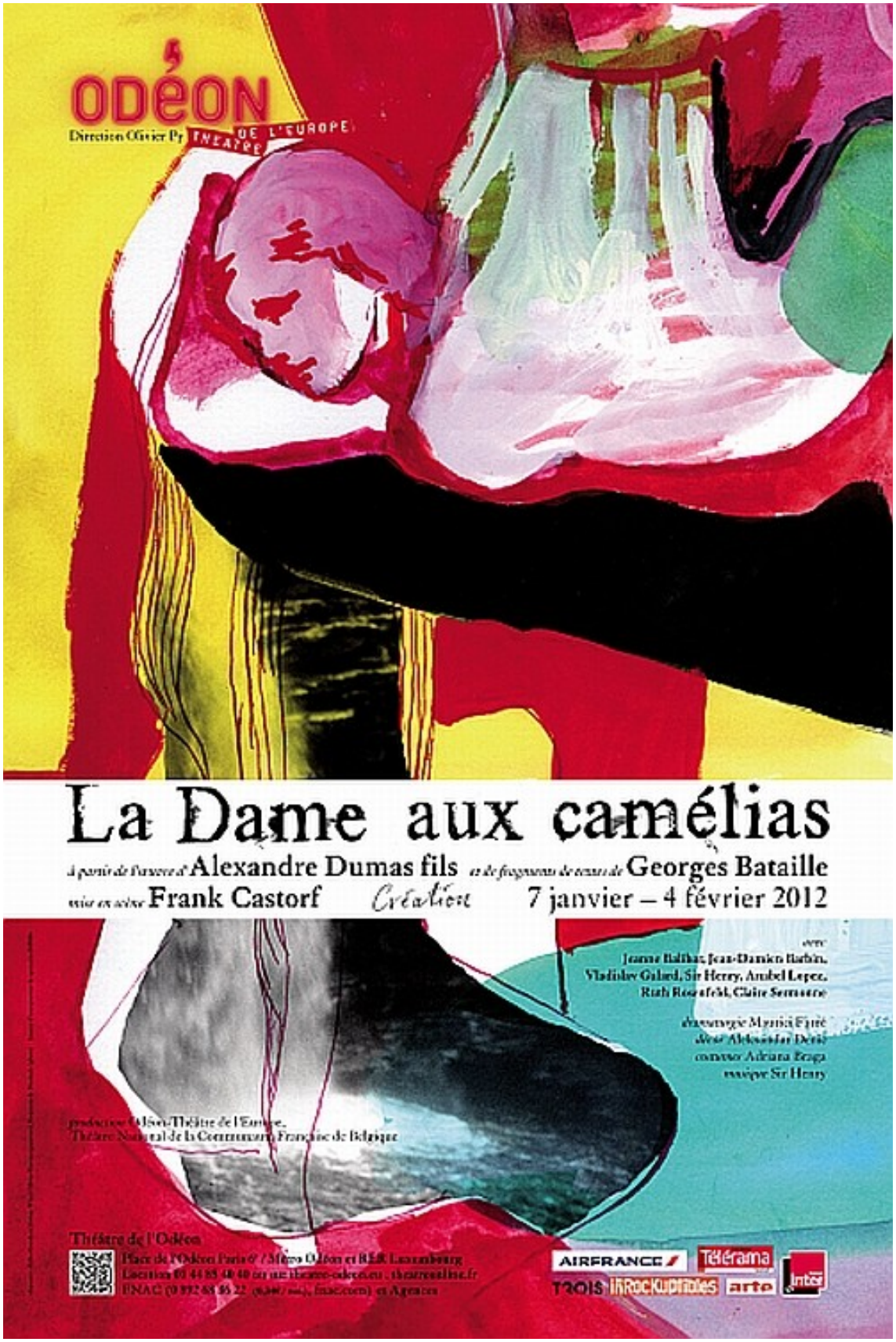
ODéON
Direction Olivier Py
THÉATRE DE L'EUROPE
La Dame aux camélias
à partir de l'œuvre d'Alexandre Dumas fils et de fragments de textes de Georges Bataille
mise en scène Frank Castorf
Création
7 janvier – 4 février 2012
avec
Jeanne Balibar, Jean-Damien Barbin,
Vladislav Galard, Sir Henry, Anabel Lopez,
Ruth Rosenfeld, Claire Sermonne
dramaturgie Marina Frenk
décor Aleksandar Denić
costumes Adriana Braga
musique Sir Henry
production Odéon-Théâtre de l'Europe,
Théâtre National de la Communauté Française de Belgique
Théâtre de l'Odéon
Place de l'Odéon Paris 6e / Métro Odéon et RER Luxembourg
Location 01 44 85 40 40 (et sur theatre-odeon.eu, theatreonline.fr
FNAC (0 892 68 36 22 (0,340€/min), Fnac.com) et Agences
AIRFRANCE
Télérama
TROIS
Les Inrockuptibles
arte
France Inter

La Dame aux camélias

Création

à partir de l'œuvre d'Alexandre Dumas Fils
et des fragments des textes de Georges Bataille et Heiner Müller
mise en scène Frank Castorf

du 7 janvier au 4 février 2012
Odéon 6e
durée (sous réserve) 3h30 avec entracte

avec Jeanne Balibar, Jean-Damien Barbin, Vladislav Galard, Sir Henry, Anabel Lopez, Ruth Rosenfeld, Claire Sermonne

mise en scène Frank Castorf

dramaturgie Maurici Farré

décor Aleksandar Denic

costumes Adriana Braga

musique Sir Henry

production Odéon-Théâtre de l'Europe,
Théâtre National de la Communauté Française de Belgique
crée le 7 janvier 2012 à l'Odéon – Théâtre de l'Europe

L'équipe des relations avec le public :

Publics de l'enseignement

Réservations et actions pédagogiques

Christophe Teillout **01 44 85 40 39**

christophe.teillout@theatre-odeon.fr

Lorraine Ronsin-Quéchon **01 44 85 41 17**

service-enseignements@theatre-odeon.fr

Public de proximité des Ateliers Berthier et public du champ social

Réservations et actions d'accompagnement

Alice Hervé **01 44 85 40 47**

alice.herve@theatre-odeon.fr

Dossier également disponible sur theatre-odeon.eu et **www.tribus-odeon.fr**

Présentation

L'amour, la mort. La musique de Verdi. Sans compter, au cinéma, quelques visages inoubliables. Il n'en faut pas plus pour que Marguerite Gautier, alias Violetta Valéry, alias Camille, garde dans l'imaginaire populaire son rang de grande icône romantique.

Qui se rappelle à quoi ressemble le prototype à la source du mythe, la prostituée telle qu'elle est dépeinte dans le roman original de 1848 ? Et qui se souvient encore combien il y est question d'argent, de violence, de patrimoine et de patriarcat ? Castorf, lui, ne l'a pas oublié. Après avoir démonté le *Kean* de Dumas père, le voici qui décape *La Dame aux camélias* de Dumas fils en la replongeant dans la brutalité d'un monde semblable au nôtre, où résonnent parfois les mots obscènes de Georges Bataille. Après l'acteur, la courtisane. Comme une nouvelle et inextricable variation entre liberté et aliénation, entre défi à la loi bourgeoise et destruction de soi – à corps perdu.

«Virginité du vice», pluralité des voix

Impensable chimère, ce fantasme : un corps à la fois offert et intouchable, impur mais destiné à retrouver une impossible pureté originelle. Hésitant entre «l'estompage» qui brouille les contraires et l'oxymore qui aiguise leur affrontement, c'est ainsi la langue même d'Armand qui semble comme contaminée par l'affolante présence de Marguerite. Mais la voix de l'amant n'est pas seule à se faire entendre. Sa triste histoire est en effet rapportée par une figure anonyme qui nous certifie la vérité de tout le récit. Alexandre (appelons-le ainsi) n'a pas été amoureux de Marguerite, et sa manière à lui de nous faire découvrir le territoire de l'héroïne subvertit implicitement le récit d'Armand. Cette ironie du roman, et la charge critique qu'elle véhicule, n'ont pas échappé à Castorf. Procédant de l'extérieur vers l'intérieur, de l'économique vers l'érotique, Alexandre nous introduit dans l'appartement de la morte sans connaître encore son identité, sans même prendre la peine de dissimuler son voyeurisme nonchalant : «j'ai toujours été amateur de curiosités. Je me promis de ne

pas manquer cette occasion, sinon d'en acheter, du moins d'en voir» (p. 51). Presque aussitôt, il comprend qu'il se trouve «dans l'appartement d'une femme entretenue», ce qui explique le grand nombre de visiteuses de marque, car «s'il y a une chose que les femmes du monde désirent voir, et il y avait là des femmes du monde, c'est l'intérieur de ces femmes» (la brutalité de l'expression vaut d'être notée : l'appartement semble ici fugitivement assimilé au corps éviscéré de celle qui l'habitait). Nulle équivoque amoureuse n'est ici de mise. «Femme entretenue», n'est-ce pas là une façon courante et commode de nommer celle qu'une encyclopédie morale publiée moins de dix ans plus tôt appelait encore «la femme sans nom» ? Sans doute. Quelques lignes plus bas, Alexandre la qualifie tout aussi banalement de «courtisane». Mais à y regarder de plus près, ces noms-là, malgré leur franchise, ne nomment plus rien. Car si les femmes du monde peuvent être là, c'est précisément parce que «la mort» ayant «purifié l'air de ce cloaque splendide», celle qu'elles «désirent voir» n'y est plus : «malheureusement les mystères étaient morts avec la déesse» (p. 52)… Étrange roman, décidément, qui met en scène dès ses premières pages le désir de voir, de pénétrer un lieu interdit, qui anime tant de lecteurs, mais uniquement pour le décevoir avant de le porter à son comble. Si l'on ne connaissait l'histoire de Marguerite Gautier qu'à travers ses avatars théâtraux ou opératiques, qui pourrait se douter qu'Armand, hanté par le besoin irrépressible de la revoir une dernière fois, fait exhumer son cadavre ? Les biens de Marguerite sont dispersés aux enchères. Son corps, jusqu'au-delà de la tombe, est exposé au regard de son amant avant d'être enterré dans une concession qu'il possède. Une dépouille dépouillée. Comme si s'exerçait à ses dépens une obscure soif de vengeance et le besoin jaloux d'effacer toutes ses traces, afin que tout rentre dans l'ordre. Il est d'ailleurs remarquable que Dumas fils lui-même a participé à sa façon à cet effeuillement, si l'on ose dire, de sa Marguerite, et cédé à la tentation moralisatrice en passant du roman au théâtre. On comprend donc que Castorf ait voulu remonter en deçà de *La Traviata* pour retrouver l'ambiguïté inquiétante du mythe originel. Mais à voir la maquette de son décor, il est clair qu'il ne s'en tiendra, pas là. Là où la curiosité du lecteur de Dumas fils, à la fois excitée et trompée, doit se faire la complice du narrateur pour deviner ce qu'il suggère ou passe sous silence, le regard du spectateur de Castorf devra sans doute soutenir des images crues et directes de l'exploitation des corps. Le décor permettra de révéler sous toutes ses coutures la cage où tourne l'héroïne. Côté pile, le règne de l'apparence, de la surface *clean,* de l'objet de désir technologisé ; côté face, un fragment de bidonville. Entre les deux, un simple voile ; pour faire bonne mesure, certaines parois sont percées d'un *glory hole.* En guise de mât, dominant et unifiant la scène, une sorte d'antenne relais proclame pour qui sait lire les noms du nouveau pouvoir dans les langues de l'empire. L'ensemble est comme un radeau flottant sur la pornographie du monde. Et pour achever de déconstruire le romantisme de Dumas fils, Castorf confronte une œuvre plus complexe qu'il n'y paraît – tout en euphémismes, en sous-entendus ironiques qu'une sentimentalité apparemment de bon aloi permet de faire passer en contrebande – à l'un des textes érotiques les plus violemment explicites de notre littérature : la bien nommée *Histoire de l'œil* de Georges Bataille.

Daniel Loayza, 22 novembre 2011, *Lettre n°23*

EXTRAITS

La Dame aux camélias

« Marguerite assistait à toutes les premières représentations et passait toutes ses soirées au spectacle ou au bal. Chaque fois que l'on jouait une pièce nouvelle, on était sûr de l'y voir, avec trois choses qui ne la quittaient jamais, et qui occupaient toujours le devant de sa loge de rez-de-chaussée : sa lorgnette, un sac de bonbons et un bouquet de camélias. Pendant vingt-cinq jours du mois, les camélias étaient blancs, et pendant cinq ils étaient rouges ; on n'a jamais su la raison de cette variété de couleurs, que je signale sans pouvoir l'expliquer, et que les habitués des théâtres où elle allait le plus fréquemment et ses amis avaient remarquée comme moi.
On n'avait jamais vu à Marguerite d'autres fleurs que des camélias. Aussi chez Mme Barjon, sa fleuriste, avait-on fini par la surnommer la Dame aux camélias, et ce surnom lui était resté. Je savais en outre, comme tous ceux qui vivent dans un certain monde, à Paris, que Marguerite avait été la maîtresse des jeunes gens les plus élégants, qu'elle le disait hautement, et qu'eux-mêmes s'en vantaient, ce qui prouvait qu'amants et maîtresse étaient contents l'un de l'autre. »

Alexandre Dumas fils, 1848

La Mission

« La voici grande ouverte la patrie, le voici béant le bercail. Un seul mot, si tu veux y retourner, et elle te refourre dedans, l'idiote, la mère éternelle. Je vais te raconter une histoire : à la Barbade, un planteur a été tué deux mois après l'abolition de l'esclavage. Le pauvre homme a été plus malchanceux. Ses ci-devant esclaves l'ont tué à coup de gourdins, comme un chien enragé, parce qu'il ne les a pas repris et ramené du froid printemps de la liberté sous le fouet adoré. Cette histoire te plaît-elle, citoyen. La liberté a sa demeure sur le dos des esclaves, l'égalité sous le couperet. Veux-tu être mon esclave. M'aimes-tu. Voici les lèvres qui t'ont embrassé. Voici les lèvres qui t'ont embrassé. Elles se souviennent de ta peau. Voici les seins qui t'ont réchauffé, petit Victor. Ils n'ont pas oublié ta bouche ni tes mains. Voici la peau qui a bu ta sueur. »

« Avec les dents de mes chiens je veux arracher de ta chair souillé la trace de mes larmes, ma sueur, mes cris de plaisir. Avec les lames de leurs griffes tailler dans ta peau ma robe de mariée. Ton haleine, qui a le goût des cadavres des rois, la traduire dans la langue du tourment qui est l'apanage des esclaves. Je veux manger ton sexe et engendrer un tigre qui dévore le temps dont les horloges battent mon cœur vide traversé par les pluies tropiques. »

Heiner Müller, 1982

Histoire de l'œil

« Il faisait chaud. Simone mit l'assiette sur un petit banc, s'installa devant moi et, sans quitter mes yeux, s'assit et trempa son derrière dans le lait. Je restai quelque temps immobile, le sang à la tête et tremblant, tandis qu'elle regardait ma verge tendre ma culotte. Je me couchai à ses pieds. Elle ne bougeait plus ; pour la première fois, je vis sa « chair rose et noire » baignant dans le lait blanc. Nous restâmes longtemps immobiles, aussi rouges l'un que l'autre.

Elle se leva soudain : le lait coula jusqu'à ses bas sur les cuisses. Elle s'essuya avec son mouchoir, debout par-dessus ma tête, un pied sur le petit banc. Je me frottais la verge en m'agitant sur le sol. Nous arrivâmes à la jouissance au même instant, sans nous être touchés l'un l'autre. Cependant, quand sa mère rentra, m'asseyant sur un fauteuil bas, je profitai d'un moment où la jeune fille se blottit dans les bras maternels : je soulevai sans être vu le tablier, passant la main entre les cuisses chaudes.

