

A person wearing a dark hat and coat is seen from behind, looking through a large, dark, circular frame that resembles a porthole or a telescope. The view through the frame is a city at night, with buildings and lights. In the background, a tall, illuminated tower is visible against the dark sky. The overall scene is framed by a dark, blue-tinted border.

Castorf-Machine

Une exposition du Théâtre Vidy-Lausanne
sur le théâtre de Frank Castorf

Livret des textes

VIDY THÉÂTRE
LAUSANNE

CASTORF-MACHINE

Le Théâtre de Frank Castorf

Une exposition proposée par le Théâtre Vidy-Lausanne en écho à la création **Bajazet - en considérant Le Théâtre et la Peste**, d'après Jean Racine et Antonin Artaud, mise en scène Frank Castorf

Création Vidy-Lausanne 30.10.19 - 10.11.19

Conception et textes : Eric Vautrin (Vidy-Lausanne)

Photographies : Thomas Aurin

Remerciements : Thomas Aurin, Hanna Lasserre et Fanny Holland (documentation), Camille Logoz (traductions), Nikolaus Müller-Schöll, Klaus Dobbrick et Wapico.

Exposition produite par le Théâtre Vidy-Lausanne avec le soutien du Goethe-Institut et de PEPS (Plateforme Européenne de Production Scénique Annecy-Chambéry-Genève-Lausanne soutenu par le programme européen de coopération transfrontalière Interreg).



Avec les équipes de production, technique, communication et administration du Théâtre Vidy-Lausanne

Exposition présentée dans la Kantina de Vidy du 20.11.2019 au 10.11.2019

SOMMAIRE

UNE EXPOSITION	4
FRANK CASTORF	7
PAS DE RÉALISME MAIS LA RÉALITÉ	8
LE TEXTE CONTRE L'HISTOIRE	9
ESPACES ET VIDEO	10
RÉPÉTER ET JOUER	11
RIRE DU PIRE	12
CONFLITS ET CONTRADICTIONS	14
HISTOIRE MONDIALE DE SOI-MÊME	15
TU ES L'ÉNIGME	16
LA SCÈNE DU PEUPLE	17
SOURCES	24
NOTES	25

UNE EXPOSITION

Frank Castorf est considéré comme l'un des grands artistes européens du dernier demi-siècle, mais son œuvre prolifique et son art de la mise en scène restent mal connus en dehors des frontières de l'Allemagne. À l'occasion de la création de **Bajazet - en considérant Le Théâtre et la peste**, d'après Jean Racine et Antonin Artaud (création Vidy-Lausanne, 30.10-10.11), le Théâtre Vidy-Lausanne présente une exposition parcourant les grandes données esthétiques et politiques de son théâtre.

S'inscrivant dans une lignée de metteurs en scène qui réunit Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Heiner Müller ou Matthias Langhoff, le théâtre de Frank Castorf a pour principal sujet la vie contemporaine, ses contradictions et ses dilemmes. Castorf se nourrit d'histoire et de littérature pour proposer des montages et des adaptations libres de pièces de répertoire ou de romans. Ceux-ci servent avant tout s'interpeller soi et à interroger le présent, à révéler les apories ou les clichés qui finissent par masquer la réalité concrète de l'existence. Son théâtre se caractérise par des passages rapides d'une trivialité frivole qui confère au grotesque à une lucidité d'analyse sociopolitique saisissante, une maîtrise des rythmes scéniques et cinétiques et par l'état d'urgence dans lequel semblent plongés les acteurs·rices, amenés « au bord du précipice », là où leur savoir-faire se met au service de leurs instincts et de leurs intuitions. La scénographie est souvent monumentale et mobile, superposant les références littéraires, cinématographiques, historiques et contemporaines. Enfin, Castorf a très tôt exploré les possibilités dramaturgiques de la vidéo en scène, proposant aux spectateurs·rices un second point de vue sur les scènes, filmées au plus près des comédiens·nes.

Né en 1951, Frank Castorf a débuté sa carrière de dramaturge et de metteur en scène en Allemagne de l'Est dans les années 70. Il devient directeur de la Volksbühne de Berlin après la réunification allemande en 1992 et le reste jusqu'en 2017. Sous sa direction, ce théâtre, dont il prolonge l'héritage de proposer un art « populaire et exigeant » de ceux qui l'ont précédé dont Erwin Piscator ou Benno Besson, devient un des epicentres de la contre-culture berlinoise, produit quelques-uns des artistes les plus singuliers·ères de l'époque (Christoph Marthaler, Christian Schlingensiefel, René Pollesch...) et sa réputation est internationale.

L'exposition, composée à partir d'une cinquantaine d'images du photographe berlinois Thomas Aurin qui a suivi les années Volksbühne de Castorf et de citations du metteur en scène, revient sur la façon dont ce théâtre reformule les questions théâtrales liées au réalisme, au conflit contradictoire, à la scénographie, au jeu de l'acteur ou à l'histoire récente européenne.



Hauptmanns Weber d'après Gerhart Hauptmann — Création: 7.10.1997

De l'isolement dans lequel vivent les hommes, en notre siècle tout particulièrement, et qui se manifeste dans tous les domaines. Ce règne-là n'a pas encore pris fin et il n'a même pas atteint son apogée. A l'heure actuelle, chacun s'efforce de goûter la plénitude de la vie en s'éloignant de ses semblables et en recherchant son bonheur individuel. Mais ces efforts, loin d'aboutir à une plénitude de vie, ne mènent qu'à l'anéantissement total de l'âme, à une sorte de suicide moral par un isolement étouffant. A notre époque, la société s'est décomposée en individus, qui vivent chacun dans leur tanière comme des bêtes, se fuient les uns les autres et ne songent qu'à se cacher mutuellement leurs richesses. Ils en viennent ainsi à se détester et à se rendre détestables eux-mêmes. L'homme amasse des biens dans la solitude et se réjouit de la puissance des biens qu'il croit acquérir, se disant que ses jours sont désormais assurés. Il ne voit pas, l'insensé, que plus il en amasse et plus il s'enlise dans une impuissance mortelle. Il s'habitue en effet à ne compter que sur lui-même, ne croit plus à l'entraide, oublie, dans sa solitude, les vraies lois de l'humanité, et en vient finalement à trembler chaque jour pour son argent, dont la perte le priverait de tout. Les hommes ont tout à fait perdu de vue, de nos jours, que la vraie sécurité de la vie ne s'obtient pas dans la solitude, mais dans l'union des efforts et dans la coordination des actions individuelles.

FIODOR DOSTOÏEVSKI, Les Frères Karamazov

FRANK CASTORF

Frank Castorf est né le 17 juillet 1951 à Berlin-Est. Il étudie à la Deutsche Reichsbahn avant son service militaire dans les douanes, puis il suit des cours d'études théâtrales de 1971 à 1976 auprès d'Ernst Schumacher, Rudolf Münz et Joachim Fiebach à l'université Humboldt de Berlin. Il y soutient un doctorat sur les « positions idéologiques, artistiques et esthétiques de Ionesco sur la réalité ».

De 1976 à 1978, il est dramaturge au Bergarbeitertheater de Senftenberg et présente ses premiers spectacles. À la suite d'un blâme, il est « expédié » dans une petite ville du nord de la RDA, à Anklam, où il crée, avec son propre ensemble indépendant, des productions qui interpellent. Loin de vivre cet exil comme une mise au ban, il en fait les conditions d'élaboration d'une méthode esthétique et politique : ce sera à Anklam qu'il trouvera, avec les acteurs qu'il a rassemblés, sa manière singulière de jouer et d'interpréter un texte. Il parviendra également à défendre leur liberté de création en entretenant un mélange de curiosité fascinée et de suspicion auprès du pouvoir communiste et des notables locaux – positionnement qui sera désormais le sien. Il décrira plus tard combien cette expérience de jeune artiste face à un pouvoir autoritaire qui veut briser l'individu aura été fondatrice. Elle durera trois saisons. Sa mise en scène des Tambours dans la nuit (*Trommeln in der Nacht*) de Bertolt Brecht y est suspendue. Après la représentation d'Une maison de poupée d'Ibsen (1985), une procédure disciplinaire se solde par la fin de son contrat. Devenu dramaturge indépendant, il travaille pour le Schauspielhaus de Karl-Marx-Stadt (aujourd'hui Chemnitz), le Neue Theater de Halle, la Volksbühne et le Deutsches Theater à Berlin.

