

**La MC2 : Grenoble  
accueille  
la Volksbühne, am Rosa-Luxemburg-Platz/Berlin**

***Die Zehn Gebote***

Les Dix Commandements

De Raffaele Viviani

Mise en scène : Christoph Marthaler

Spectacle en allemand surtitré

**17, 18 et 19 avril 2007**

*Ateliers, rencontres, séminaires avec l'équipe de la Volksbühne du 16 au 20 avril 2007*

**MC2 : Grenoble**

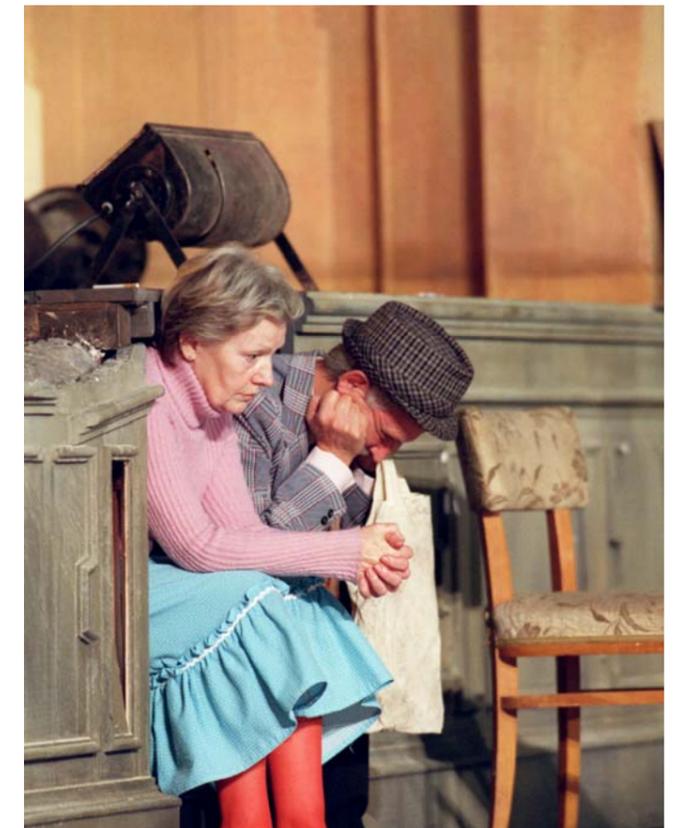
4 rue Paul Claudel 38100 Grenoble

[www.mc2grenoble.fr](http://www.mc2grenoble.fr)



**Accueille la Volksbühne**

**Événement Région Rhône-Alpes avril 2007**



## **La MC2 accueille la Volksbühne du 16 au 20 avril 2007 : un événement en Région Rhône-Alpes**

La MC2 :Grenoble recevra pour la deuxième fois en Rhône-Alpes le théâtre de la Volksbühne de Berlin.

Au-delà de l'accueil de la mise en scène par Christoph Marthaler des *Dix Commandements* de Raffaele Viviani, il s'agit ici de construire une relation plus profonde avec l'un des plus grandes institutions théâtrales de la scène européenne.

Dirigé par Frank Castorf depuis 1992, le « théâtre du peuple » est un des symboles de l'histoire du théâtre allemand.

Tour à tour dirigé par Benno Besson, Mathias Langhoff ou Heiner Muller, les metteurs en scène ont trouvé ou su créer à la Volksbühne, les conditions d'un théâtre de l'urgence et de la critique radicale qui fait encore aujourd'hui figure d'avant-garde.

La troupe de la Volksbühne est une référence internationale dans laquelle on ne compte plus les acteurs de premier plan tels que Sophie Rois ou Martin Wuttke.

Théâtre en partage qui a su s'ouvrir aux jeunes metteurs en scène (Christoph Schliegensief, Thomas Bischoff), aux chorégraphes (Meg Stuart) ou plasticiens (Jonathan Meese), il s'agit aujourd'hui d'un lieu vivant, au cœur de toutes les contradictions de la réunification allemande, assumant son statut « Ossie ».

Depuis son ouverture, la MC2 développe en collaboration avec d'autres villes ou équipes rhônalpines, une politique d'ouverture aux artistes européens auxquels elle offre une exposition durable et l'occasion d'une transmission aux artistes et publics de la région.

Frank Castorf, Simon Mc Burney, Anne Teresa de Keersmaecker ont tous répondu à cette invitation renforçant la place de la région sur la scène européenne tant sur le plan de la présence artistique que de la formation des artistes et du public.

C'est dans ce cadre que nous avons conçu ce programme d'actions autour et avec l'équipe de la Volksbühne.

## **Frank Castorf**

Né à Berlin en 1951, Frank Castorf grandit côté est, au rythme de la contre-culture rock américaine et anglaise, se nourrissant des films de Godard, Truffaut, Wajda, Fellini... Marqué dès le lycée par les penseurs allemands, il suit des études d'histoire de la culture, de philosophie et de théâtre avant d'être engagé comme dramaturge et metteur en scène à Senftenberg. Plus tard, il présente ses premiers spectacles dans les théâtres de Greifswald et de Brandebourg. Jugés incorrects, ils sont retirés de l'affiche et Castorf est quasiment renvoyé de son poste.

