

***Faust* de Frank Castorf à la Volksbühne (2017) : politique de l'anti-internationalisme**

Corentin Jan

Le modèle du théâtre public allemand, fondé sur l'entrecroisement de lieux profondément ancrés dans l'espace urbain, d'une troupe d'acteurs et d'un répertoire, est depuis quelques années en crise. Alors que de nouveaux modes de productions émergent, que des artistes et des collectifs revendiquent des modes de création très différents de ce que peut leur proposer l'institution culturelle et que la fréquentation des grands théâtres traditionnels baisse à mesure que leurs frais augmentent, le milieu culturel allemand entre à partir des années 2000 dans une période d'intense réflexion et de remise en cause. Le débat semble s'être cristallisé autour d'un lieu en particulier, la Volksbühne de Berlin, depuis que le maire de la ville Michael Müller a annoncé un changement de direction actant le départ du metteur en scène Frank Castorf et son remplacement par le curateur et directeur de musée flamand Chris Dercon.

Au cours de ces 25 dernières années, Castorf avait fait de la Volksbühne une enclave critique au cœur d'une capitale réunifiée, devenue une ville au rayonnement culturel international mais subissant aussi les revers de cette renaissance – gentrification massive de certains quartiers par exemple. Aussi le OST ostensiblement accroché sur le toit du théâtre par Castorf et son scénographe Bert Neumann affichait-il la volonté d'interroger les fractures encore visibles d'un pays qui chercherait à les maquiller et de pratiquer un théâtre foncièrement politique, ancré dans ce que l'institution pouvait offrir de mieux – savoir-faire des équipes, présence d'une troupe d'acteurs embauchés par le théâtre... - tout en pratiquant de nouvelles formes esthétiques aptes à susciter le conflit.

C'est justement sur ces points que le changement de direction constitue pour les détracteurs de Chris Dercon un véritable scandale. Le nouvel intendant a depuis longtemps annoncé ce que la programmation de la saison 2017/2018 a mis en œuvre : un bouleversement total du système de production allemand. La Volksbühne est désormais un lieu de croisement interdisciplinaire foncièrement tourné vers l'international. Le théâtre y détient une part assez minime dans un programme qui laisse une large place à des artistes associés venus de la danse, de la performance ou des arts visuels – à titre d'exemple : Jérôme Bel, Boris Charmatz, Anne Teresa de Keersmaker, Tino Seghal... Les spectacles sont désormais moins des créations de la maison que des coproductions internationales déjà largement diffusées.

C'est ainsi que la violente polémique qui oppose les défenseurs de Dercon à ceux de Castorf, et qui est allée jusqu'à l'occupation du théâtre en septembre 2017, confronte deux visions du théâtre : d'une part un théâtre profondément enraciné dans la réalité sociale d'un lieu, d'une ville, d'un pays, et qui utilise les moyens traditionnels du théâtre pour amorcer une critique politique de son environnement, à qui il est cependant reproché de s'enfermer dans des ornières nationales et de n'être qu'un théâtre « provincial ». De l'autre, un système de production qui fait la part belle au dialogue interdisciplinaire et international en offrant à la ville de Berlin un lieu de diffusion de spectacles à la marge de ce que le système théâtral allemand propose habituellement, mais dont on dénonce l'apolitisme et l'absence de réel ancrage géographique.

Un dernier spectacle créé par Castorf à la Volksbühne en 2017 remet en jeu d'une façon particulière ces problématiques. Mettre en scène ce qui est sans doute le plus grand classique du répertoire allemand – *Faust* de Goethe – en le remplaçant dans un contexte totalement inattendu, celui de la France coloniale de la fin du XIXème à la Guerre d'Algérie, c'est sans doute pour Castorf une façon de déplacer au même moment le débat sur un terrain artistique. Comment en ce sens comprendre le choix d'une mise en scène « transnationale » du classique goethéen, autant dans le croisement des thématiques, dans l'insert de textes francophones que dans l'embauche d'acteurs français et africains, au moment même où il est reproché au nouveau venu de pratiquer un internationalisme sans réel ancrage, sans véritable portée politique ?