À partir de 1989 ses mises en scène sont jouées dans toute l'Allemagne, notamment au Prinzregententheater et au Residenztheater de Munich ainsi qu'au Schauspielhaus de Hambourg. Il est nommé directeur général du Deutsches Theater Berlin en 1990, puis de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz à Berlin-Mitte de 1992, où il restera jusqu'en 2017. Il y poursuit l'héritage d'un théâtre populaire et exigeant légué par ceux qui l'ont précédé, de Max Reinhardt à Erwin Piscator ou Benno Besson. Rassemblant autour de lui une équipe de dramaturges, scénographes, acteurs et metteurs en scène jeunes et inventifs, il fait de la Volksbühne un lieu de création, de liberté et d'engagement contre la fatalité d'une société excluante, alternant spectacles, conférences et concerts. Située dans l'ancien Berlin-Est, la Volksbühne devient sous sa direction un des lieux d'élaboration de l'anti-conformisme berlinois, et sa réputation rayonne partout en Europe.

Le théâtre de Castorf, nourri de la contre-culture rock et du cinéma autant que de la vie urbaine et de l'histoire de l'Allemagne et de l'Europe, s'intéresse à la situation sociale et politique contemporaine. Ses adaptations de pièces du répertoire ou de romans explorent ce qu'un texte permet d'apprendre sur soi et sur l'actualité. Retraversant l'héritage de Brecht comme de Marx, faisant preuve de lucidité politique autant que de connaissances historiques fines, il réfléchit les conditions de vie et de pensée davantage qu'il n'analyse des discours ou des identités. Avec le scénographe Bert Neumann, il développe un « art total » mobilisant l'ensemble des techniques théâtrales, dont la vidéo en scène, au plus près des comédiens. Sa confiance dans la collaboration avec un ensemble d'acteurs venus d'horizons divers l'amène à créer des spectacles hors-normes, tant au niveau des décors, des durées que de l'inventivité libre déployée – des productions qui restent parfois plusieurs saisons à l'affiche. Il amène les acteurs à un état d'urgence quasi-permanent, un « état second » intense, assumant de passer rapidement de la trivialité la plus inattendue à des analyses clairvoyantes, toujours prêts à surprendre leurs spectateurs pour prolonger le plaisir théâtral et stimuler la réflexion. Ses mises en scène ont été récompensées à de nombreuses reprises, en Europe comme en Amérique latine.

PAS DE RÉALISME MAIS LA RÉALITÉ

La société dans laquelle s'inscrit le théâtre de Frank Castorf est celle qui émerge après les mouvements étudiants de protestation des années 60. Comme eux, il défend la liberté d'être et de penser, face au conformisme d'état dans la République Démocratique d'Allemagne, puis après 1989, face au conservatisme libéral de l'après-réunification. Son théâtre naît de la nécessité de refuser l'alignement, le consentement forcé, l'opinion unique, la protection du confort acquis qui fait craindre toute forme de changement et nourrit la violence – tout en élaborant les conditions de son indépendance de production.

Ainsi ce théâtre va chercher à décrire cette société qui apparaît alors : un monde multipolaire, de plus en plus déhiérarchisé et désordonné, aux sollicitations multiples et simultanées et aux repères fluides ou incertains.

Pour autant, le théâtre de Frank Castorf va refuser d'être celui qui sait, organise ou ordonne. Refuser de rassurer et de satisfaire pour explorer librement et partager la liberté. Ce refus va passer par tous les moyens théâtraux et dramaturgiques possibles. Le texte n'est alors plus un réservoir de solutions, le spectacle n'est plus une dissertation imagée sur ce qu'il faudrait faire ou ne pas faire pour mieux vivre, pour « bien vivre ». Le théâtre devient une manière de penser, d'éprouver et d'expérimenter collectivement et immédiatement les contradictions, les déchirements, les intuitions. La scène va chercher à provoquer des courts-circuits intellectuels autant qu'émotionnels, aussi intenses et troublants que possible, à retrouver un état d'urgence physique et mental qui entraînerait des liens renouvelés entre histoire et inconscient, politique et émotions, vie intime et vie collective.

Car ce n'est pas le moindre paradoxe de cette société capitaliste et mondialisée que de multiplier les sollicitations et dans le même temps de s'imposer comme la seule forme possible d'organisation économique, politique et sociale, quitte à exclure tout ce qui la contesterait. Ce théâtre s'attache à lui répondre.

Théâtralement, cela a deux conséquences : d'une part, la volonté de décrire l'expérience d'un monde désordonné et dispersé (celui des désirs et des paniques, des éclairs de lucidité et des temps vides) plutôt que celui, organisé et structuré, que pourrait sembler proposer un texte dramatique. Le réalisme, chez Castorf, est le témoin du désordre, et non un ordonnancement logique, possible ou prétendu, de situations vraisemblables. Ce théâtre vient dire : regardons le monde tel qu'il est, et non tel que nous voudrions croire qu'il est pour nous rassurer.

D'autre part, cela suppose que les personnes qui assistent ou participent à un spectacle, artistes comme spectateurs, sont rassemblées par l'expérience esthétique et non par une question politique ou une analyse sociale. Ils ne viennent pas apprécier une question qui serait soumise par le texte et argumentée par l'expertise d'un metteur en scène. Le temps (durée du spectacle et l'époque historique que nous partageons), le lieu (la salle de spectacle, la ville, le pays) et l'ensemble des éléments du spectacle (décor, corps, visages, sons...) sont ce qui est partagé avant tout. Pour le dire autrement, le spectacle n'est pas au service d'un discours ou d'une analyse qu'il défendrait, mais d'une expérience qui est vécue en commun. Comme l'affirmaient plusieurs éditoriaux de la Volksbühne, ce théâtre ne sert à rien, « no service ». Cela ne veut pas dire qu'il ne se livre pas à l'analyse de chacun : il accomplit son dessein, rendre chacun à l'épreuve de sa liberté.

LE TEXTE CONTRE L'HISTOIRE

À nouveau théâtre, nouvelles écritures. Le théâtre de Frank Castorf a pour point de départ un texte dont il suit librement la trame narrative. Ce faisant, il parcourt à nouveaux frais l'héritage littéraire, en en suivant des lignes de force singulières.

Le texte – et souvent la biographie de son auteur – sert de point de départ, mais va être adapté et parfois complété par d'autres sources littéraires, au cours des répétitions. Il sert de guide pour structurer le temps et l'espace. Avant tout, il ne s'agit pas d'en tirer une interprétation neuve ou savante, mais d'en faire un catalyseur, une matière ardente et vivante pour révéler nos propres contradictions. Le texte, dans ses résonances, est une manière de se connaître soi, parce qu'il révèle nos paradoxes, nos ambiguïtés, nos apories, là où il met mal à l'aise, interpelle, passionne ou agace. Pour ce faire, il est vécu comme une provocation envers soi-même, quelque chose qui fait réagir. Alors le sujet n'est pas le récit du texte mais la vie contemporaine. Si pour une part, cela veut dire fonctionner par associations d'idées, jeux de rapprochements et de coïncidences – à quoi fait penser une scène, une situation, une phrase –, c'est aussi opérer un retournement dans la manière de lire un texte. Ainsi, *Bajazet* de Racine, par exemple, n'est pas lu comme une parabole sur le pouvoir ou une métaphore sur la quête de pureté spirituelle, mais comme une provocation pour révéler quelque chose de soi et d'aujourd'hui. La tragédie classique, que Racine situe à Constantinople, est rapprochée des clichés de l'Europe sur l'Islam et l'ignorance européenne de l'histoire turque ; le désir de puissance de Faust peut décrire le colonialisme français ; le complotisme des *Démons* de Dostoïevski, exposer les ambitions veules d'apparatchiks petits-bourgeois dans une société veule. Pour cela, la première étape sera la fabrication d'un espace de jeu, qui portera en lui-même les marques du rapprochement inattendu, percutant – et amusant, selon le mot du scénographe Bert Neumann – du texte avec la vie d'aujourd'hui.