Je rentrai chez moi en courant, avide de me branler encore. Le lendemain, j'avais les yeux cernés. Simone me dévisagea, cacha sa tête contre mon épaule et me dit : « Je ne veux plus que tu te branles sans moi. »

« Dès cette époque, Simone contracta la manie de casser des œufs avec son cul. Elle se plaçait pour cela la tête sur le siège d'un fauteuil, le dos collé au dossier, les jambes repliées vers moi qui me branlais pour la foutre dans la figure. Je plaçais alors l'œuf au-dessus du trou : elle prenait plaisir à l'agiter dans la fente profonde. Au moment où le foutre jaillissait, les fesses cassaient l'œuf, elle jouissait, et, plongeant ma figure dans son cul, je m'inondais de cette souillure abondante. »

Georges Bataille, éditions 10/18, 1973

SOMMAIRE

Le roman de *La Dame aux camélias*

Une présentation

Un résumé du roman

Les personnages

***La Dame aux camélias* selon Blanche (extrait d'*Un tramway* adapté par Wadji Mouawad)**

La pièce dans son contexte

La figure d'Alexandre Dumas fils

Le roman *La Dame aux camélias* : 1848 – reflet d'une époque

L'évolution du personnage de la Dame aux camélias

***La Dame aux camélias* selon Barthes**

D'Alexandre Dumas fils à Georges Bataille : *La Dame aux camélias* de Frank Castorf

H. Müller et G. Bataille : les dessous de la Dame aux camélias

Une présentation d'Heiner Müller et son oeuvre

La révolution manquée de la Dame aux camélias

Une présentation de Georges Bataille et son oeuvre

"La métaphore de l'oeil", Roland Barthes

La Dame aux camélias : "une présence folle"

Frank Castorf : la provocation d'un théâtre politique

Entretien avec Frank Castorf (comme une note d'intention)

Les mises en scènes de Frank Castorf

Kean (désordre ou génie)* écho de *La Dame aux camélias

Frank Castorf, directeur de la Volskbüne

Le décor

Le théâtre allemand est-il aux mains des pornographes ?

Ce que la presse en dit

Repères biographiques

Pour aller plus loin...

Le roman de *La Dame aux camélias*

Une présentation

Un résumé du roman

Pour ré-explorer la figure de la Dame aux camélias, Frank Castorf est retourné à la source, il a choisi de travailler à partir du roman ; première version de l'histoire avant même sa réécriture en 1852 pour l'adapter à la scène.

Le roman s'ouvre par la lecture d'une affiche qui annonce la vente aux enchères des biens après décès. Le narrateur, qui reste anonyme, précise : "l'affiche ne nommait pas la personne morte". Il se rend à l'appartement dans lequel se tiendront les enchères quelques jours plus tard et découvre l'identité de l'ancienne locataire des lieux : Marguerite Gautier, une courtisane bien connue. Lors des enchères, il achète un exemplaire de *Manon Lescault* dans lequel se trouve "quelque chose d'écrit sur la première page" : «Manon à Marguerite, Humilité », dédicace signée : Armand Duval. Quelques jours après la fin de la vente aux enchères, un visiteur inattendu se présente chez le narrateur, il s'agit d'Armand Duval, venu demander le livre qu'il avait dédicacé à Marguerite. S'ensuit le début du récit d'Armand qui fait la promesse au narrateur de lui conter tous les détails de la relation qui l'unissait à Marguerite lors d'une prochaine visite. Le narrateur, se rend sur la tombe de Marguerite Gautier dans l'espoir de revoir Armand, qui malgré sa promesse n'est pas revenu le voir. Au cimetière, il apprend que le jeune homme a décidé d'exhumer le corps et se rend chez lui le lendemain. Il le trouve épuisé mais accepte de l'accompagner le jour suivant pour la cérémonie de l'exhumation du corps de Marguerite. Cette épreuve affaiblit plus encore l'ancien amant éploré qui tombe gravement malade. Lors de sa convalescence il raconte au narrateur l'histoire de sa passion pour Marguerite Gautier.

De sa première rencontre à son introduction dans le cercle privé de la jeune femme, il confie au narrateur ses états d'âme. Son récit se poursuit par la reconnaissance mutuelle de leur amour naissant et la décision de Marguerite de renoncer à ses amants fortunés malgré les maigres ressources financières d'Armand. Dans une lutte constante pour préserver leur amour, ils traversent plusieurs conflits avant de s'installer pour quelques mois à la campagne, loin de Paris et des normes de la société bourgeoise bien pensante qui menacent l'équilibre du couple. C'est un moment très heureux pour les deux amants mais ils sont rattrapés par la réalité : Monsieur Duval, à l'insu d'Armand, rend visite à Marguerite pour la convaincre de renvoyer Armand à une vie plus conforme aux convenances. Le père d'Armand lui

confie que sa fille doit se marier et que cela sera impossible si le jeune homme entretient une relation si passionnelle avec une courtisane. Marguerite accepte donc de se sacrifier : elle cache cet entretien à Armand et s'exécute. De retour à Paris, ignorant pourquoi Marguerite l'a congédié, Armand se venge en s'affichant avec d'autres courtisanes et en la maltraitant publiquement. La condition phtisique de la jeune fille se dégrade et, alors qu'Armand part à l'étranger, elle agonise seule, délaissée de tous ses anciens amants, couverte de dettes.

L'histoire de cette passion est donc construite en deux périodes qui s'opposent, dans la première Marguerite est le personnage dominant : c'est la phase ascendante qui aboutit à cette échappée à la campagne, c'est le triomphe de ce personnage de courtisane qui semble atteindre une position qui se rapproche du bonheur bourgeois. C'est justement à ce moment, lorsque cette femme entretenue semble sur le point de se fondre complètement à la bourgeoisie qu'intervient le père d'Armand. La rencontre entre Marguerite et Monsieur Duval est le point de rupture qui interrompt cette ascension de la Dame aux camélias et qui marque le début de sa défaite. Quand les limites sont sur le point d'être franchies, la figure patriarcale intervient afin de rétablir l'ordre menacé, c'est le déclin de Marguerite qui est alors transformée en personnage auto-sacrificiel.

A ce texte initial, Frank Castorf, dans une volonté de redonner à la pièce toute la charge et la force provocatrice du roman à l'époque de sa parution, mêle des fragments de textes de Georges Bataille et de Heiner Müller qui lui permettent de faire entendre tous les sous-entendus ironiques de l'oeuvre et de lui conférer une dimension politique.

Les personnages

LE NARRATEUR : homme de la bonne société bourgeoise parisisenne
LA DAME AUX CAMÉLIAS : Marguerite Gautier/ Marie Duplessis : héroïne du roman, femme indépendante et vulnérable, victime des valeurs conservatrices de la bourgeoisie.
ARMAND DUVAL : fils de la bonne société bourgeoise mais sans grande fortune
MONSIEUR DUVAL : père d'Armand, défenseur des intérêts de sa famille
PRUDENCE : amie intéressée de Marguerite

La Dame aux camélias selon Blanche
(extrait d'*Un Tramway* adapté par Wadji Mouawad)

MA PREMIÈRE FOIS AU CINÉMA

« L'hiver. Paris, féérique acropole du plaisir. Tout était nouveau pour Armand Duval à peine sorti de sa province. Et Marguerite était un ornement inutile – un amusement – un oiseau de passage – une aurore éphémère. Le soir de leur première rencontre, elle avait dit :

« Un étudiant en droit ? Tu ferais mieux de faire l'amour comme étude ».

Armand répondit: « Ton souffle n'est pas le souffle des autres, la vie elle-même n'est pas digne de toi, je te suivrai toujours, je veux être à ta botte, ton chien, ton esclave, ma vie est à toi ».

- Ma vie ne sera pas longue mais si brève peut-elle être, elle survivra à ton amour.

Elle était malade, mais on la prenait pour une alcoolique. Ils quittèrent Paris et s'en allèrent loin de cette ancienne vie, la tendresse d'Armand prouvant que l'amour reste le meilleur des remèdes. Mais le père d'Armand brisa cette vie nouvelle en demandant à la femme qu'elle se sacrifie:

- Ne me demandez pas de vous le rendre à tout jamais ! Il est toute ma vie et je n'en ai plus pour longtemps.

Elle accepta de porter sa croix. Elle écrivit cette magnifique lettre : « Armand, notre petite échappée est terminée et je retourne à Paris. Rentre chez toi et oublie. » D'autres repas – des fêtes – elle anesthésiait sa propre douleur dans une frénésie permanente ! Elle se tuait elle-même ! Armand fut alors convaincu que l'amour était, pour Marguerite, une simple marchandise monnayable. Durant son agonie, elle murmura :

Ne pleurez pas, le monde ne perdra rien. J'aurai été un ornement inutile – un amusement – un oiseau de passage – une aurore éphémère. Laissez-moi dormir – laissez-moi rêver – je suis heureuse.

Armand arriva trop tard. Il ouvrit sa tombe. Vomissant sur le corps décomposé de Marguerite, il répétait « Je t'aimerai toujours ! »

Un Tramway, Wadji Mouawad, d'après *Un Tramway nommé Désir* de Tennessee Williams

La pièce dans son contexte

La figure d'Alexandre Dumas fils

Le roman de Dumas est directement inspiré de son expérience personnelle : le récit de *La Dame aux camélias* est, pour une large part, celui de sa relation avec Marie Duplessis. Auteur à succès de son époque, aujourd'hui méconnu et dissimulé par l'ombre du nom de son père, Alexandre Dumas fils écrivait des romans et des pièces de théâtre réalistes dont les sujets étaient très ancrés dans l'actualité sociale de son siècle.

Il publie *La Dame aux camélias* en 1848, un an après le mort de Marie Duplessis, il a alors 24 ans, le succès est immédiat. En 1852, après le coup d'Etat, le ministre de l'Intérieur autorise enfin l'adaptation pour le théâtre de *La Dame aux camélias* à être montée, c'est l'un des plus grands succès populaires du siècle. Après cette réussite Alexandre Dumas fils voit une grande part de ses écrits connaitre le succès, bien qu'il s'éloigne radicalement du romantisme de ce texte pour devenir "le moraliste du second Empire" comme le nomment certains de ses détracteurs. Il va écrire de plus en plus pour le théâtre et abandonner progressivement les romans, ses pièces illustrent parfaitement le modèle de "la pièce à thèse", ses cibles sont la femme, l'argent et la corruption. Sa gloire dépasse celle de son père ; il est très apprécié du public, notamment bourgeois, qui le considère comme le protecteur de ses valeurs. Dénonçant la figure de la femme tentatrice et défendant la famille il écrira en 1872, dans le pamphlet *l'Homme-femme* : «L'homme ne peut rien sans Dieu, la femme ne peut rien sans l'homme, voilà la vérité éternelle, absolue, immuable. »

A la mort de Dumas fils, en 1896 *Le Mercure de France* publie les réponses obtenues auprès des "écrivains nouveaux" à la question "Quelle est votre opinion sur Alexandre fils ?", en voici quelques unes :

Émile Verhaeren : « Ce qui empêche M. Dumas fils d'être un maître au théâtre c'est son esprit... Dumas fils a fait un théâtre pour Paris, mais non pas pour l'humanité. Mode de Second Empire! »

Henry Bataille : « La Dame aux camélias sera la Dame de notre siècle, comme Manon celle d'un autre, comme Peau d'âne, comme toutes les autres. »

Pierre Louÿs : « C'est le meilleur auteur dramatique que la France ait eu depuis Racine. La génération nouvelle ferait preuve de clairvoyance en cultivant de très près le maître d'Ibsen et de Tolstoï. »

Le roman *La Dame aux camélias* : 1848 – reflet d'une époque

Publié en 1848 à la suite de la mort de Marie Duplessis, le roman *La Dame aux camélias* signe le premier succès éclatant de Dumas fils dans le monde des lettres. Le récit romantique dépeint de manière fidèle le climat des dernières années de la Monarchie de Juillet à Paris. La bourgeoisie impose progressivement ses valeurs depuis 1830, une morale mondaine qui veut préserver un ordre patriarcal où les intérêts de la propriété et de la famille sont primordiaux.

Entre 1840 et 1842 l'éditeur parisien Léon Curmer publie *Les Français peints par eux-mêmes ou Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle.* Il s'agit d'un recueil richement illustré qui rassemble des études consacrées à près de trois cents personnages caractéristiques de l'époque. Les textes sont écrits par une cinquantaine d'écrivains ou journalistes célèbres de l'époque dont Balzac, Gautier, Nerval, Jules Janin, Alphonse Karr ou Louise Colet par exemple. Cet ouvrage donne une vision assez précise de l'univers social bourgeois du milieu du XIXe siècle. Parmi ces études, celle de Taxile Delord qui fait le portrait de « La femme sans nom » :

« Quel nom, en effet, lui donner, à ce type si fécond et si misérable, si poétique et si abject, si moral et si repoussant, énigme vivante que n'ont pu éclairer ni les recherches de la science, ni les dévouements de la charité, ni les efforts de l'intelligence ? Pendant bien longtemps encore cette femme, dans laquelle viennent se résumer tous les dévouements et toutes les bassesses, toutes les délicatesses de la passion et toutes les corruptions de l'âme, se dérobera à la triple investigation de la science, de la religion et de la morale ; elle demeurera toujours comme un des plus grands mystères du cœur humain et des nécessités sociales. Le meilleur moyen de la faire connaître, cette femme, c'est de ne pas la nommer, tant est grand le dégoût qu'elle soulève alors que l'on parle seulement d'elle ; et cependant combien de motifs devraient nous conseiller l'indulgence à son égard ! combien de gens la repoussent aujourd'hui, la malheureuse, après avoir été les complices de sa chute première, et les instruments de sa dégradation progressive ! Disons donc quelques mots de la femme sans nom ; aussi bien a-t-elle une trop grande part d'influence dans la société moderne pour échapper à cette galerie, qui a la prétention de réfléchir l'époque actuelle dans son ensemble et dans tous ses détails.

Pour le public en général, la créature dont nous parlons est corrompue, ignoble, avilie, et tout cela sans compensation, sans espoir de retour : pour les uns, c'est la débauche en robe de soie, la paresse en chapeau de satin ; pour les autres, c'est la gourmandise qui sourit, l'ivrognerie qui marche ; pour tout le monde, ce n'est qu'un amas de vices qui battent sous des oripeaux, et auxquels on fait bien de jeter l'éternel anathème. Sans doute tout cela est vrai ; mais croit-on

que cette lèpre de la débauche envahisse l'âme tout à coup et s'y maintienne sans espoir de guérison ? Une pareille pensée serait impie. Dieu, qui envoie aux femmes l'ignorance et la misère qui les perdent, leur garde aussi quelquefois à leur dernière heure le repentir, comme une compensation céleste. "

La monarchie de Juillet marque le triomhe de la bourgeoisie qui, depuis la fin du règne de Napoléon I, contrôle la vie politique française. Le régime de cette monarchie de Juillet ne repose sur aucune légitimité historique mais s'appuie sur l'aspiration de la bourgeoisie "au calme institutionnel et social", ce qui explique le trait de Tocqueville à l'égard de cette classe : "devenue le gouvernement, elle se cantonna dans son pouvoir et bientôt dans son égoïsme". Cependant les dernières années du règne de Louis- Philippe sont troublées et en 1848 l'arrivée de la II République prive soudainement la bourgeoisie de sa main mise sur la vie politique.