D'Est en Ouest : les faillites de l'internationalisme

Ce n'est pas la première fois que Castorf manie le déplacement géographique dans ses mises en scène. Mais depuis quelques spectacles, la France semble constituer un point d'ancrage sinon stable, du moins récurrent. La création de *Faust* suit ainsi celle de *Die Kabale der Scheinheiligen*, où il adaptait le *Roman de Monsieur de Molière* de Mikhaïl Boulgakov en mêlant aux déboires de la troupe de l'illustre auteur français sous les pressions du pouvoir royal la persécution des auteurs et metteurs en scènes russes victimes de l'arbitraire stalinien. Le télescopage ainsi opéré permettait au metteur en scène originaire de la RDA d'opérer à partir du terreau français une critique du devenir du communisme au cours du XXème que soulignait clairement la scénographie, où le logo Versace sur la tente du roi venait rappeler la facilité de

la disparition d'un internationalisme venu de l'Est et qui a fini par se fondre dans un ordre mondial capitaliste.

La mise en scène de Faust quant à elle en appelle à un espace plus directement occidental, celui du Paris de la fin du XIX^{ème} siècle et d'un texte allemand, opérant ainsi un déplacement vers l'Ouest qu'il s'agit d'interpréter. A bien observer les mises en scènes créées par Castorf à la Volksbühne, deux pays ont particulièrement retenu son attention : la Russie (par le biais de Dostoïevski) et les Etats-Unis (par celui de Tennessee Williams par exemple). Le choix de situer l'espace de Faust dans un univers référentiel français est à cet égard particulièrement significatif : il s'agit d'un pays équidistant de ces deux centres magnétiques dans l'œuvre du metteur en scène et qui, contrairement à l'Allemagne, ne s'est pas divisé entre les internationalismes américain et russe. Un pays, qui au contraire a lui-même connu une forme « d'internationalisme » propre au vieux continent. Alors que *Die Kabale der Scheinheiligen* renvoyait dos-à-dos communisme et hégémonie libérale en montrant comment à terme les deux ont pu se confondre dans un capitalisme mondialisé dans lequel nous vivons toujours, *Faust* met en lumière une troisième voie, purement européenne cette fois, qui a connu à la fois son apogée et son achèvement historique : le colonialisme.

Concrètement, la scénographie intègre sur un plateau tournant divers espaces : la reconstitution de la façade du cabaret l'Enfer, la station de métro Stalingrad, une maison qui renferme un comptoir de cabaret, des chambres, un magasin de frusques... La vidéo, projetée sur un écran, qui peut faire penser à un panneau publicitaire, montrera au cours du spectacle des espaces faisant plus référence au Paris des années 60, notamment celui d'un métro parisien reconstitué. Castorf construit donc un décor qui renvoie directement le spectateur au Paris prolétaire – qu'il soit de la fin du XIX^{ème} ou des années de Gaulle. Le choix d'inserts de textes renforce cette collision historique : Emile Zola côtoie en effet Frantz Fanon, Jacques Brel et Edith Piaf.

Dans ce petit Paris reconstitué circulent diverses figures : parmi elles, les personnages de Faust évidemment, qui prennent les traits de figures qu'on pourrait aisément rencontrer en ce lieu et en ce temps : Faust, Méphisto et leurs redingotes sont des bourgeois parisiens, les voix de Marguerite et d'Hélène de Troie sont quant à elles partagées entre quatre prostituées. La présence d'acteurs portugais, congolais ou français, ainsi que de personnages étrangers insérés au sein du texte – Lord Byron, « Baron Samedi et Monsieur Rap rencontrent Aimé Césaire » - vient pourtant faire du plateau un espace cosmopolite où se mêlent différentes nationalités et différentes langues.

Cet espace, ainsi que la dramaturgie proposée par Castorf, font de la pièce de Goethe un texte que parcourent des thématiques historiques et économiques. Le duo Faust / Méphisto devient l’emblème d’un certain moment du capitalisme européen. Partant de l’épisode de Philémon et Baucis, les deux victimes de l’utopie d’aménagement du territoire voulue par Faust et soufflée par Méphisto et dont la maison sera noyée avec eux sous les eaux, Castorf fait du couple l’emblème d’un désir de conquête destructeur et retourne ainsi totalement la dramaturgie de la pièce. Le *Streben* faustien et sa volonté de connaître et saisir le monde se transforme en volonté de maîtrise territoriale et d’accumulation des richesses. Méphisto quant à lui donne la loi qui permettra de mettre en œuvre ce projet : il est « une part cette force qui ne cesse de vouloir le mal et qui ne cesse de faire le bien », promoteur de l’intérêt privé comme possibilité de succès économique, et dans un retournement sémantique total l’incarnation de la « main invisible » du marché libéral, dont le revers est la conquête territoriale et la destruction. Comme l’indiquent Carl Hegemann et Sebastian Kaiser :