Le répertoire littéraire qu'a parcouru Castorf surprend d'abord par la variété des genres abordés : ce seront des pièces de théâtre, quelques scénarii de films et un nombre important de romans. Le genre littéraire semble moins importer que le type de situations décrites : la plupart témoigne d'un sens tragique de l'histoire – les personnages, confrontés à une perte de sens de leur destinée, entrent en but contre les structures sociales de leur temps qui ne répondent plus à leurs exigences.

L'origine et l'époque des auteurs dessinent également une géographie particulière : à de rares exceptions près, ils couvrent le grand XXe siècle européen, celui qui s'ouvre avec Balzac ou Dostoïevski et se ferme avec Müller, Jelinek ou Houellebecq. C'est le siècle de l'industrialisation, de l'avènement des grandes villes. Le siècle ouvert et prédit par les analyses sociales de Marx et Engels, le sexuel institué scène de l'être avec Freud, le réel perçu devenu relatif avec Einstein. Surtout, un siècle à la recherche de la grande rupture, politique, sexuelle et esthétique, celle qui radicalement changerait l'homme et la société : l'attente de l'homme nouveau, quitte à en payer le prix fort.

Castorf privilégie les auteurs réalistes, parfois oubliés aujourd'hui et souvent grands stylistes, dépeignant des réalités disharmonieuses. Comme leurs personnages, ce sont souvent des marginaux, en rupture avec la société, parfois ambigus politiquement, souvent humiliés, à l'image de Dostoïevski et ses *Démons*, le Céline de Nord (roman quasi autobiographique sur la fuite des parias), Hans Henny Jahn et son sulfureux Pasteur Ephraïm Magnus, le Malaparte ambigu de Kaputt ou Houellebecq équivoque avec *Les Particules élémentaires*. Castorf montera aussi des pièces de Schiller, Lenz, Goethe, Kleist, Ibsen, Tchekhov, Brecht, Tennessee Williams, O'Neill, Sartre, Horváth, Andersen, Trolle, Jelinek, Botho Strauss, Molière, Müller... Scénario de Fellini (*La Cité des femmes*)... des romans de Strindberg, Boulgakov, Balzac, Döblin, Burgess, Robert Harris, Limonov, Pitigrilli, Dürrenmatt...

Deux auteurs ont probablement une place particulière dans l'œuvre de Castorf : Heiner Müller, originaire de RDA comme lui, et notamment son texte *La Mission* ; il y décrit les révolutions trahies, les dictatures dont elles peuvent accoucher et les contradictions du siècle des Lumières. Et Dostoïevski dont Castorf mettra en scène au théâtre et au cinéma deux romans majeurs, *L'Idiot* et *Les Démons*, puis plus tard adaptera notamment *Les Frères Karamazov* et de nombreux autres récits ; là où le vice et le crime mènent inmanquablement à une forme d'apocalypse chez l'auteur russe, Castorf puise de puissantes paraboles sur la menace de la guerre de tous contre tous. Deux auteurs de part et d'autre du XX^e siècle qui en ont exploré les contradictions et finalement l'énigme, échappant à toute rationalisation et hantés par des peurs abyssales – tout en cherchant à retrouver le sujet historique, l'être confronté et relié à son passé et son époque. Deux auteurs qui contestent toute forme de progression de l'histoire en décrivant les intrications des mythes et des pulsions archaïques avec les contradictions politiques – la liberté qui mène à la dictature, l'illusion d'identité qui s'épanche dans la violence, la lâcheté qui anime les ambitions – ou l'égarement rationaliste. Deux auteurs qui décrivent les errances de solitudes esseulées par un nous absent, évanescent ou déchiré.

ESPACES ET VIDEO

Pour rendre compte de la vie d'hommes et de femmes dans une société dispersée, pour réveiller l'intuition face à des clichés qui aveuglent, il n'y a pas de projet d'interprétation préalable aux répétitions. Le spectacle se construit progressivement, dans la scénographie dès les premiers jours et à partir de ce que chacun apporte.

Ainsi les répétitions commencent dans le décor, qui fut longtemps et principalement conçu par le scénographe et graphiste allemand Bert Neumann, aujourd'hui par le serbe Alexander Denić. La scénographie est élaborée et construite sans réel échange avec Castorf : le décor ne naît pas d'un projet commun et concerté, mais d'une proposition du scénographe qui vient nourrir et provoque les propositions du metteur en scène et des acteurs.

Les décors sont ainsi des propositions offertes au jeu des acteurs. Souvent monumentaux, la plupart du temps mobiles, ils multiplient les plans et superposent les situations possibles, sans hiérarchie évidente. Ils rassemblent indifféremment cinq grandes catégories de références ou d'évocations : des échos du texte, de son époque, de sa culture d'origine, des événements qu'il évoque ou de la biographie de l'auteur – la Russie pré-soviétique de Dostoïevski, le théâtre de foire et la société aristocratique du XVIII^e, qui sera rapprochée du Ku-Kux-Klan ou des bas-fonds de la prostitution pour Molière par exemple ; des éléments de l'histoire européenne du XX^e siècle, notamment le nazisme et le communisme soviétique – mais cela pourra être aussi la guerre du Kosovo pour *Les Mains sales* de Sartre ou le passé colonial français dans *Faust* ; la culture populaire, notamment musicale et cinématographique ; le monde urbain et les villes contemporaines, des enseignes, devantures de magasins ou de bars ; et des espaces quotidiens à l'état d'usage, chambres, cuisine, bureaux, bars ou boutiques dans lesquels les protagonistes se sont aménagés des espaces de vie comme ils ont pu.

Le mainstream et l'underground, le glamour et le misérable, pris dans une efficacité rythmique, cinématique et architecturale cinématographique. Références littéraires, archéologie historique et quotidienne contemporaine dans tout ce qu'elle a de banal, de trivial et de précaire : le doux peut côtoyer le violent, l'intolérable l'insolent, le symbolique le trivial, l'historique le contemporain, le conventionnel l'accidentel, le collectif l'intime. La culture se mêle au politique et à l'historique, à la sexualité et au parodique.

Les scénographies décrivent ainsi un monde désordonné dans lequel les êtres présents en scène, acteurs comme personnages, se confrontent et se débrouillent avec ce qu'ils croisent. Elles sont ce contre quoi la vie bute et en même temps ce qu'elle a à disposition. Elles relèvent de l'installation, au sens de l'habitation, comme faire se peut, au milieu des grandes données de l'existence telles que le monde contemporain les rend accessibles à travers ses mythes, ses fantasmes, comme son inconscient historique.

