, par exemple, avec des hommes d'âge mûr jouant avec des crânes, déversant du sang, sortant de cerceaux, portant des têtes de cochon... J'ai toujours été fasciné par cette imagerie. Et je me souviens d'un moment très important pour moi : avoir vu *Hamlet* (mise en scène de Vincent Maccaigne) au Festival d'Avignon, vers 2011 ou 2012. Ce fut une expérience déterminante sur la manière d'utiliser le sang sur scène. À un moment donné, il se verse simplement du sang sur lui-même –, et je me suis dit : oui, c'est comme ça qu'il faut faire. Pas en essayant de rendre cela réaliste, pas en imitant quelque chose – juste en le versant. Et puis, c'est là. Comme un concert de black metal ! Apparament, je n'avais jamais utilisé de sang. Mais après *Conte d'Amour*, c'est devenu une sorte de révélation : des bouteilles, c'est ce qu'il nous faut. Et je travaille toujours ainsi. Les bouteilles sont souvent visibles sur scène – sous un lit, ou quelque part dans le décor. Parfois, quand j'arrive dans un nouveau théâtre, les gens me demandent si l'on ne devrait pas les cacher. Mais ça ne sert à rien. Au contraire – il vaut mieux les montrer. Alors ce n'est plus une question d'illusion, mais de corps remplis de sang, qui se renversent, qui glissent... quelque chose de bien plus direct. Dans *Domestic Violence*, par exemple – celui avec les grands masques, où le public est assis tout autour de l'espace et où un pianiste de concert joue de la musique classique –, per-

**W. R.** Tu as mentionné que tu n'as pas de scénarios écrits. Comment maintiens-tu un regard, contrôler la tension dans l'espace ?

love produces. My aesthetic is very connected to my background, of visual artist. The hierarchy in my work does not begin with the text. It begins with the actors in the white space. It's not about interpreting a text and translating it into scenography and characters. It's more like a sculpture that is created in that space, and then presented to the audience. When I started, with *Conte d'Amour* – one of my first piece – I had never really thought about making theatre before. Someone simply asked me to do it. The performers were placed in a kind of scaffold – a very small space, maybe six by four meters – and everything was filmed and projected live. Within that limited space, we managed to create many different environments: a jungle, Africa, a basement – just through the actors' performances and the sound. The piece became very successful, and suddenly I was invited to work in large theatres. I started making bigger productions, with fog, complex lighting, revolving stages – and I completely lost myself. The work became more and more about machinery, and less about content. I made several pieces that weren't as strong. So I began to ask myself what had made *Conte d'Amour* so powerful. And I realized it was the control of a single, contained space. That's

**W. R.** How did you move from visual art into theatre ?

**M. Ö.** It really happened like that. When I was at the art academy, I had no connection to theatre at all. My family never went – I can't remember seeing theatre as a child. I was once asked, in a French magazine, what my first theatre experience was. It dates back to 1999, when I was already around twenty-nine. At the art academy, a directing school contacted us – they were looking for someone to create video material for a student production. Someone recommended me, so I went to the acting school in Stockholm, the Royal Dramatic Theatre school, and met a group of Finnish actors who were working on their graduation piece.

I made short films for them, and we became friends. I started using them in my own video installations, as performers, often with masks. After they graduated, they contacted me again – I was living in Berlin at the time – and said they liked the way I directed them in front of the camera, constantly giving instructions. They asked if I would direct a theatre piece. I said yes, but only if we did it in Berlin. And I immediately proposed working on the case of Josef Fritzl. That's how I slipped into theatre. We premiered the piece in a very small venue in Berlin – Ballhaus Ost – and I was convinced we would just do four performances and that would be it. The first night was full of friends. The second night, maybe eight people came. The third