Bien que le roman connaisse un franc succès lors de sa publication, son sujet choque les contemporains d'Alexandre Dumas fils à plusieurs reprises. En effet, le personnage de Marguerite plein d'assurance, indépendant financièrement et fascinant pour Armand n'entre pas dans le cadre du modèle familial bourgeois. Les précisions chiffrées des besoins financiers de Marguerite Gautier ont aussi paru osées pour l'époque, d'autant qu'elles montraient clairement que l'argent était devenu la valeur primordiale de la société. Dans le roman la supériorite de l'homme dans le modèle patriarcal bourgeois repose sur une force économique et non sur la supériorité naturelle de l'homme, ce qui a aussi irrité les lecteurs de l'époque. De plus la société bourgeoise n'est pas montrée sous son meilleur jour : Duval père et fils qui en sont les représentants dans le roman ne sont pas irréprochables. Le père fait du chantage moral et trompe son fils, tandis qu'Armand est incapable d'accorder sa confiance à celle qui le mérite et par la suite il a un comportement revanchard. L'image des hommes de la bonne société n'est donc pas très flatteuse d'autant que si Armand raconte toute son histoire au narrateur c'est pour effacer un sentiment de culpabilité qui le ronge. Le récit montre la confession d'un jeune homme issu des cercles bourgeois, se repentant de son comportement vis-à-vis d'une femme entretenue, ce qui ne fût pas du goût des conservateurs, notamment dans la période troublée où paru le roman.

L'évolution du personnage de la Dame aux camélias

Le personnage de Dumas est devenue une icône romantique dont le destin a finalement échappé à son créateur. En effet, le portrait qu'il fait de cette femme entretenue est un jeu d'équilibre afin de répondre aux attentes conservatrices de son lectorat bourgeois tout en lui apportant également une distraction. Equilibre qui est gommé par les adaptations suivantes du mythe de la Dame aux camélias.

- Le roman

Dans le roman c'est ainsi qu'il dépeint Marguerite Gautier :

« Il y avait dans cette femme quelque chose comme de la candeur. On voyait qu'elle en était encore à la virginité du vice. Sa marche assurée, sa taille souple, ses narines roses et ouvertes, grands yeux légèrement cerclés de bleu, dénotaient une de ces natures ardentes qui répandent autour d'elles un parfum de volupté, comme ces flacons d'Orient qui, si bien fermés qu'ils soient, laissent échapper le parfum de la liqueur qu'ils renferment.

Enfin, soit nature, soit conséquence de son état maladif, il passait de temps en temps dans les yeux de cette femme des éclairs de désirs dont l'expansion eût été une révélation du ciel pour celui qu'elle eût aimé. Mais ceux qui avaient aimé Marguerite ne se comptaient plus, et ceux qu'elle avait aimés ne se comptaient pas encore...

Bref, on reconnaissait dans cette fille la vierge qu'un rien avait fait courtisane, et la courtisane, dont un rien eût fait la vierge la plus amoureuse et la plus pure. »

Ce portrait ambigü est un exemple de l'effort fait par l'auteur pour concilier les attentes à la fois libérales et conservatrices de la bonne société. Les destinataires de son oeuvre appartiennent en effet à la bourgeoisie possèdante, qui cherche à la fois une distraction dans cette lecture mais aussi à voir confirmer son statut. Le sujet du roman permet le divertissement par le piquant de l'illégitime mais il s'agit pour Alexandre Dumas fils d'établir un compromis pour que ce personnage féminin défiant la norme bourgeoise soit toléré. Le personnage d'Armand reflète ce besoin d'évasion qu'il trouve dans l'érotisme tandis que son père incarne le respect de l'ordre et de la morale. Monsieur Duval joue le rôle de gardien des règles en définissant les limites à ne pas franchir. Marguerite est une figure digne de pitié que sa mort rend plus acceptable encore pour le modèle social patriarcal. Cependant la fin du roman est très crue, la jeune femme est abandonnée de tous et n'est vraiment pleurée qu'une fois morte, Castorf souligne ironiquement : "une bonne courtisane est une courtisane morte". La vente aux enchères de ses biens et l'exhumation de son corps renvoient plus directement le lecteur à l'aliénation de son corps, due à sa prostitution, que la description de ses actes de son vivant.

- La pièce

C'est en 1852 qu'est créée l'adaptation dramatique de *La Dame aux camélias* par Alexandre Dumas fils lui-même. Il reprend l'intrigue principale mais la structure est modifiée pour ménager des effets dramaturgiques et donner à sa pièce des caractéristiques du vaudeville, notamment en incluant des scène plus légères, qui apportent une respiration qui n'existe pas dans le roman. L'auteur a aussi ajouté une intrigue secondaire avec le personnage de "Nichette" qui est une grisette et dont l'histoire d'amour se termine bien : cet ajout permet à la fois de donner à Marguerite une origine sociale un peu plus "honorable" que celle qu'elle a dans le roman et d'appuyer l'idée que le respect de la morale paie. Autre différence notable : la conversation entre Monsieur Duval et Marguerite est centrale dans la pièce et non plus placée à la fin du récit ce qui permet au père d'Armand de jouer à la fois le rôle du séparateur et du réconciliateur puisqu'il décide de rappeler Armand au chevet de Marguerite dans cette seconde version. Marguerite remarque tout de même : « Si ma mort n'eût été certaine, ton père ne t'eût pas écrit de revenir... », mais cela permet de redorer la figure du père, gardien des valeurs bourgeoises. Cette modification implique que la Dame aux camélias ne meurt plus dans le dénuement mais entourée de ses amis et cette scène laisse le temps à Marguerite d'absoudre Armand de sa culpabilité puisqu'il peut lui demander et recevoir son pardon. Le personnage du narrateur disparait bien sûr ce qui change le regard du spectateur sur le drame puisqu'il n'y plus d'intermédiaire entre le récit d'Armand et le public. Alexandre Dumas fils lui-même résumait ainsi la différence entre son roman et la pièce : « La scène ne pourra jamais dire tout ce que dira le livre, pas plus qu'on ne peut toujours, quand on est trois, dire et faire tout ce qu'on peut dire quand on est deux. Au théâtre, on est toujours trois. »

- L'opéra

Deux ans après la création de la pièce, Verdi connait un succès mondial en présentant *La Traviata*, nouvelle réécriture du mythe de la figure de la Dame aux camélias. Reprenant le canevas de la pièce, le compositeur transforme à nouveau l'héroïne, renforçant la force de son sacrifice. Au fil des adaptations, le personnage de Marguerite, devenue Violetta, perd sa charge provocatrice. Dans cette nouvelle version, Verdi retravaille l'intrigue pour en faire presque un drame intime : l'intrigue secondaire qui reposait sur le nouveau personnage de Nichette disparaît tandis que le rôle du père est à nouveau renforcé.

Si le livret peut paraître "fade" en comparaison des deux versions précédentes du mythe, il faut se rappeler que le contexte de l'opéra italien est très éloigné de celui de la

scène théâtrale française à la même époque. Le sujet en soi de l'intrigue parait osé : on porte sur scène le "demi-monde" et non un sujet noble ! C'est pourquoi, après un premier essai, Verdi impose une distance historique au récit en le faisant se dérouler au début du règne de Louis XV. Le contexte social est gommé par l'esthétisation du personnage de la courtisane qui est bien loin de posséder la force de Marguerite. Au contraire, elle choisit le renoncement comme voie vers l'harmonie. Dans cette adaptation, le sentiment se soumet à la raison bourgeoise, et Violetta devient une héroïne tragique.

C'est pour inverser complètement l'évolution du personnage de Marguerite que Frank Castorf a décidé de repartir du roman. Et d'aller même plus loin que la première source : au lieu d'esthétiser la figure de la courtisane, il montre crument tout ce qui est de l'ordre du non-dit, restaure la charge scandaleuse du texte. Pour ce faire il s'appuit sur la littérature violemment explicite de Georges Bataille qui présente les corps dans leur matérialité de chair. Des extraits de textes d'Heiner Müller concourrent à cette réécriture du myhte de *La Dame aux camélias*. Heiner Müller est, en effet, un auteur qui a lui même beaucoup travaillé et adapté des pièces antiques ou du moins classiques.

La Dame aux camélias selon Barthes

Mythologies - «La Dame aux camélias»

On joue encore, je ne sais où dans le monde, *La Dame aux camélias* (et on la jouait il y a quelque temps à Paris). Ce succès doit alerter sur une mythologie de l'Amour qui probablement dure encore, car l'aliénation de Marguerite Gautier devant la classe des maîtres n'est pas fondamentalement différente de celle des petites-bourgeoises d'aujourd'hui dans un monde tout aussi classifié.

Or, en fait, le mythe central de *La Dame aux camélias,* ce n'est pas l'Amour, c'est la Reconnaissance, Marguerite aime pour se faire reconnaître, et à ce titre sa passion (au sens plus étymologique que sentimental) vient tout entière d'autrui. Armand, lui (c'est le fils d'un receveur général), témoigne de l'amour classique, bourgeois, hérité de la culture essentialiste et qui se prolongera dans les analyses de Proust : c'est un amour ségrégatif, celui du propriétaire qui emporte sa proie ; amour intériorisé qui ne reconnaît le monde que par intermittence et toujours dans un sentiment de frustration, comme si le monde n'était jamais que la menace d'un vol (jalousies, brouilles, méprises, inquiétudes, éloignements, mouvements d'humeur, etc.). L'amour de Marguerite est tout à l'opposé. Marguerite a d'abord été touchée de se sentir *reconnue* par Armand, et la passion n'a été ensuite pour elle que la sollicitation permanente de cette reconnaissance ; c'est pourquoi le sacrifice qu'elle consent à M. Duval en renonçant à Armand, n'est nullement moral (en dépit de la phraséologie), il est existentiel ; il n'est que la conséquence logique du postulat de reconnaissance, un moyen supérieur (bien plus supérieur que l'amour) de se faire reconnaître par le monde des maîtres. Et si Marguerite cache son sacrifice et lui donne le masque du cynisme, ce ne peut être qu'au moment où l'argument devient vraiment Littérature : le regard reconnaissant des bourgeois est ici délégué au lecteur qui, à son tour, *reconnaît* Marguerite à travers la méprise même de son amant.

C'est dire que les malentendus qui font avancer l'intrigue ne sont pas ici d'ordre psychologique (même si le langage l'est abusivement) : Armand et Marguerite ne sont pas du même monde social et il ne peut s'agir entre eux ni de tragédie racinienne ni de marivaudage. Le conflit est extérieur : on n'a pas affaire à une même passion divisée contre elle-même, mais à deux passions de nature différente, parce qu'elles proviennent de lieux différents de la société. La passion d'Armand, ce type bourgeois, appropriatif, est par définition meurtre d'autrui ; et la passion de Marguerite ne peut couronner l'effort qu'elle mène pour se faire reconnaître, que par un sacrifice qui constituera à son tour le meurtre indirect de la passion d'Armand. La simple

disparité sociale, relayée et amplifiée par l'opposition de deux idéologies amoureuses, ne peut donc produire ici qu'un amour impossible, impossibilité dont la mort de Marguerite (pour sirupeuse qu'elle soit sur la scène) est en quelque sorte le symbole algébrique.

La différence des amours provient évidemment d'une différence des lucidités : Armand vit dans une essence et une éternité d'amour, Marguerite vit dans la conscience de son aliénation, elle ne vit qu'en elle : elle se sait, et en un certain sens, se *veut* courtisane. Et ses propres conduites d'adaptation sont, elles aussi, entièrement, des conduites de reconnaissance : tantôt elle assume avec excès sa propre légende, s'enfonce dans le tourbillon classique de la vie courtisane (semblable à ces pédérastes qui s'assument en s'affichant), tantôt elle annonce un pouvoir de dépassement qui vise à faire reconnaître moins une vertu « naturelle » qu'un dévouement de condition, comme si son sacrifice avait pour fonction de manifester non point le meurtre de la courtisane qu'elle est mais d'afficher au contraire une courtisane superlative, majorée sans rien perdre d'elle-même, d'un haut sentiment bourgeois.

On voit ainsi se préciser le contenu mythique de cet amour, archétype de la sentimentalité petite-bourgeoise. C'est un état très particulier du mythe, défini par une semi-lucidité ou, pour être plus exact, une lucidité parasite (c'est la même que l'on *a* signalée dans le réel astrologique). Marguerite *connaît* son aliénation, c'est-à-dire qu'elle voit le réel comme une aliénation. Mais elle prolonge cette connaissance par des conduites de pure servilité : ou bien elle joue le personnage que les maîtres attendent d'elle, ou bien elle essaye de rejoindre une *valeur* proprement intérieure à ce même monde des maîtres. Dans les deux cas, Marguerite n'est jamais rien de plus qu'une lucidité aliénée : elle voit qu'elle souffre mais n'imagine aucun autre remède que parasite à sa propre souffrance : elle se sait objet mais ne se pense pas d'autre destination que de meubler le musée des maîtres. En dépit du grotesque de l'affabulation, un tel personnage ne manque pas d'une certaine richesse dramatique : sans doute il n'est ni tragique (la fatalité qui pèse sur Marguerite est sociale, non métaphysique), ni comique (la conduite de Marguerite tient à sa condition, non à son essence), ni encore, bien entendu, révolutionnaire (Marguerite n'exerce aucune critique sur son aliénation). Mais il lui faudrait au fond peu de chose pour atteindre au statut du personnage brechtien, objet aliéné mais source de critique. Ce qui l'en éloigne – irrémédiablement – c'est sa positivité : Marguerite Gautier, « touchante » par sa tuberculose et ses belles phrases, empoisse tout son public, lui communique son aveuglement : sotte dérisoirement, elle eût ouvert les yeux petits-bourgeois. Phraseuse et noble, en un mot « sérieuse », elle ne fait que les endormir.

Roland BARTHES, *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957

D'Alexandre Dumas fils à Georges Bataille : *La Dame aux camélias* de Frank Castorf

Frank Castorf : "Il y a une scène où Armand va au cimetière et demande à déterrer la Dame aux camélias. Il admire la beauté de ce corps en décomposition, de ces yeux mangés par la mort. Je veux mélanger cette scène avec *L'Histoire de l'œil*, de Bataille, car elle permet de montrer cette obsession de points contradictoires : Dieu et l'homme, la mort et la vie, comme le décor opposera le monde glamour de Sarkozy et la réalité de favelas. Je ne compte donc pas suivre le déroulé linéaire de l'histoire mais m'intéresser à la transgression, à ces obsessions qui dépassent l'interdiction. C'est ce moment de dépassement anarchiste qui m'intéresse."

Voici des extraits de la scène évoquée par Frank Castorf :
"La bière était en chêne, et ils se mirent à dévisser la paroi supérieure qui faisait couvercle. L'humidité de la terre avait rouillé les vis et ce ne fut pas sans efforts que la bière s'ouvrit. Une odeur infecte s'en exhala, malgré les plantes aromatiques dont elle était semée. [...]
Un grand linceul blanc couvrait le cadavre dont il dessinait quelques sinuosités. Ce linceul était presque complètement mangé à l'un des bouts, et laissait passer un pied de la morte. [...]
C'était terrible à voir, c'est horrible à raconter.
Les yeux ne faisaient plus que deux trous, les lèvres avaient disparu, et les dents blanches étaient serrées les unes contre les autres. Les longs cheveux noirs et secs étaient collés sur les tempes et voilaient un peu les cavités vertes des joues, et cependant je reconnaissais dans ce visage le visage blanc, rose et joyeux que j'avais vu si souvent.
Armand, sans pouvoir détourner son regard de cette figure, avait porté son mouchoir à sa bouche et le mordait. "

La Dame aux camélias, Alexandre Dumas fils, 1848

Dans la confrontation du texte de Dumas à celui de Bataille c'est aussi celle de l'implicite contre l'explicite, la violence et la brutalité du texte de Bataille contre l'équilibre de celui de Dumas. La matérialité des corps érotiques face à l'esthétisation bourgeoise de la prostitution dans la société du milieu du XIXe siècle.

La description réaliste de l'exhumation du cadavre par Dumas fils est une scène qui, dans le roman, choque les sensibilités et va à l'encontre de la bienséance. Cette transgression des règles dans le récit sert de passerelle entre l'ensemble du roman et les textes corrosifs de Heiner Müller et Georges Bataille.

H. Müller et G. Bataille : Les dessous de la Dame aux camélias

Une présentation de Heiner Müller et son œuvre

MÜLLER Heiner (Eppendorf 1929 – Berlin 1995).