Sous l’influence de Méphisto, la figure faustienne imaginée par Goethe, l’intellectuel rongé par le doute et désespéré, devient un entrepreneur mondialisé. Il devient le prototype d’un gouvernant total de l’économie mondiale et d’un colon s’étendant sur toute la planète, mais qui échoue tout autant que le savant frustré et si las de ses recherches sans perspectives qu’il veut mourir. Son pacte avec le diable n’est ni plus ni moins qu’un choix de l’égoïsme individualiste et l’irresponsabilité vis-à-vis du reste du monde. C’est pour Faust une alternative au suicide et en même temps l’entrée dans l’économie de marché moderne, qui fait de l’intérêt privé le cœur de la croissance économique.¹

Ainsi, Faust vient aussi éclairer l’Histoire française, du grand mouvement politique et économique qui, de la fin du XIX^{ème} aux années 70, a mené à la colonisation. Troisième forme d’internationalisme donc, mais qui n’est pas sans lien avec les deux autres :

Il assèche la mer pour acquérir un terrain sur lequel, dans un futur hypothétique, des hommes libres devront travailler avec joie et labeur. Ce pourrait être tout aussi bien être l’utopie d’un empire communiste, comme on l’a pensé en RDA, que celle du capitalisme néolibéral lui-même [...].²

¹ « Goethes Faust-Figur entwickelt sich unter dem Einfluss Mephistos vom zweifelnden und verzweifelten Intellektuellen zu einem globalen Unternehmer. Er wird zum Prototyp eines totalen ökonomischen Weltherrschers und den Planeten umspannenden Kolonisten, der freilich ebenso scheitert wie der frustrierte Gelehrte, der seiner perspektivlosen Studien so überdrüssig ist, dass er sterben will. Sein Pakt mit dem Teufel bedeutet nicht mehr und nicht weniger als eine Entscheidung für den Individualismus und die Verantwortungslosigkeit gegenüber dem Rest der Welt. Das ist für Faust eine Alternative zum Selbstmord und gleichzeitig der Einstieg in die moderne Marktwirtschaft, die das private Eigeninteresse zum Movers der gesellschaftlichen Entwicklung erklärt. » Kaiser Sebastian, Stegemann Karl, „Faust“. Disponible sur <https://volksbuehne.adk.de/praxis/faust/index.html>. Consulté le 27/01/2018.

² *Ibid.* « Er legt [...] das Meer trocken, um Land zu gewinnen, auf dem irgendwann in der Zukunft freie Menschen glücklich und fleißig leben sollen. Das könnte die Utopie eines gleichsam kommunistischen Reiches sein, wie man früher in der DDR gerne vermutete, oder auch der neoliberale Kapitalismus selbst [...]. »

Pour Castorf, la pièce de Goethe cristallise ce qui est au cœur de tout internationalisme – qu’il soit colonial, néolibéral à l’américaine, ou communiste -, à savoir un désir capitaliste où le sujet ne souhaite plus que voir les autres travailler pour son intérêt personnel. Aussi le spectacle semble-t-il être une réponse directe aux arguments de Dercon en faveur d’une internationalisation de la Volksbühne : non seulement, cet internationalisme artistique reste aveugle aux enjeux politiques et aux forces économiques libérales qui le soutiennent, mais surtout elle attaque le théâtre comme possibilité d’utopie collective dans la production des spectacles et d’endroit protégé des lois du marché. La liquidation de l’ensemble d’acteurs et la nécessaire précarisation que provoque le modèle de coproduction voulu par le nouvel intendant semblent pour l’instant lui donner raison.

De nouveaux espaces d’utopie ?

Pourtant, le dernier spectacle que propose Castorf à son public ne réside pas dans la déploration d’un échec total d’une politique collective dépassant les frontières étatiques. Il tombe encore moins dans un repli nationaliste, comme on a pu parfois lui reprocher lors de sa défense du modèle allemand du théâtre de troupe et de répertoire. Dans *Faust* en tout cas, l’internationalisme, loin d’exercer une emprise hégémonique sur les personnages qui traversent la scène, semble à bout de souffle. Faust, joué par Martin Wuttke, ne cesse de poursuivre une jeunesse qu’il ne trouvera que tard. Dans le montage fait par Castorf, la scène de la sorcière n’a lieu qu’au milieu du spectacle, lors d’une scène de sabbat grotesque, où il se voit seulement affublé d’une perruque blonde. Le reste du temps, il se trouve affublé d’un masque en latex qui entrave sa parole et dépossède ainsi le savant de son instrument préféré, la parole. Le duo maléfique ne finit plus que par tourner en rond dans un espace étriqué et fermé sur lui-même et ses projets virent tous au grotesque : l’homonculus, rêve posthumain d’un homme créé par un homme, n’est plus qu’une femme nue prisonnière de papier cellophane qui la recouvre.