night, the audience changed – still small, but different. Someone had seen it and told others that something was happening there. Curators and theatre professionals started coming. Then we were invited to Impulse Festival where we won the 1<sup>st</sup> prize and then we went to Theater Treffen, Festival Avignon and Wiener Festwochen. At first, I thought: this is easy, I must be very good. People called me a new star of theatre. But then I lost contact with what I was doing. For a few years, I made less convincing work, until I returned to the white space I use now. Even today, I still consider myself a visual artist working within the context of theatre. My team also comes mostly from outside theatre. Eline is trained as a visual artist. My composers have always been musicians – often from noise or experimental music – not from theatre. We work more like a band. Sound is on the same level as direction, masks, space – everything is interdependent. The sound is created during the process, often performed live. There are no fixed cues in the traditional sense. That means the piece keeps evolving every time we perform it. It doesn't necessarily become "better," but it changes – it takes on different colours. Otherwise, there would be no point in doing theatre. If it's only about reproducing the same thing every night, it's not very interesting.

**PROPOS RECUEILLIS PAR WILLIAM RAVON, 15 NOVEMBRE 2025. TRADUIT EN FRANÇAIS PAR ZACHARIE LENGLET**

d'après

INGMAR

Odéon  
Paris 6

BERGMAN

avec  
Hélène Morelli  
Mathieu Perotto

costumes, masques,  
perruques  
Elin Maria Johansson

création son,  
composition  
Hans Appelqvist

SCENES  
FROM  
A

lumière  
Anton Andersson

traduction  
Marianne Ségol



adaptation, mise en scène, scénographie

MARINUS  
OFFERIN

20 MAI  
07 JUIN 2026

CRÉATION

MARRIAGE

**W. R.** You've emphasized that you prefer working with performers who have a strong acting background rather than with performance artists – could you say more about that?

**M. Ö.** Yes, it is – and it has become more and more important over time. In the beginning, with *Conte d'Amour*, I didn't realize how lucky I was to work with such strong actors. They were simply brilliant, but I was young, they were young, and I thought we were just doing something together. Now, working with different ensembles in different theatres, I see how much this craft – being a highly trained actor – matters when combined with the masks and the distorted voice. It has really shifted my work. Because again, if what happens behind the mask becomes too rough or too "trashy," then you lose its power. It's the same as with costumes: if you go too far into something cartoonish, the balance collapses. So the more I work with classically trained actors who are open to entering this world, the stronger the result becomes.

What's also interesting is that every actor I've worked with in this format ends up going through something quite new. Of course, there is sometimes an initial resistance. I always ask them, when we first meet, whether they feel they are "famous enough" to be in this kind of piece – because no one will recognize them. That has been an issue before: some say they don't want to be behind a mask, with a distorted voice, without being identifiable. But if they accept it and really commit, they discover a new kind of freedom.

At the beginning, they are often skeptical, especially about the voice. They worry about what is actually communicated, since they cannot fully perceive it themselves. That's why I film all my rehearsals – which is also made easier by the white box. I set up a camera and document everything. In Cologne, for instance, we only rehearsed for two weeks, and from the start they tended to overact, fearing that they were doing too little. But when they watch the recordings, they suddenly realize – "oh shit." Something shifts. They begin to understand that the less they do, the more powerful it

**W. R.** It's hard to talk about your work without mentioning these masks and distorted voices, which are so closely associated with your aesthetic. How did you arrive at this use of the mask?

**M. Ö.** It actually started quite intuitively. In 2012, after *Conte d'Amour*, we were preparing the next piece, *We Love Africa and Africa Loves Us*. I had never made masks before. During rehearsals, I just started working with plaster, directly on the actors' faces. I added ping-pong balls for the eyes, so they would pro-

**W. R.** This work is created in close collaboration with Elin Maria Johansson. How do you work together on the design of the masks?

**M. Ö.** Yes, of course. The collaboration with Elin is absolutely central when we create something. It's difficult to describe, because it's not like she begins with a sketch of a mask – she creates the mask directly. For me, it's the same with everything in this white box: it's like sculpting. You can't know what the re will look like until you start working on it. It's a process of discovery.

I have this archive of masks, different styles, some used, some not, and then we start from there. It's a bit like going into a studio: sometimes the material is already there. It's quite organic. Elin proposes things based on our discussions. Very often, what she brings becomes the right solution. And it's also about trying the

**W. R.** What's striking is that this method runs counter to traditional mask practices: usually, actors adapt to the mask and bring it to life, whereas here the mask seems to be shaped around the performer.