A l'issue d'un procès dont il sort gagnant, il est expédié à Anklam (est de la RDA). Là, ses mises en scène de Müller, Shakespeare, Brecht, Ibsen et Goethe notamment, attirent l'attention de l'ouest. En butte constante avec la censure, il est remercié en 1985. Jusqu'en 1989 – date de sa première mise en scène à l'ouest, Hamlet, à Cologne – Frank Castorf sera accueilli comme metteur en scène indépendant dans différents théâtres de RDA. Peu après la chute du mur, il présente Ajax à Bâle, Miss Sarah Sampson à Munich puis Stella à Hambourg.

Arrivé à la tête de la Volksbühne, Castorf ne dépose pas pour autant les armes et entreprend de décaper la scène de l'institution berlinoise. Tous les soirs ou presque, théâtre, concerts et films attirent les intellectuels et la jeunesse de l'est comme de l'ouest. En quatre ans, cinq spectacles ; et, dans l'esprit post-socialiste très " Berlin-Est ", il fait de l'imposante maison de la place Rosa Luxembourg, l'un des théâtres les plus fréquentés mais aussi les plus controversés d'Allemagne.

## **Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz/Berlin**

La Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz siège depuis 1914 en plein coeur de Berlin. Elle émane d'un mouvement populaire, parti du " bas ". Erwin Piscator dans les années vingt, puis Benno Besson dans les années soixante-dix y ont joué un rôle important.

Après la chute du mur, sa direction est confiée à Frank Castorf. Grâce à lui, elle est devenue la scène la plus populaire et certainement la plus contestée de l'Allemagne réunifiée. Sa programmation paradoxale, élitiste et populiste, obstinée et efficace répand aussi bien un sentiment de nouveau départ qu'un sentiment de futilité. Ce faisant, elle rompt avec la conception classique du théâtre, de même qu'elle la confirme. Aux côtés de Frank Castorf, auteur des recherches sismographiques du présent, de Johann Kresnik, qui est à l'origine de chorégraphies théâtrales politico-historiques, il y a deux metteurs en scène qui travaillent régulièrement à la Volksbühne : Christoph Marthaler, connu pour ses monuments de l'inaction, et Christoph Schlingensiefel, réalisateur de cinéma et metteur en scène qui influence la Volksbühne avec son idée " d'un état de chance " sans fond et sans frontière, où il théâtralise la globalisation et la révolution high-tech.

On a pris la pièce de Viviani comme base, la pièce traite de la pauvreté.

Ces gens, qui vivent à Naples, vivent sur un volcan. Ils vivent avec la religion, la religion catholique, et ils vivent avec la joie de vivre. Ils survivent. On les trompe terriblement.

Et il y a ce rapport avec l'Allemagne de l'Est où on les trompe aussi. A l'Est, ils n'ont pas cette religion, ils sont plus fermés, plus coincés. Alors on a essayé de rapprocher Naples de l'Allemagne de l'Est.

Christoph Marthaler.

## Christoph Marthaler

Christoph Marthaler est né à Erlenbach, dans le canton de Zurich, en 1951. Ses études musicales - il travaille entre autres le hautbois et la flûte - l'amènent à tenter quelques expériences de free jazz à base d'instruments anciens. Formé (comme Luc Bondy) à l'école de Jacques Lecoq, dont il suit les cours pendant deux ans sans renoncer à la musique, il travaille pendant les années 70 au Neumarkttheater de Zurich, aux côtés de Horst Zanki, en tant que musicien de théâtre. En 1979, il fait à ce titre une tournée à travers toute la Suisse au sein du " Schaubude " de Peter Brogle. Ses premiers projets musico-théâtraux à caractère néo-dadaïste, inspirés par Kurt Schwitters ou Erik Satie (une performance intitulée *Vexations*, d'une durée de 26 heures) datent du début des années 80 et sont présentés sur diverses scènes alternatives zurichoises.

Dans la décennie suivante, ses mises en scène au Théâtre de Bâle (où il est appelé par Frank Baumbauer en 1988), au Festival de Salzbourg, à la Deutsche Schauspielhaus de Hambourg et à la Volksbühne de Berlin confirment sa réputation de créateur théâtral, dont les œuvres contribuent à abolir les distinctions entre théâtre à texte et théâtre musical. C'est au cours de ses années bâloises que Marthaler rencontre la scénographe et costumière Anna Viebrock, à l'occasion de sa mise en scène de *L'Affaire de la rue de Lourcine*, de Labiche, en 1991. Elle devient l'un de ses partenaires artistiques les plus importants et le suit depuis lors dans toutes ses créations. A Bâle, ils créent également *Faust. Eine subjektive Tragödie* (Faust. Une tragédie subjective) d'après des thèmes de Fernando Pessoa, spectacle repris à Hambourg puis à Zurich.

