

Entretien avec Frank Castorf

Pourquoi avoir choisi d'adapter sur scène *Cocaïne*, de Pitigrilli (1895-1975), roman qui raconte la décadence d'un héros libertin des années vingt?

Frank Castorf : J'ai lu le scénario de Fassbinder composé à partir du roman de Pitigrilli et qui n'a jamais été tourné. Cependant, je ne voulais pas entraîner ce roman dans cette direction. En lisant le roman de Pitigrilli, j'ai remarqué qu'il y avait quelques ressemblances avec *Le Voyage au bout de la nuit* de Céline que je souhaitais initialement mettre en scène. *Cocaïne* raconte l'histoire d'un dandy de salons. Et ce voyage au cœur de la décadence m'a frappé en regard de l'époque que nous vivons. Affirmer, comme il est dit dans le roman, que chacun doit se suicider à l'âge de 28 ans, c'est courageux de la part d'un jeune homme. Cela témoigne d'un certain amour propre, mais aussi d'une volonté de se détruire avec une certaine élégance. Cette pièce représente un peu la décadence dans laquelle nous nous sommes enfoncés aujourd'hui en Europe.

Comment est-ce que vous caractérisez cette décadence occidentale et européenne ?

La décadence occidentale et européenne réside dans cette manière de croire que l'on peut connaître le monde et, par là-même, pouvoir le maîtriser. Alors qu'en fait la société n'est ni connaissable, ni dominable. Ce sont ceux qui font la politique et l'économie qui se croient en possession du savoir et capables de maîtriser le monde. Tout ce qui n'est pas maîtrisable et maîtrisé est aujourd'hui ghettoisé. Un continent comme l'Afrique, par exemple, est complètement exclu du réseau de communication mondiale. L'Afrique n'est pas maîtrisable, que se soit sur le plan politique, économique, scientifique ou médical. Les États-Unis ne visitent même pas leur propre produit qu'est le Liberia, mais bombardent Belgrade au nom des Droits de l'homme. C'est une manifestation évidente de la décadence de ceux qui ont du pouvoir. Ce qui est grave, c'est que les partis politiques, les syndicats et les institutions culturelles qui, auparavant, allaient dans les rues pour changer la conscience de la population, ont décidé de mettre les sociétés dans des ghettos. Un tiers de la population est marginalisé en Allemagne, que se soient des étrangers avec lesquels on ne communique plus ou d'autres exclus en tout genre. Les théâtres et les intellectuels avaient pris le parti de ceux qui étaient déclassés socialement.

Et aujourd'hui, le théâtre est-il encore capable de prendre le parti des exclus ?

Le théâtre peut s'ouvrir à cette réalité et susciter une prise de conscience. Cela dit, les mises en scènes sont avant tout construites en fonction du plaisir esthétique, mais plus en fonction d'une revendication sociale, je dirais même d'une rage sociale que je crois vitale. Au moins s'agirait-il de créer sur scène un état où l'on se met en question soi-même. C'est ce que j'essaie de faire avec *Cocaïne*. Car j'ai l'impression qu'en Allemagne, le ministère de l'Intérieur sert en permanence une sorte de drogue aux gens de cinéma ou du show-business afin qu'ils vivent dans un état d'ivresse permanent. J'ai mis en scène *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov à Paris et à Moscou, où les spectateurs sont des connaisseurs de ce maître auteur. Et bien, je crois que ce texte fonctionne lui aussi comme un trip de LSD. Boulgakov était d'ailleurs dépendant de la morphine, et ça se sent dans son écriture. Mais si on le dit à Moscou devant les Russes, ça perturbe.

Comment avez-vous travaillé pour créer cet état de chaos à la fois précis et permanent sur scène ? Et comment avez-vous collaboré avec le plasticien Jonathan Meese, alors que votre scénographe est habituellement Bert Neumann, afin d'orchestrer ce voyage au bout de la nuit d'un jeune homme venu chercher l'aventure à Paris ?