**M. Ö.** Yes – here it's always a specific mask for a specific actor, and also for a specific context. The space matters a lot. The scale of the space changes everything. We performed in Vienna as well, and I think a lot about how the masks interact with the

becomes: just looking, holding a gaze, controlling the tension in the space.

They are also often worried that the audience won't understand who is speaking, since the voices are altered. But again, they learn that if everyone simply looks at the person who is speaking, the audience understands immediately. When that code is found, it gives them a tremendous sense of freedom behind the mask. They no longer have to "carry" the same kind of responsibility, and that opens something up.

When we reach that point together, everything starts to flow. That's what happened in our last rehearsal before I came here: we broke through all those initial questions and doubts, and they could suddenly see what could be created. At that moment, the process opens rather than closes – and that's the best place to be, for everyone involved. It's like reaching a state where everything feels possible. The worst situation is when you feel stuck, when nothing can move forward. And that's often linked to rigid structures – like a complex set design that locks you in. It's the same logic. Each piece remains an interesting experience for me. When theatres invite me now, they often ask: "Are you going to use masks and distorted voices again?" And I say yes – because for me, it remains an endless source of inspiration. It's almost strange, in a way. Some people – even colleagues – expect me to abandon it, as if that would mark a form of progress. But I sometimes respond: are you going to keep working without masks for the rest of your life, in a purely naturalistic mode?

There is this idea that moving away from masks would be a kind of development. But I think it's more like painting: artists don't necessarily change radically, they deepen their practice. And of course, my work evolves – especially since I started collaborating with Elin – but it evolves from within this language, rather than by abandoning it.

trude slightly, and created small gaps so they could still speak inside the mask. Then I painted them – and that's what they became. I had no preconceived idea of their final form. At first, I thought they were too banal, too simple. We only used them for rehearsals. But once the actors started wearing them, something happened.

masks on the actors. That's when it becomes clear: "this is the character."

It's paradoxical, but if the mask looks too much like what it's supposed to represent, it actually weakens the character. A certain distortion makes it feel more real than realism itself. That's how we work most of the time – we don't know in advance what will function. The size of the mask also plays a role. Sometimes you want the head to be larger, sometimes not – and this is always connected to the actor. The work really begins when we cast their faces. Each actor brings a specific body: one might be tall and thin, another much shorter. These physical differences influence the choice of mask and what it expresses.

architecture. In a large space, you need a different kind of presence. So the masks are also shaped in relation to the room. It's very different from working in a traditional black box, even though I also work in those spaces. All of that is taken into account – it's an ongoing

adjustment between the mask, the actor, and the environment. The masks transform the space. Combined with very simple costumes – often just everyday clothing – they create a strange kind of realism. There's something about those black eye holes, when the actors look out at the audience. They become like voids. And somehow, that allows me – as a spectator – to project my own experience onto the situation much more strongly than when an actor tries to "perform" sadness or emotion in a conventional way.

With a mask, this becomes paradoxical – the face cannot change. And yet, you understand the expression. You see it. It becomes perceptible in another way. The facial expression remains exactly the same all the time – unlike an actor without a mask, who constantly modifies their face. And yet, you still read all the

**W. R.** Yes, let's talk about this violence. The accumulation of blood and the highly graphic splashes push it into an almost cartoonish register, where discomfort is tinged with a certain humor. It also brings to mind horror films – especially slashers – where gore borders on the grotesque. Where does this way of representing violence come from for you?

**M. Ö.** I've always been a fan of black metal. There's something extremely theatrical in those performances – bands like Mayhem, for instance, with grown men playing with skulls, pouring blood, emerging from coffins, wearing pig heads... I've always been fascinated by that imagery. And I remember a very important moment for me: seeing *Hamlet* (Vincent Macaigne production) at the Festival d'Avignon, around 2011 or 2012. That was a key experience in terms of how to use blood on stage.