À partir de 2002, Bert Neumann va inclure dans ses scénographies des espaces cachés ou clos qui ne seront visibles pour le spectateur que par le biais de vidéos filmées en direct et projetées sur des écrans. Cela renforcera l'impression d'espace habité plus qu'exposé, de mondes clos au sein desquels chacun se démène pour trouver sa place, où se jouent aussi des batailles féroces pour tenir des territoires. Castorf va progressivement généraliser l'usage de la vidéo, y compris pour des scènes auxquelles le spectateur assiste. Celle-ci permet de voir les acteurs de près, d'assister au moindre des tremblements que la situation jouée provoque en lui, tout en ouvrant une autre dimension spectaculaire et dramaturgique, offrant un autre point de vue, simultanément, de ces mêmes situations : comme un autre espace de montage mental offert au spectateur, dont le regard passe indifféremment d'une vue d'ensemble à une perspective précise, au plus près des comédiens. Castorf est ainsi l'un des premiers à avoir donné une force théâtrale à la vidéo en scène et à l'avoir utilisée comme un puissant outil scénaristique, 80 ans après Erwin Piscator, un de ses prédécesseurs à la tête de la Volksbühne de Berlin, qui avait généralisé l'utilisation de projections de films dans ses spectacles dès les années 20.

RÉPÉTER ET JOUER

La méthode de travail de Frank Castorf l'oblige, comme l'écrit la comédienne Silvia Rieger qui joue dans ses spectacles depuis les années 70, à faire face au hasard et aux coïncidences (c'est-à-dire aussi à ce que les acteurs sont et à ce qui arrive dans leurs vies et dans la société).

En répétition, le texte est abordé scène après scène. S'il doit être adapté – dans le cas d'un roman par exemple – les coupes sont faites au fur et à mesure ; de même pour les montages et les ajouts d'autres sources. Une fois une scène trouvée, elle n'est pas reprise, mais notée, servant de point de départ pour la suite. Les scènes ne seront mises bout à bout que lors des toutes dernières répétitions.

Castorf décrit souvent l'importance d'un travail libre et heureux, qui évite le surmenage pour préserver le plaisir et le désir de jouer. Il raconte aussi comment chaque comédien se prépare pour son rôle à sa façon – et témoigne ainsi de la liberté laissée à chacun, qui est aussi une forme d'attention pour le savoir-faire et l'expérience. Le plaisir de chacun à rentrer dans son rôle est privilégié à la méthode d'analyse du texte. La répétition n'avance pas selon une grille décidée et maîtrisée par le metteur en scène, mais par la mise en résonance de ce que chacun apporte avec le texte, l'aventure collective que représentent la création du spectacle et les liens historiques proposés par Castorf lui-même. Ce qui fonctionne théâtralement est gardé, ce qui ne marche pas est abandonné. Cela implique une équipe faite d'individualités fortes, impliquées dans ce qu'elles défendent en scène. Ce qui vaut pour les acteurs vaut aussi pour l'équipe technique, amenée à proposer et à réagir au fur et à mesure, quotidiennement.

En scène, l'acteur de Castorf est exacerbé, intempestif, imprévisible. Physiquement, il dépense sans compter. Il semble libre, furieux, habité, enfantin et joyeux à la fois. Il joue de façon excessive, d'un grotesque assumé, avec malice et jusqu'à l'épuisement, capable visiblement de rebondir sur ce qui pourrait

survenir. Il alterne des situations de jeu closes sur elles-mêmes, entre personnages, et des adresses publiques frontales en avant-scène. Il court, bondit, réagit, danse, chante, mais il peut aussi régulièrement être lent, traversant des trous, des pauses, des indolences vides. Les corps à corps sont fréquents, accolades ou bousculades, comme les situations simultanées et enchâssées dans un même espace. Le jeu lui-même, comme les costumes, sont des collages : l'acteur traverse les conventions et codes de jeu, empruntant successivement à la comédie comme au cinéma de genre, aux arts mineurs comme le cabaret, aux gags « dadaïstes-prolétaires » comme aux actions les plus intenses. Et souvent, proche de lui, une ou deux caméras et un preneur de son le suivent à la trace, auxquels il s'adresse directement à l'occasion. Il joue, c'est certain, il n'y a pas de tentation d'être réaliste : le jeu et la situation sont artificiels.

La voix est projetée, propulsée hors du corps et modulée. Comme les actions, elle est portée par l'urgence. La parole semble instinctive, comme un système de défense et d'attaque, stratégie concrète de protection, de diversion ou de conquête devant l'adversité, réelle ou feinte. Intense – qu'elle soit forte ou chuchotée –, elle est action en elle-même tant elle mobilise corps et énergie. Les voix sont l'une des principales partitions du spectacle : leur modulation de volume et de rythme, la variation de lieu d'émission – au lointain ou très proche, adressée aux spectateurs ou entre soi dans un espace clos – les différentes langues parlées, souvent, et les cris et grognements qui se mêlent aux mots constituent une composition particulièrement étudiée, même si elle paraît toujours instable.

Ainsi l'interprétation du personnage est extérieure plus qu'intérieure : l'acteur incarne un masque qui se déforme plutôt qu'une intériorité. Mais un masque physique, un masque constitué par l'acteur plus que pour le personnage, par l'acteur réagissant à sa façon aux propos et aux situations, avec son humour, ses colères, ses limites – et sa biographie, que Castorf convoque en répétition.

Par sa méthode de travail, le metteur en scène met les acteurs dans un état d'urgence nécessitant des réactions instinctives, et ainsi les place en prise directe avec les situations auxquelles ils se trouvent confrontés, sans distance : c'est pour cela que Castorf peut dire qu'il cherche « le naturel », lorsque l'acteur est « lui-même », comment il réagit, alors que tout ce qui a lieu est ostensiblement artificiel. La situation sur le plateau est alors intensément vécue et vivante. Elle représente une plongée dans le présent dénuée d'arrière-pensées comme nous en connaissons lors de changements profonds – puberté, soulèvement collectif ou maladie, par exemple.

L'empathie pour l'acteur naît de l'intensité de son jeu et de l'ancrage de ses masques dans des réalités reconnaissables intuitivement, par leur référence historique, leur influence cinématographique ou leur quotidienneté – et leur humour : le comédien semble pouvoir convoquer, en le radicalisant, l'ensemble des moyens d'expression dont un humain dispose face à un autre, et d'abord les siens, ce dont il dispose, avec ses forces, ses inclinaisons et ses fragilités, sur cette scène où « tous les coups sont permis, et les coups les plus rapides sont les meilleurs. »

RIRE DU PIRE

A cette situation d'urgence, à ce « bord du précipice » où l'acteur est rendu – parfois au sens propre, tant les scénographies multiplient les plans en hauteur, escaliers ou balcons – répond ainsi le grotesque, comme le rire devant la catastrophe entretient le dernier courage possible. Les situations de jeu excèdent le convenu et le convenable avec un humour ravageur et absurde, annulant tout esprit de sérieux. Le grotesque est à prendre au sens premier du mot : des rapprochements donnant lieu à des figures extravagantes ou excentriques, poussées

jusqu'à l'irréel. La trivialité est ainsi un élément théâtral déterminant. D'une part parce qu'elle provoque les rires et entretient l'inattendu et la surprise, qui fait douter de la suite des événements et prolonge le plaisir. D'autre part, parce qu'elle est le pendant contradictoire du glamour cinématographique des scènes et qu'elle ancre le spectacle dans une réalité physique et concrète. Ainsi Carl Hegelmann, longtemps dramaturge à la Volksbühne, peut écrire que les spectacles de Castorf sont des tragédies qui ont des airs de farce, et se situent entre « Radio Luxembourg (une radio de divertissement) et Rosa Luxembourg ».