La scénographie « trash » de Jonathan Meese est une sorte d'installation. Jonathan a une imagination aux antipodes de la mienne, mais cette confrontation est stimulante. Elle est pour moi le maître-mot. Quand il écrit par exemple « Politbüro » ou « Geilnazigold » sur l'immense croix en forme de maison installée sur scène, il établit de libres associations auxquelles j'ai essayé de confronter les acteurs. Ma méthode est de tenter de confronter les acteurs à eux-mêmes ainsi qu'aux éléments qui les environnent. Laisser par exemple un comédien subir le bruit d'une machine face à laquelle il doit parler ; faire se rencontrer des choses qui n'ont rien en commun. Il s'agit de confronter les hommes et les femmes comme des chiens de combat. Il s'agit de porter la question de la survie de l'existence au cœur même du théâtre. Les femmes et les hommes qui participent à cette pièce ont besoin de bouger, de crier, de danser. Dès qu'ils sortent de la croix en acier, ils sont d'abord des êtres humains et se mettent peu à peu à se fondre

dans la masse et l'artificialité. Puis, ils rentrent de nouveau dans la croix en acier, et alors, la caméra qui ne les quitte pas d'une semelle représente le voyeurisme de nos sociétés médiatisées. Tout y est montré, comme aujourd'hui dans notre planète transformée en gigantesque écran : la poitrine, les boutons, le sang... La caméra ne les lâche pas, elle est comme une ombre. La caméra et le film de science-fiction hiératique projeté – *Zardoz*, avec Sean Connery et Charlotte Rampling – fonctionnent comme l'ombre du théâtre. C'est quelque chose dont on ne peut plus se débarrasser. Cette façon qu'ont les comédiens de s'utiliser eux-mêmes comme champ d'expérimentation est liée avec ce que l'on décrit dans cette pièce, et même dans toutes nos créations artistiques. J'ai revu *Easy rider* avec la musique de Jimmy Hendrix il n'y a pas longtemps, et cela pose forcément la question de savoir si on ne devrait pas vivre une fois dans sa vie l'anarchie individuelle pour trouver le royaume de la liberté au royaume du temps libre ! Pour revenir à Jonathan Meese, c'est Bert Neumann qui me l'a présenté et il apprécie beaucoup son travail. Jonathan est très aimable et très gai, qualités que l'on ne retrouve guère chez les artistes allemands ! Et je ne voulais pas me limiter à monter la version de Fassbinder, où c'est la famille même du cinéaste qui se détruit elle-même. Il y a une certaine lourdeur scénographique, je le reconnais volontiers, un mouvement circulaire accompagné par un style « trash », avec des volcans et du feu. Mais cette pièce est en évolution constante, et cette scénographie m'oblige à inventer des solutions intéressantes.

Ce qui est particulièrement frappant dans votre théâtre en général, et dans cette pièce en particulier, c'est de voir sur scène des acteurs – qui savent à la fois jouer, chanter et danser – se donner à cœur perdu, se mettre à l'épreuve, habiter l'espace et la représentation avec un engagement corporel étonnant...

Au fur et à mesure que se déroulent la pièce et l'histoire, les hommes entrent de plus en plus dans leur subjectivité. Ils ne se sacrifient pas seulement eux-mêmes sur une sorte d'autel, mais ils sacrifient l'art de Jonathan Meese à l'aide de leur propre subjectivité. C'est une sorte de narcissisme solidarisé. Plus ils sont subjectifs, plus c'est synchrone avec la scénographie. Un des acteurs qui souffre de psychose ne voulait plus monter sur scène deux jours avant la première. J'ai dû le remplacer par quelqu'un d'autre. Et l'acteur principal s'est blessé lors de la première, mais d'une telle façon qu'il a fait avancer la pièce de façon inouïe. Il dit avoir été très heureux d'avoir donné du sang pour le théâtre. Se remettre en question et donner son sang pour l'art, cela manque un peu au théâtre allemand. À partir du moment où l'on fait du théâtre ou de l'art, il est impossible de ne pas se diriger vers un dépassement de soi-même. Je travaille avec des acteurs mais aussi avec des non professionnels. Ce qui est intéressant, c'est d'abord l'homme sur scène, sa nature. Puis, il y a des situations spécifiques qui font avancer cette nature, qui l'accélèrent. C'est ce qui m'intéresse de chercher en ce moment.