At one point, he simply pours blood over himself – and I thought: yes, that's it. That's how to do it. Not by trying to make it realistic, not by imitating something – just by pouring it. And then it's there. Just like a black metal concert! Before that, I had never used blood. But after *Conte d'Amour*, it became a kind of revelation: bottles, that's what we need. And I still work that way. The bottles are often visible on stage – under a bed, or somewhere in the set. Sometimes, when I arrive in a new theatre, people ask if we shouldn't hide them. But there's no point. On the contrary – it's better to show them. Then it's not about illusion anymore, but about bodies filled with blood, spilling, slipping... something much more direct.

In *Domestic Violence*, for example – the one with the large masks, where the audience sits

emotions through it, even though the surface itself never changes.

The voice is also very important – the combination of the distorted voice and the mask. We've been talking about this recently with the actors. Some of them saw my last piece in Stockholm, and I often say that I only really understand the text when it is spoken through the mask, with a distorted voice.

That's when the meaning becomes clear to me. Something happens in that combination: the text becomes more condensed, in a strange way. It doesn't necessarily work for all kinds of writing, but for me, the mask and the altered voice make the words resonate differently. It's hard to explain – but it produces a more direct, almost more "real" experience. And that also applies to the violence on stage – including the exaggerated, almost theatrical blood that I use.

around the space and there's a concert pianist playing classical music – no one speaks. You only hear the couple breathing, eating, drinking. In that performance, the woman wears a hockey helmet under the mask, so the man can actually hit her. And as the piece progresses, the mask gradually falls apart. She tries to repair it, tapes it, paints over it – even paints her own face to cover the bruises. But in the end, it becomes a complete mess.

Many people experience that as extremely realistic, even though it's entirely artificial, almost cartoonish. That's the balance. In *Scenes from a Marriage*, for instance, there's a very precise moment when the tone shifts – from something almost humorous to something deeply threatening, when the man becomes violent. And then it leads to this splatter ending, where they kill each other and start singing. That moment is interesting: it begins as a recognizable situation of domestic violence, and then, as you said, with the blood – when they start pulling their insides out – it turns into something more surreal. And yet, emotionally, it still feels connected to a real experience: that moment in a relationship where you destroy each other but still cannot leave.

INTERVIEW CONDUCTED ON 15<sup>TH</sup> NOVEMBER 2025 BY WILLIAM RAVON



Né en Suède, **Markus Öhrn** se forme d'abord aux arts visuels au Konstfack University of Arts, Crafts and Design, à Stockholm. À la suite d'une rencontre déterminante avec une troupe de comédiens, qu'il dirige lors d'une performance pendant ses études, il crée *Conte d'Amour* (2010), inspiré de l'affaire Josef Fritzl – ce père incestueux qui séquestra durant vingt-quatre ans l'une de ses filles dans une cave. Lauréat du Festival Impulse en Allemagne, ce spectacle marque le début de sa carrière de metteur en scène. Sensuivent *We love Africa and Africa Loves Us* (2012) et *Bis zum Tod* (2014), qui forment avec *Conte d'Amour* une trilogie présentée dans de nombreux festivals internationaux, tels que le Berliner Theatertreffen, le Wiener Festwochen, le Festival d'Avignon ou encore le Festival TransAmériques. Invité dans de nombreuses institutions européennes, tout en poursuivant parallèlement son travail de plasticien et de vidéaste, Markus Öhrn développe un langage scénique singulier, où le jeu masqué se confronte à des dispositifs sonores et vidéo empruntant au champ de la performance. En 2018, il crée *Häusliche Gewalt*, une épopée de cinq heures abordant frontalement la violence domestique. En 2021 et 2023, il est invité au Nowy Teatr, à Varsovie, où il présente respectivement *Three Episodes of Family Life* et *Phobia*. En décembre 2024, il crée *Fem Scener Noren*, une proposition radicale en cinq actes inspirée de l'œuvre du dramaturge suédois Lars Norén, au Royal Dramatic Theatre (Dramaten) de Stockholm. En 2025, il entame un cycle de cinq pièces (2025-2030) pour le Théâtre de Cologne (Schauspiel Köln), intitulé *KAMMERSPIELE* (Théâtre de Chambre) #1 *EIFERSUCHT* | *DIE NACHT DER LESSBEN* (Jalousie | La Nuit des lesbiennes).