Vers cette époque, notamment à l'occasion du sept-centième anniversaire du serment du Grütli, acte de naissance symbolique de la Confédération Helvétique (1291), Marthaler élabore à partir de la forme simple et traditionnelle du récital (en puisant par exemple dans le répertoire des chants de l'armée suisse) plusieurs spectacles qui élèvent quasiment « l'helvétitude » au rang de catégorie existentielle. Mais le spectacle légendaire qui lui vaut une notoriété internationale, monté à la Volksbühne, est un requiem pour la RDA : *Murx den Europäer ! Murx ihn ! Murx ihn ! Murx ihn ab !* (Bousille l'Européen ! Bousille-le ! Bousille-le ! Bousille-le bien!) en 1993. La même année, Frank Baumbauer prend la direction du Schauspielhaus de Hambourg, et y invite Marthaler, qui y met en scène plusieurs de ses grands spectacles : *Faust*, *Wurzel aus 1+2* (Faust. Racine de 1+2) d'après Goethe, *Die Hochzeit* (Le Mariage) de Canetti, *Kasimir und Karoline* de Horvath, et les projets *Die Stunde Null oder Die Kunst des Servierens* (L'Heure zéro ou L'art de servir) et *Die Spezialisten, ein Gedenktraining für Führungskräfte* (Les Spécialistes, un entraînement mémoriel pour cadres) – un spectacle qui, depuis sa création en 1995, a tourné dans le monde entier. Marthaler poursuit cependant son travail à la Volksbühne. Il y crée, entre autres, *Sturm vor Shakespeare* (Tempête devant Shakespeare), *Drei Schwestern* (Les trois sœurs) de Tchekhov, *Lina Boeglis Reise* (Le Voyage de Lina Boegli), *La Vie parisienne* de Jacques Offenbach, sous la direction de Sylvain Cambreling. Encouragé par Cambreling et en étroite collaboration artistique avec lui, Marthaler commence dès lors à mettre en scène des opéras : *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Luisa Miller* de Verdi, *Fidelio* de Beethoven, *Pierrot Lunaire /Quatuor pour la fin du temps* de Schönberg /Messiaen, *Katja Kabanova* de Janacek, *Les Noces de Figaro* de Mozart.

En 2000, Marthaler prend la direction du Schauspielhaus de Zurich avec la dramaturge Stefanie Carp. Il y met notamment en scène *Was ihr wollt* (La Nuit des rois) de Shakespeare (accueilli à l'Odéon en 2002), *Die schöne Müllerin* (La Belle meunière) de Schubert, les projets *Hotel Angst* (Hôtel peur), *Groundings*, *Goldene Zeiten* (L'Age d'or), *In den Alpen* (Aux alpes) de Jelinek, et enfin *Dantons Tod* (La Mort de Danton) de Büchner (présentée à l'Odéon en juin 2006). Néanmoins, il continue de travailler à la Volksbühne où il réalise *Die zehn Gebote* (Les dix commandements) d'après Viviani et *Lieber nicht* (Plutôt pas) d'après Bartleby, une nouvelle de Melville.

En juin 2004, Marthaler a quitté la direction du Schauspielhaus de Zurich après une dernière création : *O. T., eine Ersatzpassion*. Il travaille depuis comme metteur en scène libre.

En 2005 il a créé à Vienne, dans une section de l'hôpital Otto-Wagner, *Schutz vor der Zukunft* (Se protéger de l'avenir), présenté à l'Odéon en avril 2006.

## Raffaele Viviani

Raffaele Viviani est né en 1888 près de Naples. À l'âge de quatre ans et demi, il devient vedette du music-hall, excellent improvisateur et chanteur. Mussolini interdisant de parler napolitain et fermant les music-halls considérés comme trop dangereux pour le régime, Viviani interrompt sa carrière devenue internationale pour se consacrer à l'écriture. Auteur dramatique à succès (plus de 34 pièces), il ne cessera de dépeindre la vie des pauvres dans les quartiers populaires alors qu'Edouardo de Filippo s'intéresse au milieu des petits-bourgeois. *Les dix commandements* est sa dernière pièce écrite peu avant sa mort en 1950.

### Le théâtre de Raffaele Viviani

Le théâtre de Raffaele Viviani comprend plus de soixante pièces écrites entre 1917 et 1947. Construites sur le principe des spectacles de "varieta" napolitains, elles montrent une galerie de personnages issus des milieux populaires des ruelles de la capitale de sud italien.

Successions de scènes rapides sans structure narrative toutes centrées sur des archétypes qui composent un monde au plus près du "réel" de la grande ville. Chacun des acteurs incarne une "macchietta", c'est à dire un homme original qui se distingue dans la foule anonyme, un homme qui fait "tache". Passant du comique au tragique, il raconte les grands malheurs et les petits bonheurs de ces napolitains qui luttent au quotidien pour leur survie.