Qu'est-ce qui vous intéresse particulièrement dans l'univers baroque de Pitigrilli ?

Pitigrilli est souvent très boulevardier, mais on trouve chez lui le rire qui peut détruire les chaînes, même si je n'ai pas tellement insisté sur cet aspect des choses dans la mise en scène. Il y a parfois même des situations grotesques qui culminent au moment où Tito Arnaudi, le héros, ingurgite le virus du typhus pour provoquer le monde par la mise en jeu de sa propre vie. Au fond, la phrase du roman selon laquelle « tout homme intelligent arrivé à 28 ans devrait se tuer » ne peut être prononcée qu'après avoir vécu l'expérience du fascisme. J'ai l'impression que toutes les classes sociales en Europe partagent ce sentiment en ce moment, qu'elles n'ont plus l'espoir de changer le monde, et qu'elles sont punies du fait de leur subjectivité aliénée. Quand ces jeunes hommes mettent en scène leur autodestruction et leur nihilisme, ils énoncent une vérité, et ils doivent le faire, même si je considère cela avec tristesse. J'ai une réelle volonté d'exprimer cela par la mise en scène. Et c'est là que Jonathan Meese, avec son installation « trash », fonctionne plutôt bien. Le roman de Pitigrilli intègre des sentiments de répulsion, de dégoût et d'ordure, et Jonathan s'en sert également pour sa scénographie.

Vous ne cherchez plus votre inspiration dans des pièces de théâtre parce qu'elles sont trop figées, trop construites ou est-ce parce que vous n'avez pas trouvé de textes de théâtre contemporain qui vous conviennent ?

Pour moi, les textes de théâtre ressemblent à de l'économie socialiste planifiée. On a l'illusion de créer quelque chose qui fonctionne, mais rien ne marche. Et puis les pièces de théâtre *stricto sensu* sont trop directives et péremptives. C'est comme une route à une seule voie. Ce qui m'intéresse en ce moment, ce serait plutôt la complexité que le sens unique. Je trouve cela dans les romans, notamment ceux de Dostoïevski, qui dit d'ailleurs que « l'humilité est la plus terrible des forces ». Parfois, il est vrai, je monte des pièces de théâtre comme celles de O' Neill ou de Tennessee Williams, mais il s'agit plutôt de récréation.

Quelle sorte d'aventure menez-vous à la tête du théâtre de la Volksbühne ?

Nous faisons du théâtre depuis plus de dix ans au sein d'un théâtre qui essaie d'être au-delà des frontières, qui com-

munique avec d'autres classes sociales, avec des gens d'âges très différents, avec tous ceux qui ne vont pas ou plus au théâtre. Ici, nous avons la possibilité de créer une communauté de solidarité. Le travail dans le domaine de l'art est une sorte de modèle du travail libre. Ici, les gens travaillent d'abord pour eux-mêmes. Et ils le font, je crois, avec beaucoup de bonheur. C'est une forme de liberté en acte. Nous avons créé un label de musique, un groupe formé par les techniciens du théâtre, qui sont ainsi intégrés au travail artistique. Le théâtre est financé par la société, et nous nous faisons un devoir de travailler d'une manière subversive contre les intérêts de cette société. Car presque tous ceux qui auparavant étaient des critiques de la société sont devenus les bénis-oui-oui du système, sous la pression de l'audimat et de la marchandisation de l'existant.

Traduction : Liliane Schauss et Tina Juschka.

Présence de l'artiste soutenue par la Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin, le Sénat de Berlin, la déléguée à la Culture et au Média du Gouvernement fédéral allemand et le ministère des Affaires étrangères allemand