Poète auteur dramatique allemand. Placé à la charnière des deux Allemagnes, il inquiète l'une et séduit l'autre ; il finit par s'imposer des deux côtés comme un des créateurs les plus puissants et une des consciences les plus aiguës de l'Europe déchirée de l'après-guerre.

En 1933 il assiste à l'arrestation de son père par les nazis. Libéré après deux années de camp, celui-ci est de nouveau arrêté en 1941 et envoyé en France dans un bataillon disciplinaire. En 1944, Heiner Müller est enrôlé dans le Volkssturm. À la fin de la guerre, après quelques jours passés en captivité à l'Ouest, il rejoint la zone soviétique et reprend ses études secondaires. En 1951, son père, en butte aux tracasseries des autorités soviétiques d'occupation, passe en Allemagne fédérale, bientôt rejoint par son épouse. Heiner Müller ne les suivra pas. Il a fait la connaissance d'Inge Meyer qui deviendra son épouse et collaborera à l'écriture de ses premières pièces : *Der Lohndriicker (le Briseur de salaires,* 1956) et la pièce radiophonique *Die Korre tur (la Rectification,* 1957).

Une « dramaturgie de la production »

À cette époque, c'est-à-dire après la mort de Staline 1953 et le soulèvement de Berlin-Est le 17 juin de même année, Müller, qui est devenu proche des cercles brechtiens (Brecht meurt en 1956), pratique une dramaturgie dite « de la production » c'est-à-dire écrit des pièces qui procèdent d'un travail d'enquête et visent une représentation critique des réalités économiques et sociales de l'Allemagne de l'Est. En 1961, l'année de la construction du mur de Berlin, sa pièce *Die Umsiedler (l'Émigrante ou la Vie à la campagne,* 1956-1961) est interdite après une unique représentation et lui-même est exclu de l'Union des écrivains.

Cette mesure ne met pas immédiatement un terme sa pratique de la « dramaturgie de la production » : 1964 il présente sous le titre *Die Bauern (les Pays* une nouvelle version de la pièce interdite en 1961 ainsi qu'une nouvelle œuvre, *Der Bau (le Chantier* 1964), d'après le roman d'Erik Neutsch, *Trace tiel pierres.* Ces deux pièces seront mises en scène par Fritz Marquardt à la Volksbühne de Berlin-Est mal seulement en 1976 et 1980. Après le suicide d'Inge Müller en 1966, alors qu'il continue à faire l'objet d'âpres critiques, il se détourne apparemment des sujets d'actualité et se tourne vers la tragédie grecque adaptant ou récrivant selon le cas l'Ödipus *Tyrann* de Sophocle/Hölderlin, le *Philoctète* de Sophocle et *Prométhée* d'Eschyle. Le premier de ces textes sera mis en scène par Besson (qui avait commandé l'adaptation), les autres seront créés en Allemagne fédérale ou en Suisse.

Le « pessimisme historique »

Dans le même esprit, durant les décennies 1960 et 1970 il traduira ou réécrira selon les cas plusieurs pièces de Shakespeare : *Comme il vous plaira* (1967, traduction), *Macbeth* (1971, une réécriture qui lui vaut l'accusation de « pessimisme historique » et déclenchera une polémique), *Hamlet* (1976, avec Langhoff, m.en sc. Besson) et *Anatomie Titus Fall of Rome* (1984, « commentaire théâtral » du *Titus Andronicus* de Shakespeare, m. en sc. Karge et Langhoff à Bochum). En fait, en ces temps difficiles, parallèlement à son activité de dramaturge au Berliner Ensemble tout d'abord (1970-1976) puis à la Volksbühne dirigée par Besson (à partir de 1976), Müller continue en privé à accumuler les éléments de pièces qui traitent soit du communisme comme *Zement (Ciment)* d'après le roman de Gladkov (1972, m. en sc. Berghaus au Berliner Ensemble) ou *Mauser* d'après un épisode du *Don paisible* de Cholokhov (m. en sc. à l'université d'Austin, au Texas, en 1975, puis à Paris en 1979, et ensuite seulement en Allemagne), soit du communisme et de l'Allemagne, *la Bataille* (1951-1974), *Traktor (Tracteur,* 1955-1961, puis 1974) et *Germania. Mort à Berlin* (1956-1971), pièces qui seront créées respectivement à la Volksbühne en 1975 pour les deux premières, dans une mise en scène de Karge et Langhoff à Munich par Ernst Wendt en 1978 pour la troisième. Trois pièces qui embrassent et analysent au scalpel l'histoire contemporaine et l'imaginaire non seulement de la République démocratique allemande mais de l'Allemagne dans son ensemble.

« **Le recours à la tradition** »

En 1976, le chanteur Wolf Biermann est déchu de la nationalité est-allemande. De nombreux écrivains, dont Müller, protestent. Il s'ensuit un départ en masse, autorisé voire suscité par les autorités de Berlin-Est, d'écrivains en direction de l'Allemagne fédérale : Müller reste. La société d'Allemagne de l'Est se replie sur elle-même, s'immobilise économiquement et politiquement. Müller prend ses distances avec l'exemple brechtien, revendique une tradition dont les figures tutélaires seraient Büchner, Kleist et Hôlderlin, et lit la «pensée française » (Foucault, Deleuze, Baudrillard, Lyotard, Virilio). Après *Vie de Gundling Frédéric de Prusse Sommeil Rêve Cri de Lessing* (1976) qui présente comme une sorte de généalogie de l'imaginaire prussien (la figure clivée de Frédéric, la pétrification de Lessing) il écrit *Hamlet-Machine* (1977, qui sera créée à Bruxelles à la fin de 1978 par Liebens, au début de 1979 à Paris par Jean Jourdheuil avant les créations allemandes), court texte qui traite sur un mode quasi aphoristique de la figure d'Hamlet et de la tragédie du communisme au XXe siècle. C'est la première d'une série de pièces qui ne traitent pas directement de l'histoire allemande : *la Mission* (1979), *Quartett(1980*), *Rivage à l'abandon/ Matériau-Médée/ Paysage avec Argonautes* (1982), *Paysage sous surveillance (Bildbeschreibung,* 1984). Des œuvres de facture moderne (voire postmoderne) qui, s'étant émancipées du contexte est-allemand, prennent la mesure du désastre que les médias occidentaux infligent à l'art

dramatique et qui constituent une tentative singulière pour renouveler l'écriture dramatique après Beckett et Genet (parmi les metteurs en scène de ces pièces Chéreau, Langhoff, Jourdheuil et Peyret, Bob Wilson, Liebens, Loichemol, Delval et Dezoteux).

« **Histoire d'Allemagne** »

Mais Müller revient à l'histoire allemande avec *la Route des chars (Die Wolokolamsker Chaussee I-V,* 1984-1987), créé à Bobigny dans une mise en scène de Jourdheuil et Peyret en 1988, pièce qui traite du couple germano-soviétique durant la Seconde Guerre mondiale et après, et qui s'achève sur une autopsie sans complaisance du « socialisme réel » en Allemagne de l'Est. Parallèlement, il est devenu metteur en scène : *la Mission* (1980 à Berlin-Est, 1982 à Bochum), *Macbeth* d'après Shakespeare (1982 à la Volksbühne de Berlin-Est), *le Briseur de salaires* (1988 au Deutsches Theater de Berlin-Est), *Mauser* avec *Quartett* et *l'Enfant trouvé* (1991 au Deutsches Theater de Berlin-Est). Durant les événements de l'automne 1989, c'est-à-dire pendant que s'effondre le mur de Berlin et jusqu'aux élections de mars 1990 qui vont décider de la réunification de l'Allemagne, il met en scène *Hamlet* de Shakespeare et son propre *Hamlet-machine* (au Deutsches Theater).

Au printemps 1990 il devient président de l'Académie des arts de Berlin-Est et négocie la fusion de cette institution avec son homologue de Berlin-Ouest ; c'est chose faite fin 1993. À l'automne 1992, il devient membre d'un directoire constitué pour diriger le Berliner Ensemble (avec Peter Palitzsch, Zadek, Fritz Marquardt et Langhoff, qui démissionnera peu après), et de ce directoire la figure la plus influente et la plus controversée. Ces deux fonctions officielles ne sont pas étrangères aux formes particulièrement haineuses prises par la campagne de déstabilisation dont il a été l'objet pour sa collaboration supposée, et largement fantasmée, avec la Stasi (services de sécurité est-allemands), campagne qui connut son point culminant pendant les répétitions de *Fatzer-Duell-Traktor (le Duel-TracteurFatzer)* en 1993. Quelque temps après, durant l'été 1994, après sa mise en scène de *Tristan et Isolde* à Bayreuth, intervient la découverte de la maladie qui devait le ronger et causer sa fin : un cancer de l'œsophage. En décembre 1994, à Taormina, le prix Europe pour le théâtre lui est décerné.

Au cours de ses dernières années il écrira un grand nombre de poèmes, aura de nombreux entretiens télévisés avec le cinéaste Alexander Kluge (présentés par ce dernier comme une variante moderne des *Conversations de Goethe avec Eckermann)* et mettra la dernière main à sa pièce *Germania 3, les Spectres du mort-homme.* Il s'apprêtait à en commencer les répétitions lorsqu'il mourut, le 30 décembre 1995, peu après la *Bauprobe* (répétition de décor) organisée par le décorateur Mark Lammert. Cette pièce sera mise en scène en 1996-1997 par Leander Haussmann à Bochum, Martin Wuttke à Berlin, Frank-Patrick Steckel à Vienne, Jourdheuil à Lisbonne et Martinelli à Strasbourg.

Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, dir Michel Corvin, Bordas, 2008

La révolution manquée de la Dame aux camélias

"J'ai peur de la beauté du monde"
(Müller).

On voit pourquoi Castorf a tenu à remonter en deçà de *La Traviata* pour retrouver l'inquiétante étrangeté du mythe originel. Mais alors même qu'il met la dernière main à son adaptation, il est déjà clair qu'il n'en reste pas là, et qu'il n'a pas oublié en quelle année Dumas fils publie son roman. Pour la troisième fois après 1789 et 1830, la révolution secoue la France ; pour la troisième fois, une certaine classe sociale va la détourner à son profit. Aux yeux du metteur en scène né en Allemagne de l'Est, Marguerite Gautier incarne les contradictions d'une bourgeoisie pour qui les valeurs révolutionnaires ne doivent profiter qu'à une minorité : comme l'a confié un jour Castorf pendant les répétitions, la caste possédante n'aspire au fond qu'à boire dans un nouveau calice le vieux vin de l'aristocratie. La Dame aux camélias se fait payer très cher le rôle de courtisane fantasmatique et de femme "libre" qu'elle joue, mais elle le paye très cher aussi bien ; en fin de compte, elle n'est qu'un fétiche. Il importe que son destin confirme l'ordre social qu'elle paraît troubler, et pour que sa défaite soit plus complète, c'est Marguerite Gautier elle-même qui "choisit" de ne pas ébranler la hiérarchie sociale, en consentant sur les instances du père d'Armand à céder à sa "fatalité" de prostituée et à rompre tout lien avec son amant afin que sa jeune et tendre sœur puisse contracter une belle union. Le confort matrimonial de l'une se paie donc du retour définitif de l'autre à son existence de putain, qui se trahit elle-même en se sacrifiant à la morale (et à la reproduction de la famille) bourgeoise sans réaliser son rêve autrement que par procuration. De toute façon, pour plus de sûreté, Dumas fils l'avait condamnée d'avance : elle était phtisique, cette histoire n'avait aucun avenir…

Avant sa fin édifiante, Marguerite a cependant été séduisante, désirable, dangereuse. Elle a été l'envers, et plus que l'envers peut-être, de l'ordre du monde comme il va : une possibilité, un signe de quelque chose déjà perdue ou encore à venir – cette chose sans nom et toujours trahie qu'on entrevoit dans la fureur des révolutions ou entre deux battements du rideau de scène. Entre deux masques. Dumas fils avait du sang noir dans les veines. Est-ce ce détail qui a inspiré à Castorf l'idée de le faire dialoguer avec Heiner Müller ? *La Mission* parle de révolution et de trahison. Liberté, égalité, fraternité : en leur nom, trois hommes sont partis pour la Jamaïque, afin de provoquer les esclaves à la révolte.

Mais la République est abolie avant qu'ils aient pu accomplir leur tâche. Comment agir désormais, et au nom de quoi ? "Voilà mille ans que l'on rit de nos trois bien-aimées. Elles ont roulé dans tous les ruisseaux, se sont vautrées dans tous les caniveaux du monde, traînées dans tous les bordels, notre putain la liberté, notre putain l'égalité, notre putain la fraternité. Maintenant je veux être assis là où l'on rit, libre pour ce qui me plaît, égal à moi-même, frère de moi-même et sinon de personne" – ainsi parle Debuisson, libre pour soi et contre les autres, avant d'ajouter : "je ris du nègre qui veut que la liberté le blanchisse". Mais Debuisson, le traître et le survivant, n'échappe pas plus que les autres au masque que l'histoire colle à son visage, ni au face-à-face avec la tentation la plus redoutable, celle d'une obscure, vertigineuse jouissance. "La trahison en souriant lui montrait ses seins, écartait en silence ses cuisses" – la trahison, surgissant dès qu'un certain possible s'évanouit afin d'en proposer un autre : celui du pire, celui de la perte et de la mort. Dans un dernier appel, Debuisson supplie ses compagnons de ne pas le livrer à la solitude : "Restez. J'ai peur de la beauté du monde […]. Je sais bien qu'elle est le masque de la trahison." Mais une fois seul, il est condamné à être déguisé en lui-même, fils et héritier de "propriétaires esclavagistes de la Jamaïque", et pour tout visage, le vainqueur n'a plus que son masque, "qui déjà me rentre dans la chair et ça ne fait plus mal"…

Daniel Loayza, 22 décembre 2011

Une présentation de Georges Bataille et son œuvre

Longtemps tenu pour un écrivain maudit, Georges Bataille reste encore relativement méconnu. Ses histoires noires et déchirantes, d'un érotisme sale, n'en sont pas seules responsables. « Je fais peur », disait-il pour expliquer cette difficulté à se faire reconnaître : « Je fais peur, non pour mes cris, mais je ne peux laisser personne en paix. » Ce ne sont pas non plus les contradictions d'une œuvre trop étendue qui effraient, ni ses points obscurs. C'est son ampleur, cette anxiété de dénuder la vie et la pensée jusqu'à l'extrême, jusqu'à ce que Bataille nomme étrangement « l'évanouissement du réel discursif ». Cette volonté de tout dire – et de dire l'impossible de tout dire, que révèle le non-savoir – se confond avec une existence peu préoccupée d'« autobiographie ». Entre autres paradoxes, elle ne cesse de prétendre à la constitution d'une histoire universelle, fondée, sans faire pour autant système, sur les pratiques et les savoirs les plus divers. Elle n'est que l'effet d'une transgression obligeant la littérature, forcément du côté du mal, à plaider coupable. Seule condition pour se maintenir à hauteur de ce qui effraie : à hauteur d'homme et à hauteur de mort.

1. La vie à l'envers

« Ce n'est pas le moindre paradoxe de cette œuvre, plus que toute autre dénudante, qu'elle ne dise de la vie privée que le minimum et généralement le pire » : Michel Surya, biographe de Bataille, ne manque pas de signaler aussi qu'elle laisse plus d'un point en suspens. Écrite « avec la vie même », elle semble portée par une avidité d'enfant, au-delà de l'espoir et du sérieux.