### Les Dix Commandements

Adaptant la dernière pièce de Viviani *Les dix commandements*, Christoph Marthaler s'appuie sur des acteurs chanteurs pour mettre en scène ces petits, ces humbles, ces "gens de peu", coincés entre les principes moraux de l'Eglise et les réalités de la vie, entre morale et bouffe... Ils négocient au mieux un système de débrouille dans un monde qui ne leur laisse qu'un statut d'éternels exploités. Dans cette sorte de purgatoire terrestre, avant probablement un enfer éternel, résignés mais toujours vivants, mendiants, sans papiers, assassins et prostituées, voleurs et commerçants à la sauvette trouvent dans l'utopie et le rêve les moyens d'inventer par instant un petit paradis où résonnent les chansons et les cris, preuves de la vitalité de ces laissés-pour-compte du système. Dépassant une simple imagerie théâtrale illustrative d'une Italie caricaturale, Christoph Marthaler nous parle aussi de l'Allemagne (un Nord et un Sud italiens peuvent être aussi un Ouest et un Est allemands...) et plus généralement de notre Europe libérale où se creuse chaque jour davantage le fossé entre ceux qui possèdent et ceux qui n'ont rien ou presque.

A tous les commandements que Moïse inscrit sur les Tables de la Loi, Viviani et Marthaler opposent les lois de la réalité. Si nos héros pratiquent la prière c'est plus comme une sorte d'exutoire face à l'effondrement des illusions que comme une soumission à l'ordre divin. L'humour et l'ironie, l'émotion et le grotesque se mêlent en une thérapie contre la dépression et quand Dieu vient parler aux hommes c'est par l'intermédiaire d'une énorme flèche, en néons clignotants, qui venant des cintres du théâtre pointe vers le sol.

Dans un décor particulièrement réussi et efficace de sa collaboratrice permanente Anna Viebrock (qui réunit sur une même scène une église baroque, une place publique et un music-hall décati), les douze acteurs jouent et chantent (tous les standards de la canzonetta italienne y passent) cette comédie humaine qui s'inscrit dans la droite ligne de l'*Opéra de quat'sous*... Tous les protagonistes de ce "show" Viviani-Marthaler pourraient souscrire à ces paroles de Bertolt Brecht :

*"Beaux messieurs qui venaient nous prêcher  
De vivre honnêtes et de fuir le péché  
Vous devriez d'abord nous donner à croûter  
Alors une fois pour toutes écoutez  
Vous pouvez retourner ça dans tous les sens  
La bouffe vient d'abord, ensuite la morale..."*

### Les dix commandements

- 1 - Tu n'adoreras pas d'autres dieux que moi
- 2 - Tu ne te fabriqueras aucune idole
- 3 - Tu n'invoqueras point le nom de l'Eternel en vain
- 4 - Souviens-toi du jour du repos, pour le sanctifier
- 5 - Tu honoreras ton père et ta mère
- 6 - Tu ne tueras pas
- 7 - Tu ne commettras pas d'adultère
- 8 - Tu ne voleras pas le bien d'autrui
- 9 - Tu ne porteras pas de faux témoignage
- 10 - Tu ne convoiteras point

## Barbara Engelhardt

Elle est née en 1968. Elle a dirigé, avant de s'installer à Paris et Strasbourg, la revue mensuelle « Theater der Zeit » à Berlin.

Auteur, critique et traductrice pour de nombreuses publications internationales sur le théâtre, elle dirige également la collection « Scène » au Verlag der Autoren / Francfort depuis 1999. Elle est conseillère artistique pour le festival *Le Standard Idéal* de la MC93 Bobigny ainsi que pour *Premières*, festival de jeunes metteurs en scène européens à Strasbourg organisé par Le-Maillon et Théâtre National de Strasbourg.

Elle est directrice de publication pour le numéro THEATRE A BERLIN. L'ENGAGEMENT DANS LE REEL de la revue *Alternatives théâtrales* (2004), de WERK-STÜCK. REGISSEURE IM PORTRÄT, Edition TdZ Berlin 2003 (27 portraits de jeunes metteurs en scène allemands), SPIELRÄUME – SPIELARTEN. THEATER IN FRANKREICH, TdZ Berlin 2005 ainsi que pour SWISSNESS ? L'ESTHETIQUE THEATRALE SUISSE, Edition Theater der Zeit, Berlin 2007.

Barbara Engelhardt connaît très bien l'équipe de la Volksbühne et est régulièrement en contact avec eux. Elle interviendra à la demande de la MC2 dans plusieurs rencontres et ateliers, pour éclairer le projet et le répertoire de la Volksbühne et pour débattre de la spécificité du théâtre allemand.