Le grotesque est un autre effet des collages qui se retrouvent dans la scénographie, les costumes et le jeu : ensemble, ces collages participent à la théâtralité exacerbée du spectacle. Une théâtralité à la fois excitante et dérangeante, qui va permettre d'exposer non pas ce que les protagonistes pensent et disent, mais ce qu'ils font, comment ils le font et les circonstances de leur action. C'est en cela que le théâtre de Castorf est matérialiste et brechtien : il s'intéresse à la manière dont une situation et un contexte font agir les personnages, et tout autant les acteurs, plus qu'à ce qu'ils prétendent être – mais sans tentation de surplomb, sans prétendre savoir mieux qu'eux ce qu'il aurait fallu dire ou faire. Le spectacle regarde chaque situation du niveau de ses protagonistes, pour ainsi dire avec leurs propres yeux, ce qui est accentué également par l'usage de caméras immersives.

Car cette trivialité, aussi cruelle que drôle, est dégagée de toute ironie – l'implication intense des comédiens interdit toute mise à l'index de ceux qui sont représentés. Il s'agit moins de rire de leurs misères, de leurs comportements pervers ou immoraux, que de rire de soi, de ce qui, si nous y étions confrontés dans d'autres circonstances, aurait mis mal à l'aise. Et finalement, il s'agit de rire du pire. C'est un autre aspect de l'héritage brechtien : ce rire tient à distance les situations exposées, leurs violences, leur misère parfois, leur caractère inextricable aussi, leur énigme finalement. Garder de l'air pour ne pas suffoquer, garder de la distance pour ne pas se prendre trop au sérieux ou être rattrapé par ses propres peurs, permet de distinguer l'action de son commentaire. Ainsi l'humour, aussi frivole ou sordide qu'il soit, est un argument de la pensée tout autant qu'une puissance théâtrale.

La vitalité, la trivialité et l'intelligence, ainsi que le passage rapide de l'un à l'autre, évacuent alors toute forme de cynisme. Elles sont au contraire le gage d'une vivacité et d'une lucidité, dégagée de tout esprit de sérieux et d'assurances morales. Car il s'agit de s'engager dans une confrontation concrète avec les mécanismes de la violence, de l'exclusion et de la domination en déjouant les réflexes habituels de protection. Castorf refuse la tolérance qui impose un modèle dominant « bienveillant » – celui d'une classe sociale déterminée qui veut bien accueillir un peu pour ne pas avoir à se changer trop et préserver ses acquis – et qui interdit de percevoir et d'agir sur des situations particulières et précises. Il refuse la pensée rationnelle qui simplifie pour convaincre ou rassurer tout autant que les clichés englobants derrière lesquels se cachent la « majorité compacte » et ses peurs. En cela, il s'inscrit dans une longue tradition d'artistes qui ont fait de l'extravagance et de l'amoralité un outil critique, allant de Dada au surréalisme en passant par Antonin Artaud, Mary Wigman, Valeska Gert ou aujourd'hui Quentin Tarantino.

Castorf cherche à fatiguer l'univers émotionnel du spectateur pour le confronter à ce qui est radicalement différent de lui, ce qui lui échappe, ce qui ne lui ressemble pas, voire ce qu'il rejette. Alors surgit l'inconscient des mécanismes de défense psychologiques et émotionnels qui sont précisément ceux que le spectacle va exposer. L'enjeu est politique : « Dans quelle mesure suis-je prêt à comprendre autre chose qui se trouve en dehors de mon domaine d'existence ? C'est aujourd'hui le principal enjeu de la politique mondiale. Si nous ne formons pas cette culture du contact, nous ne franchirons pas les frontières de la stagnation.¹³ »

CONFLITS ET CONTRADICTIONS

Si le théâtre de Frank Castorf entretient son « éclectisme forcé », selon son expression, c'est que le spectacle se joue sur deux terrains simultanément : entre les protagonistes et entre la scène et la salle. Et ces deux sphères ne sont pas déconnectées : l'une est le commentaire de l'autre.

Dans les deux cas, le principe est le même : aimer ou mourir, désirer ou fuir – vas-y ou va-t'en. Autre principe brechtien : provoquer le dissensus pour faire naître le débat. Pour cela, comme Brecht, Castorf met en scène des situations à la morale équivoque dans des spectacles aussi rythmés que des matchs de boxe – pour reprendre l'analogie chère au théoricien du théâtre épique. Mais si Brecht misait sur l'artifice théâtral surexposé pour inviter le spectateur à ne pas se faire avoir par son identification affective aux personnages, Castorf parie au contraire sur l'état second et exacerbé que permet la scène théâtrale. L'un comme l'autre rejettent « l'empathie faible », la découverte de personnages qui sont appréciés, intelligents ou nobles dans leur désarroi, mais qui seront aussi vite oubliés. Pour interpeller, pour ouvrir d'autres voies, la confrontation doit être d'une autre nature : efficace et impliquée, « aussi rapide et concrète qu'un coup de boxe », comme disait Brecht.

Sur la scène, Castorf (comme Brecht) expose des conflits virulents, qu'ils soient entre humains ou entre des désirs et des réalités. Ces conflits sont sans issue et ne peuvent que dégénérer. Ils donnent lieu à l'expression de points de vue divers et divergents qui sont appelés à s'affronter. C'est en cela que Castorf ne crée que des tragédies, malgré leurs airs de farce : l'issue est fatale, et si ce n'est pas pour l'un ou l'autre des protagonistes, c'est pour la société qui l'a provoquée. Nihilisme ? Non, puisqu'il ne s'agit pas d'aimer, mais de combattre. Dans ses excès, la scène fait tout ce qu'elle peut pour ne pas prétendre être exemplaire, elle expose ou surexpose : au contraire de satisfaire, elle appelle à la divergence.

Les protagonistes sont plongés dans des antagonismes et des contradictions dont ils ne ressortent pas. Il n'y a pas le bon et le méchant, mais de l'inextricable dans lequel se jouent oppression, domination et de vitales tentatives de s'en sortir. Mais les spectacles ne les décrivent pas de façon analytique ou rationnelle : la réflexion logique demande d'autres finesses de développements et mérite des livres ou des cours, elle ne peut être que simplifiée au théâtre. Mais celui-ci a d'autres atouts : il peut interpeller la mémoire et l'émotion et inviter à se mesurer à ce que nous ne savons pas, à ce qui nous est étranger. Or aujourd'hui, les humiliations sont largement aveugles et silencieuses, nous les voyons à peine. Celui ou celle qui se retrouve marginalisé parce que ses choix amoureux ou sexuels ne correspondent pas à une norme reconnue, qui ne dispose pas du capital financier ou culturel pour faire face aux aléas de l'existence et des décisions politiques, dont l'histoire violente et subie n'est pas reconnue comme telle, ou plus simplement parce qu'il ne peut pas être propriétaire d'un smartphone ou qu'il n'a pas accès à internet et se retrouve exclu d'une socialisation majoritaire, par exemple, ne peut pas formuler la violence qui l'habite. Il n'a pas d'ennemi : à qui peut-il s'en prendre si ce n'est au monde entier ? Son conflit est intériorisé et se charge de l'imprévisible du désespoir. Castorf s'efforce de faire du théâtre le lieu d'exposition de ces tensions, de ces antagonismes, de ces sources muettes de la violence qui sont autant sociales qu'intériorisées.

Pour cela, il met ses personnages, comme ses acteurs, dans des situations paroxysmiques – et donc éminemment théâtrales – en prise directe avec la douleur et la peur. Celles-ci ne sont pas conçues de façon métaphysique, romantique ou héroïque, mais matérialiste, c'est-à-dire comme étant provoquées par des contextes sociaux déterminés, des situations concrètes – ces situations dans lesquelles acteurs comme spectateurs peuvent se projeter émotionnellement.

Mais s'il s'agit de regarder ce qui, dans la vie courante, est fui ou réfléchi à travers des cadres rassurants,

il faut imposer la contradiction et mettre face à un conflit impossible à résumer. Sa perception pourra être de toute nature : résonnant avec l'expérience intime et personnelle ou structurant une analyse d'ordre politique, ou les deux confondus. Castorf est surprenant dans sa capacité à mettre en scène des conflits sans résolution et concrets.