Né le 10 septembre 1897 à Billom, dans le Puy-de-Dôme, Georges Bataille est le deuxième fils d'un père syphilitique, aveugle, bientôt paralysé. Après de médiocres études à Reims, il obtient son premier baccalauréat à Épernay en 1914 et, dans un entourage irréligieux, se convertit au catholicisme. La guerre éclate, le père est abandonné sous les bombes – il mourra en 1915 –, Bataille suit sa mère dépressive. Au séminaire de Saint-Flour où il est entré, il rédige un éloge fiévreux de la cathédrale de Reims (Notre-Dame de Rheims) dont Denis Hollier a montré le rôle secrètement fondateur dans l'œuvre. Renonçant au séminaire, Bataille entre en 1918 à l'École nationale des chartes. Blessé par une déception amoureuse, il reste tenté par la vie religieuse, fait des recherches à Londres, séjourne chez les bénédictins de l'île de Wight et perd définitivement la foi.

En 1922, il commence un roman dans le style de Proust. Sa découverte de Nietzsche, « ma compagnie sur terre », et de l'expression de sa propre pensée dans Nietzsche le transporte. Il pressent que le rire est la clé et se croit promis à l'élaboration d'une philosophie paradoxale. Lors d'un séjour à l'École des hautes études hispaniques, il préfère à ses travaux les vestiges arabes, le cante jondo découvert à Grenade et la tauromachie. Le 7 mai, à Madrid, il voit mourir le jeune torero Manuel Granero, le crâne éclaté d'un coup de corne dans l'œil.

Par son ami Alfred Métraux, Bataille découvre les recherches de l'ethnologue Marcel Mauss sur le sacrifice et le don sans fin (le potlatch).

2. La communauté inachevée

À la fin des années vingt s'ouvre pour Bataille une période de tension entre la volonté renouvelée de communauté active et une extrême solitude. Il se marie en 1928 avec la comédienne Sylvia Maklès dont les trois sœurs épousent Théodore Fraenkel, André Masson et Jean Piel. À côté de *L'Anus solaire* et d'*Histoire de l'œil* (publié, en 1928, sous le pseudonyme de lord Auch) s'élabore en lui l'image insistante de l'œil pinéal, ouvert au soleil, à partir de laquelle il développera son économie paradoxale qui trouve son expression la plus complète dans *La Part maudite*.

Au même moment, une étude de commande qu'il consacre aux Aztèques (L'Amérique disparue) inaugure un ton très personnel où se définit un mode particulier d'accouplement avec son sujet et de déchaînement imaginaire du concept. Dirigeant avec Georges-Henri Rivière la revue *Documents (de l'ethnologie au bizarre)*, son propos s'affirme brutalement anti-idéaliste et d'un comique très particulier. Dans le *Deuxième Manifeste du surréalisme*, Breton le prend à partie. En réponse, Bataille fomente le pamphlet collectif *Un cadavre*, auquel participent, entre autres, Ribemont-Dessaignes, Desnos, Queneau, Prévert et Leiris. Malade, bientôt muté au département des imprimés de la Bibliothèque nationale, Bataille se sent isolé. En janvier 1931, *Documents* se saborde. À ce que la revue symbolisait d'utopie ethno-esthétique succède alors une phase d'activisme politique, utopie théorico-militante celle-ci, qui s'exprime d'abord dans le Cercle communiste démocratique de Boris Souvarine.

Collaborant à *La Critique sociale* où il occupe assez vite une place aussi importante que contestée, Bataille rencontre Colette Peignot (« Laure »). Sa lecture de Hegel, expérience intellectuelle décisive, est favorisée par les cours d'Alexandre Koyré et le séminaire de Kojève consacré à *La Phénoménologie de l'esprit*, qu'il suit avec Queneau,

Lacan, Caillois, Klossowski, Raymond Aron et Merleau-Ponty.

3. L'expérience intérieure

Publiée en 1943, marquée par la rencontre de Maurice Blanchot, *L'Expérience intérieure* sera par la suite augmentée de *Méthode de méditation* (1947), du *Coupable* (1944), de *L'Alleluiah* (1947) et de *Sur Nietzsche* (1945), constituant ainsi le premier tome d'une *Somme athéologique* où le jeu de l'angoisse et d'une extase déprise de la morale, des valeurs et de toute idée de Dieu doit viser au « pur bonheur » et au « système inachevé du non-savoir » : tels étaient les titres des tomes à suivre. Critique de la « servitude dogmatique et du mysticisme », l'« expérience » est la mise en question de ce qu'un homme sait du fait d'être. Bataille la change en un voyage au bout du possible où se perd, dans l'expérience des limites de l'homme, une souveraineté sans issue. Dans un article au titre ironique : *Un nouveau mystique*, Sartre exécutera le journal de cette expérience dénudante que porte la certitude de devoir mourir. Après avoir publié *Madame Edwarda* (1941) et *L'Impossible*, autrement nommé *La Haine de la poésie* (1946), Bataille devait souligner, dans la Préface à *La Part maudite* (1949), la profonde solidarité de textes et de livres qui peuvent paraître disparates. En même temps qu'il lance *Critique*, une nouvelle revue axée sur tous les domaines de la connaissance, il publie *L'Abbé C* (1951). Fictions, récits et essais se conjuguent ainsi étroitement dans l'instant de l'écriture. Conservateur à la bibliothèque Inguimbertine de Carpentras (il épouse, en 1951, Diane Kotchoubey de Beauharnais qu'il a rencontrée à Vézelay), Bataille est bientôt nommé à Orléans. Il travaille à une Théorie de la religion et amorce les études sur Lascaux et Manet qui paraissent en 1955. Sa santé se dégrade.

En 1957, *L'Érotisme*, *La Littérature et le mal* et *Le Bleu du ciel* paraissent ensemble, tandis qu'il travaille, à un rythme ralenti par la souffrance, au *Procès de Gilles de Rais* dont il traduit les minutes avec Klossowski, et aux *Larmes d'Éros*, son dernier texte (1961).

4. Érotisme et transgression

Autant que l'économie générale, l'histoire universelle ne saurait se concevoir qu'à condition de retrouver, dans l'intimité perdue du sujet, ce point extrême où l'ébullition du monde est « mon ébullition » : seule issue d'une expérience intérieure qui rend à la mystique athéologique la force d'affronter sans comédie ni nostalgie l'irrationnel et l'impossible. L'ardeur voluptueuse, la rage du désir – et cette solitude partagée où elles

laissent – suffisent à le rappeler : « Le monde des amants n'est pas moins vrai que celui de la politique. Il absorbe même la totalité de l'existence, ce que la politique ne peut pas faire. » Aspiration fondamentale au néant, au sordide et à la saleté, retour en force de l'animalité en nous, l'érotisme est ce qui donne un sens complet à la transgression que l'absence de Dieu redouble. Autant qu'ils le peuvent, les interdits maintiennent le monde réglé par le travail, la vie attelée, à l'abri du désordre qu'introduisent la mort et la sexualité.

De ce point de vue, l'érotisme n'est pas seulement ce qui illumine : il est, dans la conscience de l'homme, ce qui met l'être en question. Il est le scandale de la pensée : « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort. » Impossible de l'envisager hors du lien qui l'attache à l'histoire du travail et à celle des religions. On ne touche pas sans risque à cette intimité reculée et à l'expérience du dedans qu'elle éclaire. C'est le sens des derniers livres et de la figure effarante d'un Gilles de Rais perdu dans l'ivresse répétée du meurtre, abandonné par une religion dont il ne peut qu'aimer le faste et les chants à la folie. Ce sens n'est en rien différent, pour l'ambition ou le ton, de celui que portait *Histoire de l'œil* comme de l'excès de pureté où s'abîme Madame Edwarda. Il peut traduire jusqu'au bout, jusqu'à l'impossible, le silence et la mort inclus, « l'imperceptible colère du bonheur ».

Universalis (extraits de l'article consacré à Georges Bataille)

« la métaphore de l'œil » - Roland Barthes

"*l'Histoire de* ... n'est pas une œuvre profonde : tout y est donné en surface et sans hiérarchie, la métaphore est étalée dans son entier; circulaire et explicite, elle ne renvoie à aucun secret : on a affaire ici à une signification sans signifié (ou dans laquelle tout est signifié); et ce n'est ni la moindre beauté ni la moindre nouveauté de ce texte que de composer, par la technique que l'on tente de décrire ici, une littérature à ciel ouvert, située au-delà de tout déchiffrement[...]"

"[...]Ainsi, à la transgression des valeurs, principe déclaré de l'érotisme, correspond – si elle ne la fonde – une transgression technique des formes du langage, car la métonymie n'est rien d'autre qu'un syntagme forcé, la violation d'une limite de l'espace signifiant; elle permet au niveau même du discours, une contre-division des objets, des usages, des sens, des espaces et des propriétés, qui est l'érotisme même : aussi ce que le jeu de la métaphore et de la métonymie, dans *l'Histoire de l'oeil*, permet en définitive de transgresser, c'est le sexe : ce qui n'est pas, bien entendu, le sublimer, tout au contraire."

Roland Barthes, *Essais critiques*, 1963

Chez Bataille, le corps de désir est montré comme tel, rien n'est dissimulé et l'écriture-même se donne comme force transgressive. C'est cette dimension provocatrice qui fait de l'oeuvre de Bataille le parfait contre-pied de celle de Dumas fils. *La Dame aux camélias* est un myhte et, selon Roland Barthes, "la fonction du mythe c'est d'évacuer le réel", à l'inverse, Georges Bataille saisit la réalité, et rend visible les aspects les plus primaires du corps.

La Dame aux camélias : « une présence folle »

“Un impossible à vivre moi seul”
(Bataille).

Qu’est-ce qui fait signe entre deux masques, entre deux textes ? Est-ce un possible, un impossible ? Castorf, on l’aura compris, ne cherche pas à “raconter” le roman de Dumas ni la pièce de Müller. Il organise leur collision sur un plateau en partie double pour en tirer étincelantes et brutales, des gerbes qui ne pourraient jaillir ailleurs. Un mot revient souvent quand il s’adresse aux comédiens : *chaotisch*. Il ne s’agit pas de reproduire une œuvre (ou deux), ni d’atteindre un objectif narratif. Il s’agit de provoquer un certain état, une densité d’être tout à fait particulière. Loin d’être gratuit, cet état est bel et bien lié à la matière verbale. Mais il doit en être comme arraché. Sans quitter sa table, Castorf donne l’exemple, pousse des cris, halète, guide la caméra, lui extorquant des images sales, tremblées, d’intimités surprises et violées. Les interprètes, dans la confusion, cherchent à démêler, entre l’allemand du metteur en scène et le français des assistants, quelles lignes il leur faut suivre – puis semblent se laisser sombrer et se mettent dès lors à reconnaître un autre espace. Là où la curiosité du lecteur de Dumas fils, à la fois excitée et trompée, se fait la complice du narrateur pour deviner ce qu’il suggère ou passe sous silence, le regard du spectateur de Castorf doit donc épouser sa sauvagerie, soutenir des images crues et directes de la fièvre des corps, qu’elle soit exploitation ou jouissance. Le décor permet de révéler sous toutes ses coutures la cage où tourne l’héroïne : côté pile, le règne de l’apparence, de la surface *clean*, de l’objet de désir technologisé ; côté face, un fragment de bidonville. Entre les deux, un simple voile ; pour faire bonne mesure, certaines parois sont percées d’un *glory hole*. En guise de mât, dominant et unifiant la scène, une sorte d’antenne relais proclame pour qui sait lire les

noms du nouveau pouvoir dans les langues de l'empire. L'ensemble est comme un radeau flottant sur la pornographie du monde.

Au revers des thèses plus ou moins savantes, des personnages à incarner, des savoir-faire d'artiste, soufflent en rafale des fragments d'identités violents, disparates ou obscènes, soulignés d'étranges costumes ; Castorf, dans le bruit et la fureur, entreprend peu à peu leur montage. Les écritures se confrontent et se subvertissent, se salissent mutuellement comme font les différentes scènes, ouvrant des portes l'une dans l'autre ; mais Castorf, peut-être pour éviter que Dumas et Müller ne paraissent ici opposés en un duel forcé et faussement dialectique, a glissé une troisième voix qui creuse de tout autres brèches. Bataille est là pour que résonne une expérience qui échappe à toute loi collective, qu'elle soit politique ou sociale. La Dame aux Camélias est aussi, avant de se laisser engloutir, pareille à "une femme renversée, dévêtue, les yeux blancs. Rêve d'absence et non de plaisir. Absente elle est davantage le mal qu'avide de jouir, le mal, le besoin de nier l'ordre sans lequel on ne pourrait vivre" (*Le Petit*, éd. Pauvert, p. 8). Qu'est-ce donc qui est condition *sine qua non* de la vie : est-ce l'ordre, est-ce plutôt le besoin de nier cet ordre ? Pour être ambiguë, la phrase exprime d'autant mieux la situation de l'homme suspendu, déchiré entre l'ordre et sa négation, et qui "a soif du mal, de l'élément coupable mais n'ose (ou ne peut) lui donner son âme, emprunte la voie oblique, la névrose, le rire, etc." (p. 15). "L'impossible est le fond de l'être…", écrit encore Bataille, qui précise que ce fond n'est approché par l'humanité normale que dans "le rire, le vice, la poésie, la dévotion, la guerre…" (p. 14). A cette liste, Castorf, marchant sur les traces d'Artaud, ajoute le théâtre comme chaos. Et si Armand est pareil au névrosé qui donne timidement à "un fond d'impossible […] quelque cause accidentelle, au lieu d'en accepter la nature inéluctable" (*ibid.*), alors la Marguerite que Castorf nous donne à voir, présence folle et "rêve d'absence", est bien celle par qui l'impossible arrive.

Daniel Loayza, 22 décembre 2011

Frank Castorf, la provocation d'un théâtre politique

Entretien avec Frank Castorf

Le querelleur de la Volksbühne traverse le roman d'amour mélodramatique d'Alexandre Dumas fils comme une œuvre qu'il rapporte à Bataille et Artaud : une rencontre inattendue et féconde.

Pourquoi ce choix, à première vue surprenant, de *La Dame aux camélias* **?**

Frank Castorf : J'aime faire des projets où l'amour et la rage cohabitent, et j'ai déjà beaucoup travaillé sur des textes de cette fin de la première moitié du XIXe, marquée par la révolution de 1848, le régime d'opérette de Napoléon III et la naissance d'une nouvelle pensée politique, celle de Karl Marx. Je viens de mettre en scène *Le Joueur* d'après Dostoïevski, et je pense aussi au chevalier Des Grieux de *Manon Lescot*, sorte d'anarchiste décadent. J'aime ces personnages, comme l'héroïne de *La Dame aux camélias*, qui choisissent ce qu'ils ne doivent pas choisir.

En suivrez-vous la trame romanesque ?

F. C. : Il y a une scène où Armand va au cimetière et demande à déterrer la Dame aux camélias. Il admire la beauté de ce corps en décomposition, de ces yeux mangés par la mort. Je veux mélanger cette scène avec *L'Histoire de l'œil*, de Bataille, car elle permet de montrer cette obsession de points contradictoires : Dieu et l'homme, la mort et la vie, comme le décor opposera le monde glamour de Sarkozy et la réalité de favelas. Je ne compte donc pas suivre le déroulé linéaire de l'histoire mais m'intéresser à la transgression, à ces obsessions qui dépassent l'interdiction. C'est ce moment de dépassement anarchiste qui m'intéresse.

© Alain Fonteray

Le fait de travailler avec des comédiens français aura-t-il une influence sur le travail ?
F. C. : En Allemagne, on essaye de redécouvrir la grandeur théâtrale façon Comédie-Française. Alors je cherche mon exil à Paris ! J'aime casser les conventions, et les conventions reposent sur des souvenirs. Pendant les répétitions, j'essaye donc de raviver nos cœurs d'enfants. Dumas, comme Prévost, comme Bataille, sont français et montrent que l'intérêt de l'interdiction réside en ce qu'elle doit être dépassée, pour ensuite aller chercher l'absolution. Cette recherche de l'absolution est un moment catholique bien plus théâtral que dans le monde protestant. Et c'est aussi un Français, Artaud, qui me guide avec son théâtre de la peste où il parle de cette lumière qui vous amène à la mort. Si je travaille à partir de ça avec un peu de poudre de Brecht, ça peut devenir intéressant.