# La Volksbühne, entre avant garde et "ostalgie".

**Kristel Le Pollotec - L'Humanité – 20 août 2001**

*Mathias Langhoff, Beno Besson ont dirigé le Berliner Ensemble de Brecht. Aujourd'hui, Frank Castorf à repris " la maison ". Histoire mouvementée d'un théâtre berlinois qui n'a jamais cessé de battre au rythme de la création et de l'engagement. Si l'on connaît la Schaubühne, dirigée par le jeune Ostermeier, la Volksbühne, moins médiatisée, dirigée aujourd'hui par Frank Castorf, continue d'être un lieu subversif. État des lieux.*

## Correspondance particulière.

Impossible de ne pas remarquer ce bunker stalinien à colonnades et hall marbré, situé en plein cœur de Berlin, côté Est, place Rosa-Luxemburg, à la jonction des deux quartiers les plus actifs de la ville. La Volksbühne, " théâtre du peuple ", fondé en 1914 par une association de travailleurs, est un des symboles de Berlin. Parce que c'est un théâtre qui, depuis sa fondation, a su battre au rythme du monde contemporain, mais aussi parce qu'il est intimement lié à l'histoire violente de la ville, en perpétuelle reconstruction.

Peu de temps après la chute du mur, en 1992, c'est un ex-Allemand de l'Est, Frank Castorf, qui a pris la direction du théâtre, avec un mot d'ordre, " être connu dans les trois ans ou mourir ". Encensé ou haï, il cristallise désormais les passions à Berlin. La méthode : une production provocatrice, politique, décadente, élitiste, mais aussi goguenarde et populaire, qui puise allègrement dans la culture pop, comme ces reprises sur scène de Lou Reed et Britney Spears dans Endstation America, d'après Tennessee Williams, ou la Place Rouge, de Gilbert Bécaud, que chantent en cour les protagonistes du drame dans la datcha high-tech des Démons, de Dostoïevski.

Et puis perruques blondes sur talons hauts pour les femmes, costumes blancs et lunettes noires pour les hommes, mais on peut aussi venir en jogging. Sur la scène de la Volksbühne, ça ressemble un peu à un décor de sitcom de l'Est, un sitcom déglingué où l'on boit, l'on frappe et l'on hurle. Difficile parfois de retrouver la pièce originelle dans les mises en scène atomisées de Castorf. Et pourtant, souvent, des instants d'évidence, à l'image de la datcha-container des Démons qui vole en éclats à la fin du discours révolutionnaire de Stravogvine, comme si l'esprit du texte ressurgissait d'autant plus intensément au milieu de la déconstruction systématique de la narration. De toute façon, la fidélité, Carstof, il n'aime pas ça : " Le concept de fidélité à l'œuvre est pour nous, gens de l'Est, radicalement différent de celui qui prévaut de l'autre côté. Il a toujours été dissimulé derrière un cache-sexe historico-littéraire, mais avait en RDA une signification politique. La fidélité à l'œuvre représentait la certitude du soir qui tombe. Hasard, renaissance, pulsions destructrices sont restées cachées derrière ce concept, laissant place nette à l'affirmation d'une idéologie. "

Ce fantôme de la RDA, on le trouve partout dans le théâtre, comme dans les bureaux de la direction qui ont gardé la déco années soixante marron beigeasse et meubles plaqués acajou de la grande époque communiste. Au mur du bureau de Castorf, on trouve même un portrait de Staline, entouré de trois jeunes femmes célébrant la paix. " Ossie ", il n'y a qu'à la Volksbühne que ce terme péjoratif utilisé pour désigner les ex-Allemands de l'Est et qui sonne comme une injure dans la bouche des " gens de l'Ouest " devient synonyme de qualité, et ce jusque dans la presse la plus conservatrice. Et Castorf n'a pas attendu la vague d'" Ostalgie " qui déferle sur Berlin (les soirées " Russen disco " font le plein dans les clubs de la ville) pour revendiquer cette appartenance : la Volksbühne, théâtre de l'Est, comme en témoigne le néon bleu " Ost ", perché au-dessus du fronton du théâtre. Un engagement politique et social, teinté d'agit-prop, bien que le fonctionnement interne du théâtre ne soit pas franchement alternatif. Une hiérarchie très forte, avec à sa tête le tout-puissant Frank Castorf, même si, d'après Carl Hegeman, directeur artistique de la Volksbühne, " nous sommes très autonomes et nous avons entière liberté dans le domaine qui nous est alloué ".

La politique de Castorf se situe en droite ligne de l'histoire de la Volksbühne, lorsque, en 1914, une association de travailleurs décide de créer un théâtre du peuple afin de promouvoir une création