Aussi deux de ses grandes questions sont-elles celles de la solitude et de l'humiliation. La solitude de celles et ceux qui vivent dans un monde où tout semble a priori possible, où plus aucun ennemi n'est identifié, où plus aucun pouvoir ne contraint, en apparence, les décisions. Qu'est-ce qui m'empêche de réinventer de fond en comble ma vie ? Qu'est-ce qui m'empêche de vivre librement ? A priori rien, ou tout. Les barrières sont partout, mais elles sont invisibles et légales. Chacun ne peut alors s'en prendre qu'à lui-même, ou à défaut, à toutes et tous. Alors il y a l'humilié qui n'a que la violence pour répondre à son exclusion et épancher son désespoir. Alors il y a celui ou celle qui se définit par ce qu'il a – un revenu, une famille, une histoire – et dont les décisions vont être animées par la crainte de perdre ses acquis et qui sera en fin de compte prêt à la plus grande violence, fut-elle symbolique, pour les protéger. Castorf expose ces violences latentes, sans fard et sans aménagement. C'est là que les textes qu'il choisit viennent l'informer et le provoquer, lui apprendre quelque chose de ce que les humains sont capables pour entretenir leur aveuglement volontaire par la violence et l'exclusion. Cela ne peut passer, comme l'avait théorisé Artaud, que par l'effondrement des certitudes, fusse le temps du spectacle, et par ce que le poète français a nommé cruauté : non une violence envers autrui, mais une haute discipline morale de soi pour s'interdire le faux-semblant, le consensus simpliste et la hauteur de vue, et dépasser ses propres peurs et son sentiment d'impuissance.

HISTOIRE MONDIALE DE SOI-MÊME

Castorf va trouver dans l'histoire allemande, et plus généralement de l'Occident, un motif persistant pour réfléchir le présent. Comme Rainer Werner Fassbinder ou Thomas Bernhard, ou encore Christoph Marthaler d'une autre façon, et à rebours des récits médiatiques occidentaux, de leurs excuses pédagogiques et leurs manies de gommer les traces de l'histoire, chez lui le passé n'est pas dépassé : il agit sur le présent. Le romancier algérien Kamel Daoud disait dans une conférence à Lausanne que le passé et la violence – dans son cas, coloniaux et religieux – s'ils étaient prétendument oubliés, resurgissaient aussitôt sous d'autres formes, et que pour les tuer, il fallait les porter sur notre dos, pour leur faire quitter le sol : « Il y a un mythe fascinant chez les Grecs : Héraclès s'est confronté longtemps à Antée, le monstre. À chaque fois qu'il le terrassait, le monstre touchait le sol et ressuscitait. Il revenait à la vie à chaque fois qu'il touchait à la terre, sa mère. Héraclès le vainquit quand il comprit qu'il fallait le soulever sur son propre dos et l'étouffer. C'est-à-dire qu'il nous faut assumer le Mal, les radicalismes et les porter sur nos dos pour pouvoir les étouffer. Les radicalismes ont ceci de propre qu'ils reviennent à la vie quand on les jette à terre au lieu de les assumer, d'écouter, pour les démanteler, leurs discours et de leur enlever le don de mieux parler de nos peurs que nous-mêmes. On ne peut pas vaincre Antée par le déni, mais par la responsabilité.¹⁹ »

Castorf évoque des artistes russes, en se référant au penseur et écrivain allemand Boris Groys qui a vécu en Russie jusqu'au début des années 1980, et qui font de Staline une copie artistique pour s'en débarrasser. Ignorer le passé, c'est se condamner à le revivre. Aussi Castorf a-t-il été l'un des rares, dans les années 90 et 2000, à entretenir et réinterroger l'histoire politique du XX^e siècle, notamment la dictature communiste, le nazisme et le colonialisme, à défaire les clichés auxquels ils sont réduits.

Aussi l'histoire réapparaît-elle, parfois à l'improviste, dans les spectacles de Castorf – et ses acteurs

et dramaturges de noter sa capacité à rappeler avec précision, en répétition, des épisodes historiques oubliés ou méconnus. Mais le metteur en scène ne se fait jamais instituteur donnant la leçon : l'histoire ne vaut, comme le texte littéraire, qu'en ce qu'elle informe le présent. Et l'affirmer n'est pas l'accepter.

Ainsi Castorf met-il en scène des individus singuliers qui sont aussi des sujets historiques. Ils se battent, résistent ou s'effondrent avec ce qu'ils sont individuellement, face à leur société et ce qui la structure. Ce sont souvent des clichés d'eux-mêmes et de leur époque, et c'est précisément ce qui les contraint. Lorsque l'histoire surgit sur scène, ils ne savent la reconnaître et la surjouent, la singent ou la répètent – et ce faisant, ils la dépassent, au moins pour leur spectateur. L'histoire, chez Castorf, est une force présente qui agit les êtres parce qu'ils l'ont réduite à des clichés et qu'ils l'ont oubliée. « Nous nous expliquons le passé avec des images familières et ce que nous trouvons dans notre présent, et nous essayons d'en construire l'avenir. (...) C'est pour cela que nous ne pouvons pas vraiment traiter d'Auschwitz, parce que ces choses sont perdues dans notre conscience. C'est devenu un cliché et chaque cliché doit être renversé au moins une fois au théâtre. » disait-il dans un colloque sur Brecht.²⁰

Il est possible de distinguer différentes périodes historiques convoquées par Castorf, au-delà des contextes propres aux textes qu'il choisit : ce sont celles qui ont marqué le XX^e siècle européen, à commencer par le nazisme et le stalinisme, qui l'ont marqué en tant qu'Allemand de l'Est, ainsi que l'impérialisme américain ; trois formes de domination devenues délirantes et qui auront besoin de la guerre pour entretenir leur folie de toute-puissance. Castorf se réfère également à la Russie pré-révolutionnaire : une période qui a engendré des rêves puissants, largement incontrôlables, d'ordre politique mais aussi spirituel, affectif, esthétique et éthique mêlés, qui s'ancraient dans la terre, l'histoire longue et l'immensité des territoires. Alors poètes et militants se confrontaient au chaos de l'existence, à défaut de le résoudre, et dénonçaient la guerre de tous contre tous – position que Castorf va retrouver chez de grands auteurs qu'il mettra en scène, de cette époque ou non, Dostoïevski, Boulgakov, Tchekhov, Ibsen, Hanns Henny Jahnn, le premier Brecht, Artaud ou Müller.

TU ES L'ÉNIGME

Le théâtre de Castorf formule une énigme à laquelle il ne se résout pas. Cette énigme est celle de la répétition de l'histoire – nous pourrions dire avec le philosophe : différence et répétition, le flux intempestif du présent, ses tempi récurrents, son devenir imprévisible : ce double mouvement que la raison accepte difficilement. Comment sortir de la répétition de l'histoire sans pour autant imposer au monde un ordre nouveau et autoritaire ? Ce qui veut dire aussi : comment inventer sa vie librement sans répéter le passé et sans s'abandonner aux mots d'ordre de l'idéologie dominante ?

C'est celle aussi, radicale, de l'autre : sa douleur qui ne se partage pas, son existence qui reste intrinsèquement étrangère, irréductible, fuyante quand nous la croyons proche, étonnamment familière lorsqu'elle est lointaine – cette « lacune » qu'aucune critique ne parviendra jamais à décrire ?