Born in Sweden, **Markus Öhrn** initially trained in visual arts at Konstfack University of Arts, Crafts and Design in Stockholm. Following a formative encounter with a group of actors he directed in a performance during his studies, he created *Conte d'Amour* (2010), inspired by the Josef Fritzl case – the incestuous father who imprisoned one of his daughters in a cellar for twenty-four years. Awarded at the Festival Impulse in Germany, the piece marked the beginning of his career as a stage director.

He went on to create *We love Africa and Africa Loves Us* (2012) and *Bis zum Tod* (2014), which, together with *Conte d'Amour*, form a trilogy presented at major international festivals such as the Berliner Theatertreffen, the Wiener Festwochen, the Festival d'Avignon, and the Festival TransAmériques.

Invited to perform at numerous theatres across Europe, while continuing his work as a visual artist and filmmaker, Öhrn has developed a distinctive stage language in which masked performance collides with sound and video devices drawn from the field of performance art. In 2018, he created *Häusliche Gewalt*, a five-hour epic confronting domestic violence head-on. In 2021 and 2023, he was invited to Nowy Teatr in Warsaw, where he presented *Three Episodes of Family Life* and *Phobia* respectively. In December 2024, he premiered *Fem Scener Noren*, a radical five-act work inspired by the plays of Swedish playwright Lars Norén, at the Royal Dramatic Theatre (Dramaten) in Stockholm. In 2025, he began a cycle of five plays (2025-2030) for the Theater of Cologne (Schauspiel Köln), entitled *KAMMERSPIELE #1 EIFERSUCHT* | *DIE NACHT DER LESSBEN*.

# PRÉSENTATION DE SAISON SEASON KICK-OFF 26/27

LUNDI 1<sup>ER</sup> JUIN – 19H30 – ODÉON PARIS 6

en présence des artistes  
réservation à partir du 19 mai

MARDI 2 JUIN – 14H  
ouverture des abonnements

## ACCESSIBILITÉ

JEUDI 28 ET DIMANCHE 31 MAI  
Représentations avec audiodescription

DIMANCHE 7 JUIN  
Représentation surtitrée en français

## ÉCO-CONCEPTION DU DÉCOR

85% du mobilier du décor est issu du stock du théâtre ou a été acheté en seconde main: canapé, bureau,

fauteuils, table basse... Tapis de danse et moquette, achetés neufs, font l'objet d'un soin

particulier en vue de leur réutilisation sur de prochains spectacles.



## VOUS SOUHAITEZ SOUTENIR L'ODEON THÉÂTRE DE L'EUROPE?

EN FAISANT UN DON À LA FONDATION ODÉON, REJOIGNEZ LE CERCLE DES MÉCÈNES ET PARTICIPEZ PLEINEMENT À LA VIE DU THÉÂTRE.  
> DON DÉFISCALISABLE (IR OU IFI)  
> AVANTAGES BILLETTERIE  
> ÉVÉNEMENTS DÉDIÉS

MINISTÈRE DE LA CULTURE

MOUVEMENT

tsugi

arte

arte

inter

Conception graphique: Atelier Choque Le Goff  
Illustrations: Martin Groch  
Imprimerie: RotoChampagne, Chaumont

Licences d'entrepreneur de spectacles: PLATESV-R-2022-000415 et R-2022-000405

FONDATION ODÉON THÉÂTRE DE L'EUROPE  
abritée par la Fondation de France

CERCLE GIORGIO STREHLER

Pour en savoir plus, scannez le QR code ci-dessous ou contactez l'équipe du mécénat: cercle@theatre-odeon.fr / 01 44 85 41 12



Publicis Etnova

ancre et acier  
Hermès, d'un horizon à l'autre



**HERMÈS**  
PARIS

Photographie retouchée