proche de la réalité quotidienne et du monde contemporain, loin des conventions du théâtre bourgeois, et surtout accessible à tous grâce à des tarifs extrêmement bas. Dans l'euphorie pré-révolutionnaire du début du siècle dernier, le théâtre du peuple connut un succès immédiat avec la participation de personnalités berlinoises : Max Reinhardt, directeur de la Volksbühne de 1915 à 1918, qui travaillera ensuite avec Bertolt Brecht, et surtout Erwin Piscator (régisseur de 1924 à 1927) qui insuffla au théâtre ce souffle avant-gardiste, cet intérêt pour les différents médias et qui apporta à la Volksbühne cet esprit expérimental, un peu trop même aux yeux de l'association des travailleurs qui gérait à l'époque le théâtre et qui le licencia en 1928 : trop compliqué, pas assez populaire. La Volksbühne connaîtra alors une programmation plus conventionnelle, dite " bourgeoise ", avant de passer, en 1933, entre les mains de l'administration nazie, dépendant directement du ministère de la Propagande dirigé par Goebbels. En 1943, l'immeuble est en partie détruit par les bombardements, la Volksbühne reprend cependant ses activités dès 1946, dans une salle du Prater, une ancienne brasserie épargnée par les bombardements, avant d'être hébergée en 1950 au Berliner Ensemble, le théâtre de Brecht. Pendant ce temps, les travaux continuent et la Volksbühne nouvelle, dans un pur style socialisme réel, verra le jour en 1956, même lieu mais nouvelle adresse, le gouvernement communiste vient de rebaptiser la place " Rosa Luxemburg ". Dès 1969, l'avant-garde reprend ses droits quand Beno Besson accède à la direction du théâtre. Une période d'intense activité artistique et politique commence alors à la Volksbühne qui accueille des acteurs et des régisseurs de tous les grands théâtres berlinois de l'Est, le Berliner Ensemble de Brecht ou le Deutsche Theater. Matthias Langhoff, Heinrich Müller, tous participeront à ce théâtre révolutionnaire. À l'occasion, on refait la salle afin que tous les spectateurs bénéficient de la même vue, égalité pour tous (déjà, lors de la construction initiale du théâtre, il n'y avait pas de loges afin de rompre avec cette habitude de privilèges). À partir de 1978, et jusqu'à la chute du mur, les temps seront un peu plus difficiles pour les agitateurs, et la programmation se contentera de pièces plus classiques de la littérature mondiale. Sur la grande scène, priorité est donnée aux pièces soviétiques, ce qui n'empêche pas certaines manifestations un peu plus dérangeantes, mais toujours à mots couverts, dans les salles périphériques. La contestation se fait dans les coulisses. La plupart des techniciens sont des intellectuels dissidents accueillis par la Volksbühne alors qu'ils ont été chassés de leurs postes par le pouvoir communiste de l'époque. Certains sont encore là aujourd'hui. Le 7 octobre 1989, la Volksbühne ouvre ses portes aux troupes de théâtre de Berlin et de la RDA en vue de la manifestation du 4 novembre.

En 1992, après deux années d'intérim, Castorf prend la direction du théâtre et renoue avec la tradition révolutionnaire et avant-gardiste des lieux, dans la lignée de Piscator et de Besson. Nouvelle équipe, multiplication des lieux et des pratiques. Introduction de la danse sur la scène principale avec la collaboration du chorégraphe Johann Kresnik. Création de studios de cinéma au Prater (haut lieu de la scène alternative de Berlin-Est, avec du théâtre et des concerts de musiques électroniques). Ouverture des salons vert et rouge, dans les bâtiments mêmes de la Volksbühne, où sont organisés pêle-mêle des concerts, des lectures, des soirées tango, des conférences " Capitalisme et Dépression " (suivies d'un film dépressif), des salons littéraires, des réunions d'associations d'immigrés et des " dance-floors " très prisés. Depuis peu, un pavillon situé à côté du théâtre est utilisé pour des installations d'art contemporain. Des camions containers devraient bientôt sillonner la ville, afin de délocaliser les activités théâtrales et de rencontrer un public qui ne se rend pas d'ordinaire à la Volksbühne, notamment à Marzahn, quartier populaire de l'ex-Est, aujourd'hui foyer du néonazisme berlinois. Le cœur du lieu, la scène principale, est réservé au théâtre, avec des mises en scènes de Carstorf lui-même, mais aussi d'autres metteurs en scène comme Christoph Schlingensiefel ou Thomas Bischoff. Des textes contemporains, on a pu voir récemment une adaptation des Particules élémentaires, de Houellebecq, mais aussi un goût prononcé pour des auteurs plus classiques (Tchekhov, Ibsen, Shakespeare, Brecht) passés à la centrifugeuse forcée de la maison.

Résultat, la Volksbühne réussit à drainer un public très large et est devenue en une dizaine d'années un point de rencontre incontournable à Berlin. En plus du public traditionnel du théâtre, beaucoup d'étudiants et de chômeurs (une place à tarif réduit équivaut au prix d'une place de cinéma). Un rajeunissement considérable pour ce théâtre subventionné par la ville qui fait chaque soir salle comble. Un paradoxe pour Carl Hegeman, directeur artistique : " La Volksbühne est le seul théâtre à Berlin qui attire un public si nombreux et si diversifié, nous avons 250 employés, nous produisons en permanence (pour la seule grande scène, 18 pièces différentes durant le mois de mars), en dix ans, nous avons réussi à rencontrer un public extrêmement large grâce à la multiplicité et à la diversité de nos programmes, mais notre budget reste toujours aussi bas. Nous travaillons avec les mêmes acteurs depuis dix ans, nous n'avons pas d'argent pour en engager de nouveaux, résultat, l'âge