A contrario, deux forces semblent contrebalancer les tentatives d’action des deux personnages : le sexe et la mort. Le premier est surtout représenté par les personnages féminins à la jeunesse attrayante mais dont la beauté fascine autant qu’elle tétanise Faust. Castorf renverse l’idée goethéenne d’un éternel féminin apte à sauver l’homme : le milieu interlope que symbolisent les prostituées, dont sont Hélène et Marguerite, vient manipuler et subvertir l’ordre masculin du *Streben*.

La mort est quant à elle présente à travers la figure de « Baron Samedi et Monsieur Rap rencontre Aimé Césaire », joué par le performer et chanteur burkinabé Abdoul Kader Traoré. Le mélange des trois figures – la divinité haïtienne de la mort, un rappeur français connu pour ses chansons critiques de la France et un poète de la négritude et promoteur de la décolonisation – tranche totalement avec l'énergie portée par Faust et Méphisto. A la force de vie qu'ils défendent et qui finit par s'avérer destructrice, il oppose une force de mort qui se concrétise par la profération, face caméra, de la « Fugue de mort » de Paul Celan. Le poème, déclamé en français, et la diction très éloignée de l'hystérie de Wuttke incarne la possibilité d'une lutte, certes violente, contre l'internationalisme colonial en venant souligner le refoulé de son désir capitaliste. Par lui se dessine une échappée dans la géographie castorfienne : à l'axe est-ouest où règne sans conteste un internationalisme triomphant, s'oppose un axe Nord-Sud porteur de révolutions nouvelles.

Castorf désigne donc deux échappatoires à l'ordre imposé par un internationalisme classique hérité de la guerre froide. L'un est déjà mis en lumière par Goethe dans sa pièce ; l'autre n'est pas du tout prise en compte par l'auteur : mais les deux proviennent d'une même tradition théâtrale allemande, celle de la RDA et de Heiner Müller en particulier. Le dramaturge est-allemand avait déjà proposé ce double dépassement des illusions néolibérales et communistes dans les luttes féministes d'un côté – dans *Hamlet-Machine* à travers le personnage d'Ophélie – et du Tiers-Monde – dans la *Mission* à travers celui du révolutionnaire noir Sasportas. De fait, c'est bien Müller que cite Castorf dans son discours d'adieux, préférant avec lui un théâtre du conflit jamais aseptisé à l'apolitisme. Mais comme chez Müller, ces possibilités de sorties se trouvent elles aussi minées en leur fondement : les prostituées, aussi dangereuses qu'elles soient pour les deux personnages principaux, sont enfermées avec eux dans le même espace. Quant à la révolte décoloniale, elle se trouve récupérée et parodiée par le duo maléfique à la fin du spectacle lorsque Faust et Méphisto, l'un portant le drapeau de la France, l'autre du FLN, se livrent à un combat d'auto-tamponneuses, dans une forme farcesque de retour en enfance.

Malgré tout, Castorf rappelle dans son ultime geste artistique à la Volksbühne que son théâtre, né du doute par rapport à la réunification allemande, se propose de penser les faillites des internationalismes tant communistes que libéraux. Le plateau devient l'espace d'une géographie de la collision où les régions du monde se rencontrent certes, mais dans une conflictualité toujours renouvelée. C'est sans doute là que pourrait résider son esthétique anti-internationaliste qui n'est pas sans rappeler son combat acharné pour proposer un théâtre local

destiné à un public spécifiquement est-berlinois, dont la disparition de la RDA aurait effacé l'identité dans une Allemagne supposément pacifiée. Mais on voit bien combien une telle démarche artistique et politique se refuse pour autant à s'isoler du monde : refuser la dissolution dans une culture mondialisée ne signifie pas pour Castorf se fermer à l'extérieur, mais bien à en souligner toutes les conflictualités.

Par la même occasion, il propose une vision nouvelle du texte de Goethe. Ce dernier est arraché à sa dimension purement spirituelle et philosophique et devient un réel objet transnational, dans le sens où il cristallise tous les enjeux historiques et sociaux des deux siècles européens qui le suivront. Un objet transnational donc, qui décrit l'apogée et la fin du vieux continent et qui nous invite aujourd'hui comme le metteur en scène allemand à le mettre en perspective avec le reste du monde.