Le théâtre de Castorf s'évertue à exposer ces deux énigmes conjointement (elles sont liées) sans prétendre les tenir ou les résumer – mais sans renoncer à s'y confronter : c'est de là que vient cette impression d'insatiable obstination qu'il laisse. Cette énigme est, au sens propre, ce qui résiste – à la compréhension comme à toute forme d'oppression. Elle est à la fois ce qui nourrit la violence de l'humilié et qui est le gage de la liberté individuelle, fuyant l'uniformisation. Lui donner forme, sans théorisation, sans essentialisation, sans prétention à être plus fort, plus haut, plus sûr qu'elle, semble être une possibilité

offerte par le théâtre : transformer les puissances de destruction qu'elle génère en puissance de liberté – « le dionysiaque, si vous voulez ». Chez Castorf, nulle métaphysique ou fascination pour cette énigme : elle reste strictement humaine, concrète. Et lui faire face est une lutte.

C'est la raison pour laquelle ce théâtre rapproche ce qui se mêle dans la vie mais qui se concilie difficilement dans la pensée. Pour laquelle il déjoue tout ce qu'il énonce par des situations triviales et un humour dérangeant, annulant toute forme d'assurance et de sérieux, tout espoir d'une identification rassurante, toute espérance de cerner une totalité. Pour laquelle il écoute ce qui interpelle dans un texte plutôt qu'il ne le restitue. Qu'il redouble la scène de vidéo offrant un autre point de vue sur la même situation. Qu'il amène ses acteurs à un état d'implication urgente où leur intuition est plus forte que leur maîtrise (mais se nourrit d'elle). Sans cesse, il ramène à la butée, au pied du mur, et cogne. Sans cesse, il déjoue ce qui pourrait offrir d'hypothétiques lignes de fuite, pour ramener à sa question première : qu'est-ce que je fais devant ce qui ne me ressemble pas ? Et son corollaire : qu'est-ce que je fais pour sortir de l'humiliation et de la fatalité ? Des questions qui sont traitées trois fois simultanément : par les personnages entre eux, par le metteur en scène et ses acteurs, et par les spectateurs face au spectacle.

Il n'y a rien ici, pourtant, contre des formes de pensées et de réflexions – que ce soit celles des spectateurs comme celles des autres productions intellectuelles – le théâtre est seulement, ici, un autre lieu. Le lieu d'une autre forme de perception, qui passe par l'artificiel, le contradictoire, l'excessif et l'intuitif. Le théâtre de Castorf est ainsi politique parce qu'il ne fait pas de politique, même s'il se nourrit de littérature et de la compréhension fine de situations historiques. Il renvoie chacun, acteurs, auteurs, chercheurs, citoyens, à ses responsabilités – il ne leur servira pas d'alibi, mais il sera pleinement théâtral.

LA SCÈNE DU PEUPLE

Frank Castorf a été directeur de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, l'un des grands théâtres de Berlin, de 1992 à 2017. Il en a assuré la co-direction jusqu'en 2010 avec le scénographe et graphiste Bert Neumann, qui en aura largement façonné l'esthétique et activé la visibilité par ses décors radicalement inventifs et ses affiches aux principes simples, aussi impertinentes que provocatrices.

La direction du théâtre par Castorf s'inscrit dans une tradition théâtrale remarquable propre à ce lieu et façonnée tout au long du XXe siècle – une tradition qu'il aura prolongée et renouvelée. Le nom vient d'associations ouvrières de la fin du XIXe siècle qui organisaient des collectes pour permettre à leurs membres d'aller au théâtre à des tarifs abordables, contestant ainsi le monopole de la bourgeoisie sur l'éducation et la culture. Une telle association rassemblera suffisamment de fonds pour envisager la construction d'un théâtre au centre de Berlin. La Volksbühne a été construite en 1913-1914, non loin de ce qui deviendra Alexander Platz, dans le quartier de Mitte. Sur le fronton du nouveau bâtiment était inscrit « L'art pour le peuple ». La Volksbühne accueille bientôt des artistes novateurs qui renouvellent l'art de la mise en scène tout au long du siècle, tant du point de vue technique ou esthétique que dans sa façon de répondre à son époque. Max Reinhardt, l'un de ceux qui imposent l'autonomie de la mise en scène face au texte par son sens du merveilleux et son usage virtuose des technologies théâtrales, y dirige de 1915 à 1918 des acteurs tels que Paul Wegener, Emil Jannings ou Ernst Lubitsch. De 1924 à 1927, les productions d'Erwin Piscator, aussi politiques que pluridisciplinaires, imposent ce qu'il définit comme le « théâtre prolétarien » et inventent le « théâtre épique », une façon d'interpeller le spectateur plus que de chercher l'identification, ouvrant ainsi la voie à Brecht.

Presque entièrement détruit à la fin de la Seconde Guerre mondiale, le bâtiment est reconstruit pour devenir

le théâtre de la capitale de la RDA. La Volksbühne s'impose avec un répertoire qui mêle avec force textes contemporains et mises en scène audacieuses. Les pièces de Heiner Müller et les productions de Fritz Marquardt ou Benno Besson, qui en assure la direction dans les années 70, font date par leur engagement socio-politique et leur singularité esthétique.

À partir de 1992, sous la direction de Frank Castorf, la Volksbühne devient l'un des principaux épicentres de la vie culturelle et militante allemande de l'après-réunification. Bientôt un « Ost » (Est) est installé sur le toit, symbole réfractaire – tiré d'une production – qui identifiera le théâtre, autant que ce qui deviendra son insigne, la « roue des brigands ». Le ton libre de ses présentations, la radicalité de ses productions et son activité incessante alternant spectacles, conférences et concerts, attirent la jeunesse et les intellectuels de Berlin comme tous ceux qui ont ressenti avec la chute du Mur de Berlin la possibilité d'une alternative politique, distincte des dictatures communistes et du capitalisme néolibéral. Ceux-là se retrouvent dans l'énergie brute des spectacles, le franc-parler de Frank Castorf et sa façon de se confronter à l'histoire allemande, alors que le pays se projette dans un futur qu'on espère « neuf » ouvert par la réunification. Castorf, rejoint par Bert Neumann et les dramaturges Matthias Lilienthal et Carl Hegemann, accueille de jeunes artistes singuliers qui s'imposent avec un art en prise avec l'histoire européenne et la vie contemporaine (Christoph Schlingensiefel, Johann Kresnik, Christoph Marthaler, Johan Simons, René Pollesch...), et qui reçoivent bientôt une reconnaissance internationale. Par son organisation interne faite de liberté, d'anarchisme et d'auto-exigence, par sa vitalité artistique répondant à des engagements explicites et souvent radicaux, la Volksbühne de Frank Castorf a durablement marqué son temps et plusieurs générations d'artistes et de spectateurs.



Der Idiot d'après Dostoïevski — Création: 15.10.2002

En France, les metteurs en scène travaillent la plupart du temps quelques semaines à la table, auscultent le sens, puis trouvent une forme. En Allemagne, la forme se cherche d'emblée, sans lecture préalable. Castorf, lui, ne travaille que trois heures par jour pendant quatre à cinq semaines, ce qui est très court, et signifie qu'on commence à jouer en public, quand en France, on serait encore dans le secret des répétitions. Mais ces trois heures demandent une incroyable agilité intellectuelle et sportive. Sportive au sens propre : on court beaucoup sur scène. Castorf est branché sur son inspiration, dans une sorte de transe, et il nous demande d'être sur la même onde. Si bien qu'on est tous plongés dans un état second. Et durant la troisième heure, il nous explique ce qu'on vient de faire, et il explicite pour lui ce qu'il vient de fabriquer. On doit être très concentré durant ce dernier moment car sinon, on ne pourra pas reproduire le geste. Par définition, quand on est en transe, on ne sait pas très bien ce qu'on fait.