Ce ne sera donc pas une Dame aux camélias mélodramatique ?
F. C. : Dans la lignée de Brecht, il est hors de question de faire de la psychologie, mais bien plus de travailler sur les rapports entre les hommes. A l'époque de *La Dame aux camélias*, le monde industrialisé cause la perte de milliers de gens en se lançant dans la guerre de Crimée. Et quand on est dans une église, comme l'explique Bataille, au moment d'une cérémonie, on a envie de crier. C'est ce qui m'intéresse de montrer dans mon travail.

Propos recueillis par **Eric Demey**, publié dans le journal *La Terrasse*
(traduction de Maurici Farre)

Les mises en scène de Frank Castorf

Comme beaucoup de grands artistes à succès (tel un Tennessee Williams), Frank Castorf était très contesté au début de sa carrière qui débuta en RDA, probablement parce qu'il s'opposa aux visions habituelles et officiellement imposées et développa ses propres critères. Déjà au temps de la RDA, il faisait du **théâtre politique** sans compromis, sans se soucier de la ligne officielle développée par la bureaucratie au pouvoir, même si cela lui valut d'être expulsé de Berlin et de devoir travailler – toujours menacé par la censure – dans de petits théâtres de province. C'est là que Frank Castorf développa de façon systématique sa perception de l'interprétation des textes qui, aujourd'hui, lui vaut sa reconnaissance artistique et son succès dans toute l'Europe. Castorf ne fait que du **théâtre d'actualité**, même s'il met en scène des pièces d'autres époques. Sa façon d'aborder avec sérieux les grands classiques du passé n'est pas nostalgique et historisante, mais implique une confrontation de ces pièces avec le temps présent qui est le sien et celui du public – les textes doivent tenir face aux réalités environnantes. Frank Castorf est un élève de Brecht, tout au moins en ce qui concerne ses visions du réalisme et sa constatation que nous sommes assis dans le théâtre ici et maintenant, et pas dans celui d'HAMLET au Danemark ou du NEW ORLEANS de Kowalski. Castorf traite ses textes avec un **sérieux existentiel** et sait que cela ne fonctionne qu'avec de vrais bons textes qui irritent et impressionnent au-delà de leur époque et qu'on appelle bien pour cela des classiques. Castorf y range, à côté de Dostoïevski et de Boulgakov, des auteurs classiques des temps modernes tels que Sartre, Ibsen, et les auteurs américains Eugène O'Neill et surtout Tennessee Williams, qui a écrit des textes pratiquement parfaits dans leur forme et leur contenu – pièces qui n'ont pas seulement une importance historique, mais qui restent d'une grande actualité encore aujourd'hui. C'est ce que Frank Castorf essaie de démontrer lorsqu'il aborde ces textes avec son scénographe Bert Neumann. En transposant les histoires dans l'actualité et en les rapprochant de notre conscient d'aujourd'hui, les pièces retrouvent, en cas de réussite, la même **force explosive** qu'elles avaient probablement lors de leurs créations. Ce procédé est une façon légitime, tout comme la reconstruction historique scrupuleuse, de prendre les œuvres d'un auteur au sérieux – et c'est aussi une sorte de fidélité à l'original que de vouloir recréer avec des moyens d'interprétation d'aujourd'hui l'effet que la pièce a suscité lors de sa création, une tentative de gratter la patine et le déjà-vu que même les meilleures pièces prennent avec le temps et qui leur donne un goût daté, pour les rendre « frais». Frank Castorf étudie très attentivement les textes qu'il met en scène et il n'entreprend rien dans ses mises en scène qui ne leur correspondent pas d'une façon ou d'une autre, mais en tant qu'artiste il ne lui est pas possible de prendre moins au sérieux les structures profondes de l'œuvre comme il les interprète que les mots qui composent le texte que les personnages disent. C'est ainsi qu'il aborde les

classiques de l'Antiquité, ou Shakespeare et aussi Tennessee Williams. La **vitalité et l'efficacité** de son travail sont l'effet d'une préparation minutieuse et de temps de répétitions relativement courts et à peine programmés, où la personnalité des acteurs est aussi importante que les personnages qu'ils interprètent. Castorf utilise les différents éléments qui font une mise en scène : les personnages, le texte, les acteurs, l'espace, les costumes, la musique, les éclairages et l'environnement, peut-être à la façon d'un peintre chinois qui pense pendant des années son image et la produit en un temps record, et apparemment sans aucune difficulté.

Carl Hegemann, *Alternatives Théâtrales* n°82 2004 « Théâtre à Berlin »

Kean (désordre ou génie)* écho de *La Dame aux camélias

Lors de la saison 2009-2010 le théâtre de l'Odéon a accueilli Frank Castorf qui présentait une réécriture de *Kean*, une pièce d'Alexandre Dumas père :

"Edmund Kean (1787- 1833), ivrogne, coureur, incontrôlable et incomparable interprète de Shakespeare, ne fut pas seulement un acteur de génie - il fut aussi la première superstar.
On comprend qu'il ait fasciné ses contemporains : le drame qu'il inspira à Alexandre Dumas père date de trois ans à peine après sa mort. Premier spécimen du culte de la célébrité tel que la bourgeoisie l'a développé à l'ère de la révolution industrielle (et qui atteint aujourd'hui son apothéose dans la culture pop), Kean le médiatique en est aussi la première victime : encensé ou crucifié par la presse qui le traquait, colportait ses excès, divulguait ses passions, il ne fut jamais considéré comme un égal par les classes supérieures auxquelles s'adressait son art. Car ce demi-dieu des scènes était, dit-on, le fils d'une prostituée "qui jouait parfois sur scène" et ne connut jamais son père, suicidé peu de mois après sa naissance. Kean l'outrancier, déchiré entre deux mondes, traquant la vérité de son être à travers ses rôles et vice-versa, vient d'être redécouvert et décapé par Frank Castorf à la Volksbühne, qui a confié le soin de l'interpréter à l'extraordinaire Alexander Scheer. Pour compléter le texte de Dumas, il a puisé dans le *Hamlet machine* de Heiner Müller, afin de mieux faire dialoguer l'époque de Kean avec la nôtre, dont il est à bien des égards l'annonciateur. [...]
Castorf et sa troupe « déromantisent » Kean, l'arrachent à son siècle pour le greffer dans le nôtre – à l'ère du spectacle et de la conscience postmoderne »

Daniel Loayza

Son projet pour *La Dame aux camélias* s'inscrit dans la lignée de ses créations précédentes. Il explore le théâtre de la première moitié du XIXe siècle français pour y retrouver les fondations de notre société actuelle, les valeurs et l'individualisme bourgeois comme racines de notre époque. Il réveille par des croisements de textes différents des échos qui résonnent d'un siècle à l'autre.

Le décor

Frank Castorf a travaillé avec le scénographe serbe Aleksandar Denic pour la création des décors. L'ensemble repose sur un disque, appelé "tournette", de 9,50 m de diamètre qui tourne sur lui-même. Ce principe de rotation permet de faire alterner les deux faces du décor. En effet deux univers coexistent sur scène, l'un présente la reconstitution d'une favela*, l'autre, à l'opposé, rassemble différents éléments qui symbolysent une vie luxueuse et dissolue . La face "bidonville" est composée de sanitaires insalubres et d'une terrasse sur laquelle se trouvent une chambre fermée et un poulailler, pour compléter l'impression de délabrement, une vieille gazinière, des bassines et des bidons jonchent le sol. L'autre côté du plateau est exactement le tableau inverse : sol rose, en partie constitué de caissons lumineux, des panneaux illuminés eux aussi cloisonnent l'espace, des images en référence au monde de la nuit, mais aussi au sexe, et à l'argent y seront affichées. En hauteur, sur un grand panneau publicitaire, trois photographies liées aux personnalités de l'actualité politique défileront en alternance. La surface du mur sera entièrement recouverte d'écrans sur lesquels seront rediffusées les scènes filmées de l'autre côté, comme pour faire apparaitre l'envers du décor de cet univers des possèdants, aux commandes du processus de la mondialisation économique. Au milieu de cette construction un passage clos par un rideau aux motifs de camélias permettra d'aller et venir entre ces deux mondes. Un grand mât d'acier, rappelant un pylone, domine l'ensemble du décor et à son sommet un grand cercle d'aluminium sur lequel on peut lire "anus mundi" et "global network" renforce l'idée d'un monde dominé par la publicité. Il sera d'ailleurs illuminé tout au long de la pièce. Le déséquilibre entre les deux espaces est renforcé par le travail des caméras qui filment les actions qui se déroulent du côté des défavorisés. L'impression de voyeurisme est accentuée par la présence d'une fenêtre du donnant sur les sanitaires insalubres.

Cette dichotomie entre les deux faces du décor correspond bien sûr à l'opposition entre le texte de Dumas fils et ceux de Bataille ou Müller. La figure géométrique du cercle est omniprésente dans le décor (le disque du plateau et le panneau tournant autour du mât). Elle semble faire écho à l'oeuvre l'*Hisoire de l'oeil* dans laquelle Bataille donne à lire, selon Roland Barthes, une "métaphore parfaitement sphérique".

***favela** : nom brésilien donné aux bidonvilles.

bidonville : agglomération d'abris de fortune, de construction sommaires et dont les habitants vivent dans des conditions difficiles, notamment à la périphérie des grandes villes. (LAROUSSE)

- En annexe les dessins préparatoires d'Aleksandar Denic

Frank Castorf, directeur de la Volksbühne

« Les experts trouvaient que le bâtiment était d'une laideur si repoussante qu'il fallait y nommer un esprit jeune pour contrebalancer : on m'a proposé le poste. Et c'est comme ça que tout a commencé. » Voici comment Frank Castorf raconte sa nomination à la tête de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Au début des années quatre-vingt-dix, la Volksbühne ("scène populaire") ressemblait en effet à un vaisseau fantôme, « un théâtre immense toujours vide ». [...]

Le répertoire de Castorf change considérablement à partir du moment où il prend ses fonctions à la tête de la Volksbühne, en 1992. Dès lors, le metteur en scène s'intéresse aux auteurs classiques et aux contemporains à parts égales, et il aborde de nouveaux univers, que l'on pourrait qualifier de "non dramatiques", lesquels exigent une autre logique d'adaptation à son travail scénique, celle d'une réécriture : une quinzaine de spectacles ont ainsi pour assise un texte à l'origine "de prose"' ou "de film'', chose qui n'existait pas dans son répertoire antérieur. Cette nouvelle approche du texte scénique a une incidence sur son traitement d'œuvres dramatiques, si l'on considère les libertés qu'il s'octroie désormais par rapport aux textes dramatiques, dans cette même logique d'adaptation ou de réécriture. Bien souvent, le travail de Castorf résulte d'une approche menée parallèlement et simultanément sur plusieurs pièces, d'une confrontation de deux (voire trois) textes et d'autant d'univers dramatiques.[...]

Évidemment, cette rupture avec la période d'avant la direction de la Volksbühne n'est ni totale, ni irrévocable. Castorf continue, dans une mesure variable, à s'attacher aux mêmes univers (ceux de Schiller, Ibsen, Shakespeare, Brecht et Müller) et à traiter surtout des thématiques et problématiques spécifiquement allemandes, notamment celles liées au passé récent de l'Allemagne, des deux guerres mondiales à la réunification, autour des sentiments contradictoires de culpabilité et de nationalisme ; il en fait presque une "marque de fabrique" qui imprègne de manière indiscutable l'esthétique de ses spectacles : **désordre**, **catastrophe**, **noirceur**, **destruction**, **provocation**, **violence**, **ironie.**[...]

extraits de *Théâtre/Public* 194 (2009-3) « une nouvelle séquence théâtrale européenne? »

Jitka Pelechovâ

Le diablotin des voluptés - Le théâtre allemand est-il entre les mains des pornographes ?

Lors d'une interview avec l'hebdomadaire *die zeit* (n° 23/2000), botho strauss déclarait qu'il n'était plus intéressant pour le théâtre allemand en tant que dramaturge: les arts de la scène l'avaient dépassé. Il s'estimait érotique en tant qu'auteur, mais avait l'impression que les théâtres étaient entre les mains des pornographes. Cette réflexion ne laisse pas indifférent. Elle suscite des contradictions, mais surtout des questions. Il faut se demander, par exemple, dans quel camp on se situe soi-même, est-on érotique ou pornographe? Et que penserait Botho Strauss du théâtre allemand dans le détail ? Luc Bondy, Andrea Breth, Peter Zadek, Dieter Dom ? Les derniers érotiques. Frank Castorf ? Johann Kresnik ? Luk Perceval ? Einar Schleef ? Probablement des pornographes.

Laissons cela de côté. Nous ne voulons pas opposer un artiste à un autre. Toutefois, nous aimerions formuler une thèse. Le temps des érotiques dans le théâtre allemand est révolu. À leur place, ce n'est pas le pornographe qui a pris le pouvoir, mais le non érotique (ou sa version plus dure, le faux pornographe). Le non érotique utilise parfois des moyens pornographiques, ce qui amène le spectateur à le confondre avec un pornographe. Sous son pouvoir, une façon de jeu a gagné les scènes allemandes que l'on pourrait qualifier de théâtre post-érotique.

Depuis des années, leur chef de file est le metteur en scène Frank Castorf. Ce qui qualifie le théâtre de Castorf peut être décrit le plus clairement en le comparant à son opposé, le théâtre érotique. Dans le théâtre érotique, chaque petite nuance du texte suscite dans l'esprit du comédien une réaction intérieure qui trouve une expression extérieure. Le corps du comédien est un tableau ambulant de l'anatomie, de la psychologie et de la sociologie, il semble être entouré d'un nombre incalculable de liens vers d'autres sites et de notes de bas de page sur lesquels il suffirait de cliquer pour apprendre tout sur le personnage interprété. Le comédien dévoile le personnage en le rendant de plus en plus complexe; en lui collant les indices de la vie, il le rend transparent jusque dans son for intérieur.

Ce que Botho Strauss appelle théâtre érotique est une sorte de séance publique de lecture des pensées: le public peut assister au processus qui se passe sur la scène lorsque des caractères riches et énigmatiques s'éclairent et se découvrent couche par couche. Ils sont des «penseurs-radars» dans le sens de Gottfried Benn. Le théâtre érotique propose une lecture collective de mondes intérieurs particuliers. Dans le meilleur des cas, le spectateur sera séduit; il sera « contaminé» par les acteurs. Il a une affaire avec eux. Et il quitte la salle avec un sentiment de perte: il souhaiterait retrouver ce genre de personnage dans le monde extérieur. Il trouve rarement autant d'authenticité dans la vie. Si on voulait être méchant, on pourrait dire: un tel théâtre est un séminaire pédagogique à caractère

métaphysique pour spécialistes du comportement. L'acteur compose les chiffres, le spectateur les déchiffre. L'acteur épelle le langage du corps, le spectateur le lit. Et du monde de la foi est emprunté le respect avec lequel nous découvrons « l'écriture» du dieu de la mise en scène dans les gestes de ses acteurs.

Le théâtre «pornographique », par contre, n'a pas l'intention de lire les pensées de ses protagonistes. Il veut plutôt faire découvrir les arrière-pensées; il en fait des gros titres. Il n'entraîne pas l'envie d'observer les gens, il met plutôt en garde contre une proximité avec ces gens. Ce n'est pas un théâtre qui fait naître l'espoir et en parle. C'est un théâtre qui s'accomplit au moment même où il le détruit.