moyen de notre public est devenu plus jeune que celui de nos acteurs. " Ce qui n'empêche pas ces derniers d'être de véritables stars à Berlin, comme Sophie Rois qui fait parallèlement des concerts au Salon Rouge, ou Martin Wuttke, transfuge du Berliner Ensemble continuant à interpréter Hitler dans la Résistible ascension d'Arturo Ui, qui se joue une fois par mois à guichets fermés dans l'ancien théâtre de Brecht, actuellement dirigé par Peymann. Malgré un budget restreint, comparé à la vitalité et à l'importance du théâtre sur la scène berlinoise (la Volksbühne reçoit la subvention la plus basse par spectateur) et grâce à un travail quasi stakhanoviste (elle détient aussi le record du nombre le plus bas d'employés par rapport au nombre de spectateurs), la Volksbühne parvient à rester l'un des théâtres les plus novateurs de la ville. Le sénat, chargé des subventions (la Volksbühne reçoit environ 13 millions d'euros) sait bien que ce théâtre joue pour beaucoup dans le rayonnement de la ville et accepte de continuer à le financer malgré des relations souvent conflictuelles avec Castorf. La rupture a failli être consommée en juin 1996, lors des représentations, au Prater, de Tuez Helmut Kohl. Ces désaccords fréquents expliquent le fait qu'aucune augmentation de budget n'a encore été acceptée et que les travaux nécessaires à la machinerie n'ont toujours pas été effectués, faute de moyens. Une rénovation est cependant prévue dans les mois à venir et, à l'occasion, on parle même de construire une piscine dans la cave du théâtre. À la Volksbühne, on a déjà envisagé de faire appel à des sponsors privés, mais cela crée aussi pas mal de difficultés, rapport à la politique révolutionnaire et anticapitaliste de la maison. La Deutsche Bank s'y est essayée, puis a pris peur et a annulé une performance qui devait se dérouler au Reichstag. Pour l'instant, la Volksbühne développe de préférence des coproductions avec différents festivals de théâtre, ou avec des chaînes de télévision comme Arte qui participent à la volonté de diversification du théâtre.

Pour conjurer l'idée que le théâtre est un art mort, un leitmotiv récurrent à la Volksbühne, Castorf s'efforce de multiplier les médias et les actions. Un goût prononcé pour Internet, les nouvelles technologies et la vidéo, utilisées quasi systématiquement dans la mise en scène, comme dans Endstation America où une caméra vidéo, tout droit sortie de Big Brother, le real life soap de RTL2, retransmet en direct les images de la salle de bains, cachée aux yeux du public. Mais cette utilisation des nouveaux médias ne se borne pas à la scénographie, l'équipe de la Volksbühne s'en sert aussi dans le but d'une production dédoublée, par l'intermédiaire de l'édition (de nombreux livres ont déjà été publiés autour des rencontres " Capitalisme et Dépression " qui ont lieu au Salon Rouge) et de l'Internet (un jeu à webcam appelé " Hamlet X " est actuellement en cours de préparation). Sans oublier la télévision, qui risque de devenir le terrain de jeu favori de Castorf, après une première avec l'adaptation des Démons, de Dostoïevski, diffusée sur Arte en novembre dernier. Une manière, peut-être, de renouer avec ces " masses laborieuses " qui, après avoir créé la Volksbühne, se sont détournées d'elle au profit du petit écran.

# Décalogue à la mode napolitaine, Christoph Marthaler à la MC93 à Bobigny

Cécile Faggiano, *Mouvement.net*

**Le Suisse Allemand Christoph Marthaler adapte, avec *Die Zehn Gebote*, *Les dix commandements* de Raffaele Viviani, qui dépeignent la vie du Naples populaire. Troisième manifestation iconoclaste du festival Standard idéal, à la MC 93 de Bobigny.**

Ancien musicien et élève de Jacques Lecoq, Christoph Marthaler a travaillé régulièrement au Schauspielhaus de Bâle et de Hambourg. Il a dirigé à partir de l'an 2000 le Schauspielhaus de Zurich avant d'être remercié en 2004 malgré une renommée européenne.

Invité de la Volksbühne (dont il a été pour de maints projets le dramaturge), Christoph Marthaler adapte ici le petit monde décrit par Raffaele Viviani dans la dernière pièce qu'il ait écrite, peu avant sa mort en 1950 : ce sont les quartiers populaires de Naples, avec leurs « *macchiette* », personnages qui se démarquent par leur excentricité, font littéralement tache (*macchia*) même dans la bigarrure des rues martelées par la tarentelle ou ponctuées des « *fuocchi* », feux d'artifice artisanaux tirés pour la Madona di Piedigrota ou le miracle de San Gennaro.

C'est par touches, sur le mode des spectacles de « *varietà* » napolitains, que les scènes se succéderont au gré des infortunes de ces humbles toujours animés de la commedia qui brûle l'ordinaire au feu de l'excès.