JEANNE BALIBAR¹³

J'ai dit que les esclaves n'ont pas de patrie. C'est faux. La patrie des esclaves c'est la révolte. Je retourne au combat, armé des humiliations de ma vie . . . La mort est sans signification et sous le gibet, je saurai que mes complices sont les nègres de toutes les races, dont le nombre augmente à chaque minute que tu passes à ton auge d'exploiteur d'esclaves, ou entre les cuisses de ta putain blanche. Quand les vivants ne pourront plus lutter, les morts lutteront. Chaque battement de cœur de la révolution remettra de la chair sur leurs os, du sang dans leur veines, de la vie dans leur mort. La révolte des morts sera la guerre des paysages, notre arme, les forêts, les montagnes, les mers, les déserts du monde. Je serais forêt, montagne, mer, désert. Moi, c'est l'Afrique. Moi, c'est l'Asie. Les deux Amériques, c'est moi.

HEINER MÜLLER, La Mission

Dans la période angoissante et catastrophique où nous vivons, nous ressentons le besoin urgent d'un théâtre que les événements ne dépassent pas, dont la résonance en nous soit profonde, domine l'instabilité des temps. La longue habitude des spectacles de distraction nous a fait oublier l'idée d'un théâtre grave, qui bouscule toutes nos représentations, nous insuffle le magnétisme ardent des images et agit finalement sur nous à l'instar d'une thérapeutique de l'âme dont le passage ne se laissera plus oublier. Tout ce qui agit est cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout et extrême que le théâtre doit se renouveler.

ANTONIN ARTAUD, *Le Théâtre et son double*



SOURCES

Photographies

Toutes les photographies présentées dans l'exposition sont de Thomas Aurin. Elles ont été prises lors de répétitions ou de représentations de spectacles de Frank Castorf entre 1992 et 2017 à la Volksbühne de Berlin.

Thomas Aurin (1963) est photographe de théâtre indépendant. Il a travaillé à la Volksbühne de Berlin de 1992 à 2017. Il a notamment fait paraître un livre, avec Carl Hegemann et Raban Witt, sur les créations théâtrales de ces 25 ans de direction du théâtre par Frank Castorf : 1992-2017 Volksbühne am Rosa-LuxemburgPlatz Photoalbum, Alexander Verlag, Berlin, 2018.

www.thomas-aurin.de

Vidéos

Les séquences vidéo sont extraites des captations des spectacles de Frank Castorf conservées dans les archives de la Volksbühne à Berlin.

Principales sources bibliographiques

- Frank Raddatz (dir.), République Castorf - La Volksbühne de Berlin depuis 1992 - Entretiens, trad. F. Weigand et L. Muhleisen, L'Arche, Paris, 2017
- Am liebsten hätten sie veganes Theater [Ils préféreraient un théâtre végétalien] : Frank Castorf - Peter Laudendach. Interviews 1996–2017, Verlag Theater der Zeit, Berlin, 2017
- Die Erotik des Verrats [L'Érotique de la trahison] : Fünf Gespräche mit Hans-Dieter Schütt, Alexander Verlag, Berlin, 2015
- Die Mühen des Mythos [Les Malheurs du mythe], conversation entre Frank Castorf, Harald Müller, Frank Raddatz et Theodoros Terzopoulos, in Müller Brecht Theater - Brecht-Tage 2009, Verlag Theater der Zeit, Berlin, 2010
- Frank Castorf, Klassiker [Classiques] - Frank Castorf in São Paulo am Tag der Wahl des Deutschen Bundestags, in Prärie ein Benutzerhandbuch, Alexander Verlag, Berlin, 2006.
- Textes de Frank Castorf in Dorte Lena Eilers, Thomas Irmer et Harald Müller (dirs.), Castorf, Theater der Zeit, Arbeitsbuch 25, Berlin, 2016
- Bert Neumann, Die Störung [La Perturbation], Lettre International numéro 110, automne 2015 [en ligne : https://www.volksbuehne.adk.de/deutsch/bert_neumann/]

Affiches

Les affiches présentes dans l'exposition sont inspirées de celles de la Volksbühne, ou des banderoles apposées au fronton du théâtre, que produisait le studio de graphisme berlinois LSD (Last Second Graphism) co-fondé en 1991 par Bert Neumann (graphiste, scénographe et longtemps co-directeur de la Volksbühne) et Lenore Bliedernicht – puis rejoints par Leonard Neumann – et qui ont marqué l'identité du lieu jusqu'en 2017. Les polices de caractères renvoient soit à l'histoire allemande ancienne (Textur Gotisch dans l'exposition), soit aux années 30 (Potsdam, Autobahn). Ces dernières, conçues avant 1933 mais adoptées par la propagande nazie, furent finalement interdites et taxées de « juives » par le même parti en 1941 – essentiellement parce qu'elles étaient illisibles dans les pays occupés par le Reich et ainsi contraires à ses ambitions de domination mondiale. Leur réapparition dans le Berlin des années 2000 témoignait d'une histoire toujours sensible et présente mais plus équivoque qu'on aurait pu le croire. Les autres affiches sont en Helvetica Neue, adaptation (1982) de la police Helvetica de Max Miedinger (1960) qui connut un succès mondial en étant présentée comme un exemple de la technologie de pointe suisse, précise et équilibrée. La police de caractères utilisée pour les textes, Akzidenz-Grotesk, dessinée en 1898 et à la base de l'Helvetica, était présente dans les affiches de LSD ainsi que dans les sérigraphies de Max Bill, l'architecte du Théâtre Vidy-Lausanne qui fut également un célèbre graphiste dans les années 30.

NOTES

1. Fr. Castorf, Nicht Realismus, sondern Realität, in C. Hegemann et M. Bröckers, Einbruch der Realität, Volksbühne, 2002.
2. H. Müller, La Mission, in Quartett et autres pièces, trad. J. Jourdeuil et H. Schwarzingler, Paris, Minuit, 2006.
3. A. Artaud, Le Théâtre et la cruauté, in Le Théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1936.
4. Fr. Castorf, in Müller Brecht Theater, Verlag Theater der Zeit, Berlin, 2010, pp. 100
5. Bert Neumann, Das Notglück – entretien avec Peter Kümmel, Der Zeit, 29.04.10
6. Frank Castorf in Die Erotik des Verrats, p. 160
7. Fr. Castorf in Die Erotik des Verrats, pp. 92-93
8. Fr. Castorf, Nicht Realismus, sondern Realität, in C. Hegemann et M. Bröckers, Einbruch der Realität, Volksbühne, 2002.
9. Fr. Castorf, programme de Miss Sara Sampson, 1989, trad. H. Lasserre
10. C. Hegemann, in République Castorf, p. 188
11. Fr. Castorf, in Theater der Zeit, Arbeitbuch 25, Berlin, 2016, p. 18
12. Fr. Castorf in Die Erotik des Verrats, pp. 93-94
13. Jeanne Balibar, entretien avec Anne Diatkine, Libération, 8.09.16
14. Fr. Castorf, in Theater der Zeit, Arbeitbuch 25, Berlin, 2016, p. 15
15. Fr. Castorf, in Müller Brecht Theater, pp. 100
16. Fr. Castorf in Die Erotik des Verrats, Alexander Verlag, Berlin, 2015, p. 159
17. Fr. Castorf, in Die Erotik des Verrats, p. 149
18. *idem*, p. 135
19. Texte lu au Théâtre Vidy-Lausanne puis publié en ligne sur middleeasteye.net/
20. Fr. Castorf, in Müller Brecht, pp. 100
21. *idem*
22. *idem*
23. Fr. Castorf, République Castorf, p. 245-246
24. Fr. Castorf, Am liebsten hätten sie veganes Theater, p. 21
25. Fr. Castorf, in Müller Brecht, pp. 100
26. Fr. Castorf, Am liebsten hätten sie veganes Theater, p. 111
27. Fr. Castorf, Am liebsten hätten sie veganes Theater, p. 130
28. Fr. Castorf, Klassiker, in Prärie
29. Fr. Castorf, entretien, O Sarrafo n°8, déc. 2005, Sao Paulo, p. 10 [en ligne] companhiadolatao.com.br