Là où le théâtre érotique mendie tout le temps un sursis (avant l'accomplissement, avant le démasquage, avant la chute), le meilleur ou le pire s'est déjà passé dans le théâtre de Castorf. Là où le théâtre érotique fait supposer que tout est encore possible entre les hommes, le théâtre de Castorf suggère qu'en dehors de l'éclat, il n'y a plus grand-chose qui peut se passer. Le théâtre érotique met en scène des hommes du possible. Le théâtre non érotique met en scène des hommes de l'impossible. Les personnages du théâtre érotique ne se découvriront peut-être jamais, ceux du théâtre non érotique se connaissent trop bien. Si la thèse d'Henri Bergson est juste, à savoir que l'humour est lié à une attente non accomplie, on comprend mieux l'humour fatigué (les inepties fiévreuses, les froids calembours) du théâtre non érotique: c'est la rencontre de gens dont les attentes ont été comblées dans le pire des sens.

Le théâtre post-érotique ne croit plus à la lisibilité de l'homme, au travail délicat de déchiffrage d'âmes sœurs, au théâtre des sentiments profonds. La raison en est qu'il ne croit plus au bon vieil individu. Comme l'auteur satirique utilise la colère, la sournoiserie et la haine pour pleurer sur le méchant monde qui l'entoure et la perte du bon vieux monde, ainsi le théâtre moderne se sert des moyens de la pornographie pour pleurer sur la perte de l'individu. Le metteur en scène Einar Schleef a dit: «Dans le théâtre traditionnel, l'acteur doit accomplir le rêve de l'individu. Mais où est l'individu aujourd'hui ? Chez moi, il n'y a pas d'individu – il y a moi et le poste de télévision.»

Pas d'individu, pas de chez soi. Le patient est assez mort. C'est une interprétation bienveillante de la morale du théâtre à l'aspect pornographique de Castorf. Il ne trompe pas le parient sur son état. Il ne met pas en scène des séducteurs au sujet desquels nous pourrions nous enflammer. Il met des non-morts sur la scène qu'on oblige à copuler sous une ruée de coups dans sa mise en scène TRAUER MUSS ELEKTRA TRAGEN (LE DEUIL SIED À ÉLECTRE) de Eugène O'Neill, l'amant de la mère est pénétré jusqu'à la mort par le fils). L'individu, selon le théâtre non érotique, ne se trouve plus en conflit tragique avec la société ou les dieux, mais lutte avec ses instruments: il est en train d'être éliminé par ses propres inventions. Il est entouré de fantômes

médiatiques qui le dépassent et l'ensorcellent. Il est l'esclave scanné, pixelisé, fragmenté, cloné des marchés et des sciences de la vie. Il est encerclé de sous-entendus: pratiquement tout le monde à qui il est livré fait semblant de savoir exactement où les choses vont pour lui. Le héros du théâtre castorfien est l'homme prétentieux, le nain dans les griffes de l'appareillage. Ses personnages sont encerclés par les contraintes comme l'officier du récit *La Colonie pénitentiaire* de Kafka qui est coincé dans sa machine de torture, dans laquelle il se meurt, de son propre gré, nu et presque voluptueusement.

Dans toutes ses mises en scène récentes, Castorf utilise des caméras, des écrans, des moniteurs qui ouvrent pour nous une deuxième, troisième, voir une quatrième perspective de ce qui se passe sur la scène. Ses personnages sont assis dans des containers de Big Brother; ils sont entourés d'un monde médiatique montrant des exemples et des imitations: ils sont là, et là est le poste de télévision. Alors que l'acteur érotique peut rester un individu mystérieux, l'acteur de Castorf fait partie d'une froide partouze mise en scène pour un marché de voyeurs qui a peut-être cessé d'exister depuis longtemps. Alors que l'acteur érotique d'un réalisme psychologique peut encore croire à une confrontation mythique – l'individu contre l'univers – , on ne peut plus parler d'individus dans le théâtre non érotique, plutôt de personnages à comportement bizarre qui se disputent la présence. Ils sont face à un enfer de mirages, d'imitations médiatiques et, dans le meilleur des cas, ils réussissent à être admis dans cet enfer.

Les non érotiques disent: dans la lutte contre ses instruments, l'homme n'a qu'une chance – il doit devenir illisible pour eux. Et si l'homme doit devenir illisible, l'idée de raconter sur la scène une « histoire» d'une façon linéaire devient douteuse, voire «réactionnaire». Alors que le théâtre érotique promet au moins une fable, une évolution, le théâtre non érotique fait fièrement le travail contraire. La fameuse phrase de Robert Walser: «Personne n'a le droit de prendre, face à moi, une attitude comme s'il me connaissait», s'applique chez Castorf aussi au public: il n'a pas le droit de comprendre, de décoder, d'assister à une concurrence de véridicité psychologique ou réaliste. Chez Castorf, c'est une question d'honneur de ne pas avoir de motif pour l'action sur scène, celui qui agit se débarrasse de tous les motifs. Il s'agit d'illisibilité. Ne pas entrer sur scène, mais se faire voir et se laisser aller. Ne pas construire des passions, mais vivre les pulsions. Ne pas être protagoniste, mais être « épileptique de sentiments» (un mot de Fritz Kortner). Et si l'on agit, alors il faut le faire d'une façon ironique ou hystérique ou cool, peut-être avec le dos tourné au public comme le trompettiste Miles Davis.

Jan Philipp Reemtsma dit : «L'individualité signifie que l'on règle, pour ainsi dire, les contradictions entre ses pulsions et les exigences culturelles dans son for intérieur.» Les personnages de Castorf font de ces contradictions leur champ de bataille, ils deviennent les aiguilleurs de leurs désirs et leurs passions. L'image contraire du théâtre castorfien est le théâtre de service que les Allemands ont appris chez les Américains: «Ici votre banque, département des placements, bonjour, mon nom est Stefanie Breuer que puis-je faire pour vous?» Si, dans la vie quotidienne, l'animateur de service érotisé et l'acteur de la vente deviennent prépondérants, le théâtre va s'éloigner de plus en plus du domaine de la vente et de l'érotisme promotionnel de la vente. Et alors que l'homme ordinaire agit de moins en moins et joue de plus en plus, l'acteur professionnel jouera de moins en moins; il va même désapprendre la faculté d'être acteur et apprendre une sorte de comportement neurotonique agressif et très égocentrique sur scène. Le théâtre castorfien montre courageusement la voie, même lorsque celle-ci aboutit dans des culs-de-sac effrayants: c'est une école d'apprentissage d'un jeu où il s'agit d'oublier le plus important.

À la fête mondiale de la vente, le théâtre non-érotique répond par la fête du « trash ». Il rend ses sujets et ses représentations inutilisables. Il corrode et se plaît dans son rôle destructeur. Il fait la promotion de l'invendable et déprécie le vendable. Ils ne vendent rien, ils nous l'offrent pour rien, ils nous le jettent aux pieds. Et en toute logique, ils se jettent eux-mêmes à nos pieds. Celui qui offre devient inattaquable dans son autodestruction: nous sommes tous de la marchandise, de l'argent vivant. Mais regarde, public, tu peux assister à la façon dont nous nous déprécions, avilissons, soldons devant tes yeux. Du potlatch – voilà à quoi on pense face aux mises en scène de Castorf. Cette notion correspond à des fêtes d'Indiens d'Amérique du nord où les présents offerts aux hôtes sont finalement détruits dans l'ivresse des festivités. Le théâtre castorfien engage d'une façon potlatch les énergies corporelles dans une durée autodestructrice. Les soirées castorfiennes durent rarement moins de cinq heures: le jeu est une sorte d'autodafé, une fête d'épuisement, une extase d'éradication. Castorf refuse, dans une sorte d'autodestruction par le jeu, de faire des représentations au service des « pourcentages d'occupation ». Il vit au gouffre des quotes-parts. On peut s'enfuir de ses théâtres et on a l'impression que, pour lui, la pureté est atteinte lorsque le pourcentage est devenu zéro, lorsqu'on a semé les spectateurs ou qu'on les a transformés en pèlerins, lorsqu'on a bouclé le cercle intérieur et qu'il ne reste que la « famille». Les ensembles de Castorf sont toujours « en famille» et cela pourrait être une explication du fait qu'il y a plein de choses qui se passent entre eux sauf l'érotisme. Ils se connaissent trop bien. («Au lit », dit Orin dans la mise en scène de LE DEUIL SIED À ÉLECTRE à sa sœur Lavinia. «Merde», murmure Lavinia, et elle suit son frère dans la chambre, « qu'est-ce qu'on ne fait pas pour la famille». Castorf raconte le drame du dernier empire comme le drame d'une famille suicidaire).

À tout cela colle très bien le son du dialecte berlinois avec ses persiflages et son bien-être d'enfer que tous ses acteurs utilisent. Castorf transpose le monde dans un quartier berlinois et chaque auteur devient membre de son clan. Il n'y a plus, chez lui, ni milieux ni relations. En lieu et place, on trouve une sorte de version de polype qui permet à chacun de voir alternativement dans l'autre l'enfant, le père, la mère, le dieu punissant ou un chien errant. Le ton sur la scène est donc celui des chambres d'enfants et des dressages de chiens: «Montre ce que tu as », «Arrête un peu», «Viens ici », «Lâche donc !», « Appelle un doc et que ça saute! ».

Roland Barthes a prétendu dans son essai *Deux mythes du jeune théâtre* que le théâtre fonctionne comme une bourse d'échange. Le spectateur attendrait du comédien pour son prix d'entrée un maximum de passions (sueur, larmes, cris) et du metteur en scène un maximum d'idées (souvent sans aucun sens). Ce n'est qu'alors que le spectateur semble avoir l'impression que le déplacement au théâtre en vaut la peine. Barthes dit: «Le comédien se livre au démon du théâtre, il se sacrifie, il se laisse bouffer de l'intérieur par le personnage interprété.» Un comédien de Castorf ambitionne le contraire: il ne se sacrifie nullement, même pas en faisant semblant, au personnage interprété, et ne se laisse pas bouffer par lui. Par contre, il prend le personnage en otage et le vide lentement en le sirotant avec les forces d'aspiration de son ego. Il ne se donne pas à ses rôles, il les saisit. Et en ce qui concerne le mythe des idées constructives de la mise en scène, Castorf les pervertit: ses idées sont grossières, pénibles, scandaleuses. Il refuse le déroulement correct des affaires. L'érotisme du bon fonctionnement de la bourse d'échange n'arrive pas. Castorf a-t-il besoin du public? Non. On n'a pas besoin du public qui a faim d'une aspiration, on ne le veut pas. Le public on s'en fout. Robert Musil a écrit: «On ne peut captiver le public que lorsqu'il connaît déjà la fin de l'histoire, qu'il la décide pour ainsi dire lui-même. On doit en conclure que l'attention n'est pas intellectuelle, qu'il n'y a pas de curiosité, mais qu'il y a des choses qui se passent, une sorte de détente ou de massage... Une fascination de confirmation, comme je l'appellerai : le lecteur anticipe facilement l'évolution, dont il n'y a qu'une ou très peu, et il est d'abord curieux de voir si cela se passe comme il pense et ensuite il est satisfait que cela s'est passé ainsi.»

Le théâtre érotique vit de la fascination de confirmation; dans le théâtre non érotique, elle est quasiment interdite. Un développement de caractère, une curiosité pour des intrigues, la promesse d'un assouvissement érotique, – tout cela sert à créer une fascination et les jeunes metteurs en scène en vue dédaignent de tels moyens. Ils font partie du monde commercial, des massages, du *wellness*. Le théâtre castorfien ne peut en aucun cas se ranger dans la catégorie « légère».

Les acteurs de Castorf donnent l'impression d'être plutôt des sportifs ou des membres du free jazz que des artistes de théâtre. Ils se jouent de leur rôle. Ou ils le forcent à la limite du possible, ils s'y investissent irrémédiablement jusque dans le « pornographique». Petit ex cursus: notre jeunesse utilise des termes empruntés au domaine sexuel pour exprimer leurs sentiments: geil (c'est branlant) signifie, et même les vieux le savent, super, fort, classe, génial; schwul (pédé) signifie de la merde, faible, apprêté, pas respectable; et pornonassig (à la manière pornographique) ou hardcoremdssig (à la manière hard) ne signifie pas sale ou mauvais, mais plutôt respectable, vrai, d'une façon un peu exagérée: un dur travail sans pouvoir espérer une amélioration de la situation.

Chez Castorf, le pathos n'est que la fanfare avant la glissade. Le sentiment ne sert qu'à signaler que la trappe va s'ouvrir. Le sentiment ne peut être utilisé que comme réflexe, pause, citation, mensonge, malentendu ou arme. Tout cela est la méthode Castorf, unique et obsessionnel. Tel un conducteur de train des chemins de fer allemands qui doit pousser toutes les trente secondes sur le bouton à mort pour signaler à un système central de contrôle qu'il vit encore, sinon le train s'arrêterait, Castorf doit pousser toutes les trente ou soixante secondes le bouton anti-affirmatif dans ses mises en scène, pour signaler au système qu'il peut continuer à lui lécher le cul. Un aspect de distanciation, de diffamation et de désaveu caractérise sa famille d'acteurs: chaque son, chaque attitude est démentie ou effacée par la suivante. Ils se cachent tout le temps: dans le cri, dans le combat, dans la rage. Une véridicité dépasse la précédente. La certitude avec laquelle on les voit sortir des rails dans l'hystérie et l'attaque fait naître un doute sur la liberté du jeu castorfien. D'une façon courageus, on ne risque rien. Chacun se donne entièrement, mais personne ne ressent rien intérieurement. On montre sa peau, mais on est drôlement harnaché, prêt au combat.

L'homme de lettres Peter Szondi a écrit, en 1956, des phrases sur Ibsen qui semblent annoncer le théâtre castorfien: « (Ibsen), en entreprenant le dévoilement de la vie enfouie de façon dramatique, en voulant confier ce rôle au 'dramatis personae', il la détruisit. Enfouis en eux-mêmes, se nourrissant du 'mensonge de la vie', les êtres d'Ibsen pouvaient vivre. Le fait qu'il ne soit pas devenu leur romancier, qu'il ne les ait pas laissés dans leur vie, mais les ait obligés à la confrontation publique, les a anéantis. Ainsi, à des époques hostiles au drame, le dramaturge devient l'assassin de ses propres créatures.» Bien des années plus tard, Castorf ne s'intéresse pas au dévoilement de la vie enfouie, mais bien aux danses de Saint-Guy de la chair à travers lesquelles les choses cachées se dévoilent. Il n'oblige pas ses personnages à la confrontation, il les entraîne à l'exorcisation. Et à la fin, il n'est pas leur assassin, mais bien leur réanimateur, un homme à l'humour spécial et avec une préférence pour des électrochocs forts. La vie intérieure enfouie dont parle Peter Szondi et dont le sondage est l'objet de

tout art, prend le statut de rumeur chez Castorf. Le metteur en scène bénéficie aussi d'une position très forte auprès des rédacteurs des pages culturelles, parce qu'il s'acharne, plus qu'aucun autre, à mettre en scène le soupçon généralisé de notre temps: le soupçon terrible que cette vie intérieure n'existe peut-être plus du tout. Si cela était le cas, l'acteur « pornographique» serait plus près de la vérité que l'acteur emphatique. L'acteur pornographique sait à quel point il est exposé. Il interprète la vie dans le désert. Sur la voie de l'accomplissement, il n'a réussi que de pauvres cabrioles – de pauvres moments de décharges où la sexualité devient violente ou la violence sexuelle. Le voilà qui se décharge tout le temps. Et un peu à l'écart, l'acteur érotique, fustigé, ridiculisé, anéanti par les critiques jeunes, rêve des chances ratées, s'ébroue sous la tension de confirmation non évacuée et voudrait tant se décharger.

On devrait arriver à se faire rencontrer ces deux-là, tout à fait par hasard, pour un moment d'extase après quoi plus rien ne serait comme avant dans le théâtre allemand.