Car dans le sud de l'Italie peut-être plus que partout ailleurs, le sublime et le trivial entrent en émulation réciproque et se magnifient frottés l'un à l'autre, dans une économie du sacré d'autant plus vivace qu'elle se laisse sans cesse piquer de profane. Ainsi de la longue litanie de Martin Wuttke - entre Buster Keaton camorrista et Toto dégingandé -, où les insultes conjurant les absences d'un Dieu « *bande mou* » et de son fils à « *couilles plates* » aussi bien que la « *jettatura* » (mauvais œil), maintiennent malgré tout l'invocation, excitent une foi qui ne penserait pas même à s'évanouir devant les injustices, la faim et la misère quotidienne.

« *Dieu peut être content de ne pas exister* » assène encore un comédien dans une scène d'église qui vire au joyeux pugilat.

La coexistence du culte chrétien et de rites franchement païens s'arrange d'ailleurs fort bien des deux premières règles du décalogue (« *Tu n'adoreras pas d'autres dieux que moi* » et « *Tu ne fabriqueras aucune idole* ») : il n'est que de croiser les multiples autels qui jonchent les rues du quartier « *espagnol* », abritant des images sanctifiées de Maradona ou des photos des aïeux disparus.

Et dans la pièce, pour tout calice, on boit l'eau bénite à la paille jusqu'à la lie.

« *Comment faire cependant, dans un pays où le climat, les aliments et la corruption générale invitent si perpétuellement à la débauche ? Il est physiquement impossible de s'imaginer à quel point elle est poussée à Naples.* » notait Sade dans son *Voyage en Italie*. Disons pour simple réponse - que la pensée du délicat Marquis contient et éprouve avec superbe - que ce qui vient à manquer ou est proscrit n'en est que plus violemment désiré, avec une sensualité toutes griffes dehors. Certaines prières sont plus ardentes en déshabillé de soie si l'on en juge par la tenue extatique de la bella Sophie Rois dans la nef, et il n'est pas péché de troquer sa robe contre une pizza... L'architecture

napolitaine concourt elle-même à exalter ces écarts absolus : qui, perdu dans les ruelles du Montedidio n'a pas été saisi par la beauté âprement lézardée des anciens palaces ? Luxe défait qui pare ses vestiges d'une incongruité et d'une vitalité inestimables, où la poésie fait trace avec désinvolture. Dans la scénographie d'Anna Viebrock, fidèle complice de Marthaler, les acteurs évoluent au coeur de ces contradictions, soumis aux grondements du Vésuve qui mène et suspend la danse, entre une église ornée en son entrée d'une immense flèche lumineuse indiquant le bas, une place publique et une scène de music-hall défraîchie. Décor des arrangements quotidiens de ce petit peuple spolié, qui survit de menus larcins, d'embuscades farcesques pour quelques spaghettis, de « *canzonnette* » ou d'opéras de Verdi, de prières amoureuses, de voeux de clémence envers les prostituées entre deux réajustements de fausses lunettes Gucci.

Les dix commandements achoppent ici à une réalité si rugueuse que leurs injonctions sont tenues de détourner le regard pendant qu'on leur fait les poches. Question de survie, de pudeur et de dignité. La mise en scène de Marthaler nous tient paradoxalement à distance d'un certain pittoresque : par l'usage étrange de la langue allemande dans cette atmosphère typiquement méditerranéenne qui rend possible l'analogie entre la situation du Mezzogiorno et de l'Allemagne de l'Est. La direction d'acteur, tout en s'inspirant de la Commedia dell'Arte, laisse apparaître sous ces figures (du « *lazzarone* », le petit voleur napolitain, à l' *Arlecchino* en crooner faraud), des états de corps et un mode d'être au monde. Les stigmates perceptibles d'une condition sociale émergent ainsi dans la faille entre une émotivité innervée et une marionnette non loin de celle souhaitée par Kleist (1) : dans la modestie des expressions pourtant parfois grotesques mais toujours empruntes de gêne, comme une excuse permanente du corps de se mouvoir dans un espace qui l'ignore quand il ne le broie pas, et obligé sans répit à l'esquive par une réalité hypocrite. Machiavel disait au Prince : « *Donnez à un peuple la conviction qu'il est coupable, peu importe de quoi, et vous le gouvernerez plus facilement.* »

Pour reprendre les termes d'Hubert Gignoux parlant du théâtre de Dario Fo (2) - dont les évangiles apocryphes de *Mistero Buffo* trouvent plus d'un écho dans la pièce de Viviani, avec qui il partage aussi la cause du peuple et une forme de vaudeville militant -, c'est « *une volée de colère et de rire* » que nous flanquent ces dix commandements mis en pièces par les soins de la nécessité ; patron, quand bien même aux mesures de l'Eternel et découpé de la main de Moïse, modèle d'iniquité de tous les patrons d'ici-bas ; une Table de la Loi sur laquelle fument des offrandes dionysiaques, hallucinées par les faims inapaisées et la dérision (parfois) salvatrice.

(1) Heinrich von Kleist, Sur le théâtre de marionnettes, Mille et une nuit, Paris, 1993.

(2) (2) Dario Fo, *Tome 1*, Dramaturgie Editions, Paris, 1997 (A lire dans la même collection, de Raffaele Viviani : *Quai d'embarquement, la musique des aveugles*).