Peter Kummel, *Alternatives Théâtrales* n°82 2004 « Théâtre à Berlin »

Ce que la presse en dit

LA CROIX 90/01/2012

A la recherche de la Dame aux camélias

Au théâtre de l'Odéon à Paris, l'Allemand Franck Castorf signe une variation déconcertante et captivante de la pièce de Dumas

LA DAME AUX CAMELIAS

d'après Alexandre Dumas fils

Théâtre national de l'Odéon, à Paris

Qui ne connaît *La Dame aux camélias* ? Créée par Dumas fils en 1848, elle ne cesse de fasciner. Personnage de roman d'abord, puis de théâtre, d'opéra et de cinéma interprété par les actrices les plus prestigieuses, les plus grandes cantatrices : Sarah Bernhardt, Garbo, la Callas… Prostituée au grand cœur, *« vierge qu'un rien avait faite courtisane », « courtisane dont un rien eût fait la vierge la plus pure »,* écrivait Dumas, elle est l'héroïne parfaite du drame bourgeois, stade suprême de la bourgeoisie.

Société du commerce

Du moins si l'on s'en tient à la vision du directeur de la Volksbühne de Berlin, l'Allemand Frank Castorf. N'ajoute-t-il pas, au texte originel, outre des citations de *L'Histoire de l'œil* de Georges Bataille, des extraits de *La Mission* d'Heiner Müller ? Cette œuvre, écrite en 1982, ramène à la Révolution française. Elle raconte l'action d'agents envoyés par le Directoire, en Jamaïque, afin d'aider les esclaves noirs à se libérer de leurs maîtres anglais. Le 18 brumaire y mettra un terme, signifiant non seulement leur échec, mais aussi le glas des idéaux de liberté, égalité, fraternité. À leur place triomphera ce qu'ils prétendaient combattre : une société d'argent et de commerce, où tout s'achète, tout se vend, meubles, corps, âme – ceux et celles des esclaves, comme celui et celle de la courtisane de Dumas. Le lien entre *La Mission* et *La Dame aux camélias* tient là. Il mène jusqu'au XXIe siècle, dans le mouvement des temps qui se bousculent, passé, présent, voire futur.

Variation sur une héroïne

Mais il est d'autres pistes encore, tant ce que met en scène Franck Castorf est moins le drame de Dumas qu'une variation autour de la figure de son héroïne. Chaotique, fracassante, déconcertante. Multipliant les détours et les méandres, le directeur de la Volksbühne use sans retenue des chemins buissonniers. Le

grotesque, le baroque, la violence, l'effroi – la tendresse aussi – se répondent dans le maelström des images et des sons, au rythme de l'alternance des deux décors posés sur un plateau tournant. L'un évoque quelque favella, avec ses constructions de bric et de broc, de béton et de planches ; l'autre, lisse et froid, tient de la consommation de sexe aseptisé. Des séquences de films surgissent – *Que Viva Mexico* d'Eisenstein – ou d'archives – la chute de Ceaucescu.

Un jeu étourdissant

Le spectateur peut se perdre, n'ayant d'autre secours que celui des acteurs : Claire Sermonne (Marguerite) et Vadislav Galard (son amant) ; Jeanne Balibar, Jean-Damien Barbin et Anabel Lopez, tous trois présents, aussi, dans *La Mission* . Tous sont étourdissants, aussi bien quand ils sont acteurs de théâtre sur la scène, que lorsqu'ils se métamorphosent en comédiens de cinéma filmés et projetés sur un écran simultanément. Il faut citer encore Ruth Rosenfeld, fabuleuse chanteuse blues (même quand elle se cache sous une burqa !), meneuse de revue sensationnelle sous un haut panneau, réunissant sur la même photo Berlusconi et Kadhafi vantant le *« Niagra »* . Bientôt, une autre publicité la remplace : on y découvre une femme nue, allongée dans une pose qui se veut voluptueuse. En dessous est écrit : *« Le rêve d'une vie c'est de vivre dans ses meubles. »*

Didier Méreuze

La Dame aux camélias s'égare dans les favelas

À l'Odéon, les amours de Marguerite Gautier et d'Armand Duval corrigées par Frank Castorf. Audacieux mais prétentieux.

Si l'affiche n'annonçait pas une représentation de*La Dame aux camélias*, on pourrait en douter face au décor: un taudis sordide, une favela triste composée d'un enchevêtrement de rideaux, bassines, fûts, escaliers en béton, cuisine de fortune, surmonté d'un pylône en acier. Au sommet, ces mots inscrits en lettres lumineuses; «Anus Mundis», «Global Network» et à la fin «Anus 0». Tout un programme…

Un collier de strass autour du cou, en robe longue crème à bretelles et perchée sur des talons vertigineux, une Marguerite Gautier nymphomane gémit allongée dans une cage à poules - de vrais et bruyants gallinacés - soutenue par deux filles de joie sans joie. «Schizophrène paranoïaque classique», en tenue d'Adam ou travesti, Armand Duval vomit un porridge improbable en délirant sur sa belle tandis qu'Alexandre Dumas, narrateur de l'affaire, confie qu'il va «aux putes».

Le metteur en scène allemand Frank Castorf réinterprète tellement librement le roman d'Alexandre Dumas fils qu'on y perd son latin. Samedi soir, lors de la première, décontenancés et furieux, de nombreux spectateurs ont préféré prendre la tangente à l'entracte.

Frank Castorf semble avoir décliné tous ses fantasmes autour de La Dame aux camélias. Il a complètement occulté l'aspect romantique du drame pour tomber dans une débauche de scènes souvent pornographiques et gratuites. Le programme distribué au public est au moins clair sur ce point: «Certaines scènes de ce spectacle peuvent heurter la sensibilité des plus jeunes, il est donc déconseillé aux moins de 16 ans.» Le metteur en scène ne se contente pas de revisiter le livre d'Alexandre Dumas qui avait à peine 23 ans quand il a écrit l'histoire, il picore aussi dans La Mission du dramaturge anarchiste Heiner Muller et la sulfureuse Histoire de l'œil de Georges Bataille.

Embarqués dans cette galère

On a ainsi droit à un fourre-tout hétéroclite et complaisant où il est question de libérer des esclaves en Jamaïque, de révolution, de trahison, de Ceausescu, de Dieu et de Plastic Bertrand! Soudain, la chanson de Michel Sardou retentit:«Ne m'appelez plus jamais France». Parmi d'autres incongruités, une affiche représentant Kadhafi et Berlusconi sous-titrée «Niagra (sic) forza forever», une autre figurant Hitler, une allusion au *Dernier Métro* et un air de Carmen.

En s'attardant sur «la virginité du vice» de la courtisane, Frank Castorf donne dans le grand guignol. Mais si on s'esclaffe parfois au début, on s'indigne ensuite de tant de démonstrations faciles et lourdes. Ce mélange prétentieux est aussi inconsistant et rebutant que la mixture blanchâtre rejetée par Armand Duval.

La seconde partie est essentiellement filmée en direct. Dans la cage à poules transformée en cabanon sur un plateau pivotant. Le seul intérêt de ce parti pris est de mettre en avant le talent des comédiens embarqués dans cette galère. Du moins, quand ils ne sont pas obligés de brailler. Montrée sous tous les angles, blonde ou brune, en robe longue ou en short, Jeanne Balibar est fantastique. Ses partenaires féminines, Claire Sermonne, Anabel Lopez et Ruth Rosenfeld, ne font pas dans la dentelle, mais elles ont sans doute respecté les indications du metteur en scène. Élève de Michel Bouquet et de Daniel Mesguich, Jean-Damien Barbin explose au sens propre et au figuré, aux côtés des plus discrets Vladislav Galard et Sir Henry. «Putain, j'en ai marre de cette mise en scène à la con, moi!», râle Jeanne Balibar à 23 heures. Nous aussi.

Natalie Simon

La révolte des «Camélias»

CritiqueThéâtre . A l'Odéon, Frank Castorf propose une vision chaotique du roman de Dumas fils.

Dans *Nach Moskau !Nach Moskau !* l'une de ses précédentes productions, présentée il y a un an aux Amandiers de Nanterre, Frank Castorf se livrait déjà à l'un de ses jeux favoris : le mélange des textes et des scénographies. A l'Odéon, pour sa première mise en scène avec des acteurs français, le brouillage est encore de mise. Si *la Dame aux camélias* donne son titre au spectacle et en constitue le fil rouge, le roman d'Alexandre Dumas fils s'entremêle à deux autres histoires, *la Mission,* pièce de Heiner Müller, et *Histoire de l'œil,* de Georges Bataille. Quant au décor tournant, il ressemble aussi à un monstre hybride, favela pouilleuse d'un côté, maison contemporaine aux parois vitrées de l'autre. Et surplombant le tout, une publicité monumentale en arc de cercle, telle qu'on l'imaginerait en plein désert du côté de Las Vegas, pour un *«Global Network»* qualifié d'*«Anus Mundi»,* c'est-à-dire en bon latin de «trou du cul de monde». Côté favela, un autre panneau publicitaire occupe une place de choix. On y voit une accolade enthousiaste entre Kadhafi et Berlusconi avec ce slogan : *«Niagra forza forever»*.

La multiplication des signes et des sollicitations produit des effets déroutants, comme si l'on était pris dans une essoreuse de sens, le risque étant, pour le spectateur, d'en sortir lessivé.

Autant le dire, *la Dame aux camélias* est un spectacle fatigant, où Frank Castorf donne le sentiment de recycler une bonne part de son savoir-faire, y compris dans la deuxième partie, quand il rallume les caméras vidéos qu'il avait éteintes lors de ses dernières productions et que le cinéma menace d'étouffer le théâtre.

Décomposition. Mais il faut aussi reconnaître à Castorf une remarquable cohérence obsessionnelle : révolution trahie, destruction des idéaux, mise en scène du chaos, le théâtre est toujours pour lui une métaphore de l'écroulement du monde, autant qu'une invitation à réfléchir par soi-même. D'images choc en associations inattendues, les spectacles de Castorf sont des monstres poétiques, dont l'impact à long terme l'emporte largement sur les agacements qu'ils peuvent susciter à première vue.

Dans *la Dame aux camélias,* la gratuité n'est qu'apparente et le mélange des genres répond à un dessein dramaturgique. En mêlant les trois textes, Castorf relie trois éléments d'un imaginaire français - révolution, romantisme, érotisme - envisagé sur le mode de la décomposition. Au premier degré quand, au début du spectacle, Marguerite Gautier, la «poule» aux camélias, agonise dans un vrai poulailler,

installé tout en haut de la favela, sur un toit en pente. Cris, râles, odeurs de fiente, on est loin de la Violetta de *la Traviata,* de Verdi, et au cœur d'un sordide que Castorf fait entrer en résonance avec *la Mission,* de Heiner Müller, lorsque les trois envoyés du directoire venus libérer les esclaves de Jamaïque se retrouvent dépossédés de leur mission par le coup d'Etat de Bonaparte. Les trois révolutionnaires se déchirent et Debuisson choisit de trahir ses idéaux pour *«la honte d'être heureux»* (réplique qui est pratiquement la dernière du spectacle). Il dit aussi : «*Elles ont roulé dans tous les ruisseaux, se sont vautrées dans tous les caniveaux du monde, traînées dans tous les bordels, notre putain la liberté, notre putain l'égalité, notre putain la fraternité. Maintenant je veux être assis là où on rit, libre pour ce qui me plaît, égal à moi-même, frère de moi-même et sinon de personne.*»

Liberté, égalité, fraternité, trahison, telle est la devise complète qui traverse le spectacle, et en éclaire le sens, y compris quand elle emprunte de façon inattendue la voix de Sardou chantant *«Ne m'appelez plus France»*.

Attraction. Une putain au grand cœur qui meurt au ruisseau : en cela, si l'on veut, Castorf a de la révolution une vision éminemment romantique. Même si l'atmosphère régnant sur le plateau n'a rien d'idyllique. Cris, coups et larmes, les comédiens sont pris dans une surenchère épique qui ne laisse guère de place aux sentiments, même si à ce jeu les quatre comédiennes (Jeanne Balibar, Anabel Lopez, Ruth Rosenfeld et Claire Sermonne) sont mieux traités que leurs pairs (Jean-Damien Barbin, Vladislas Galard et Sir Henry). S'ils n'ont pas tous l'aisance des acteurs allemands habitués à l'univers de Castorf, ils sont bien au-delà du savoir-faire, obligés de survivre en terrain dangereux, et plus encore dans la deuxième partie, quand le cinéma vient les fragiliser. De façon cruelle quand il rentre directement en concurrence avec eux, via la projection d'images du *Viva Mexico* d'Einsenstein. Le pouvoir d'attraction est tel qu'il efface littéralement de scène ceux qui continuent à s'y agiter ou s'y égosiller.

De même, la projection d'images de la prise de la télévision roumaine au moment de la chute des Ceausescu a des allures de coup de poignard dans le théâtre, tant la force de réalité de ces images, pourtant techniquement médiocres, semble réduire la scène au silence. Pas de quoi être fiers, plus de vingt ans après, semble dire Castorf. Mais la caméra sait aussi rendre hommage aux acteurs de théâtre, quand elle les filme en gros plan jusque dans leurs retranchements, et que Jeanne Balibar (Debuisson) lance à la caméra : *«Ce que nous avons pris pour l'aurore de la liberté n'était peut-être qu'un nouvel esclavage plus effroyable.*»

Par RENÉ SOLIS

Repères biographiques

VIE D'ALEXANDRE DUMAS FILS,

1824-1895

1802. Naissance d'Alexandre Dumas père. Il est lui-même fils du général Dumas qui combattit sous Bonaparte. Ce général, sorti du rang, héroïque puis disgracié, était le fils d'un marquis Davy de la Pailleterie (de Saint-Domingue) et d'une esclave noire, Marie Dumas.

1824. 16 janvier : Naissance en Normandie d'Alphonsine Plessis, dite plus tard Marie Duplessis ou la Dame aux Camélias.

Naissance à Paris le 27 juillet d'Alexandre Dumas, fils naturel de Catherine Labay, lingère, et d'Alexandre Dumas (1802-1870). L'enfant est déclaré « naturel » et non « naturel reconnu ».

1827. Premier souvenir de Dumas fils, rapporté dans la préface de *La Femme de Claude :* la scène est chez sa mère, Catherine Labay, dans une mansarde de la place des Italiens (actuelle place Boieldieu). Son père tâche d'écrire au milieu des vagissements du bébé; il se saisit soudain de l'enfant et le projette à l'autre bout de la pièce.

Cette même année, les acteurs anglais, dont Kean, révèlent Shakespeare au public parisien. *Christine,* première pièce de Dumas père, est écrite sous l'influence de l'événement.

L'enfant Dumas, d'abord élevé par sa mère, tient d'elle un solide bon sens et le goût des vertus familiales. Son père, brillant, colossal et volage, le fascine et l'effraie. Parmi les autres enfants naturels de Dumas père, citons Marie, la fille qu'il eut de Belle Krelsamer (1831), Henry, né en 1851 d'Anne Baiier, et sur la fin de sa vie, Micàella (1860) d'une dame Cordier.

1828. Alexandre père s'est installé au faubourg Saint-Denis, chez sa mère, veuve du général Dumas; elle tient un bureau de tabac. Le jeune auteur dramatique passe ses soirées à l'Odéon, flirte avec les actrices et néglige tout à fait ses devoirs familiaux.

Après le succès *d'Henri III et sa cour* (1829) on considère vite Dumas comme l'égal de Vigny et d'Hugo. Le duc d'Orléans lui offre un poste de bibliothécaire adjoint au Palais-Royal. Le jeune auteur, comblé, décide d'éloigner sa femme et son fils. Sous prétexte d'un air meilleur, il les installe à Passy. Alexandre est élevé, malgré tout, dans le culte d'un père génial.

1831. L'enfant assiste avec sa mère à la première *d'Antony,* dont le triomphe est assuré par la maîtresse de son père, Marie Dorval. Y assistent aussi Balzac, Gautier, Sainte-Beuve, Berlioz...

17 mars : acte de reconnaissance du jeune Alexandre qui confère la puissance

paternelle à l'auteur *d'Henri III;* Catherine se hâte à son tour de reconnaître son fils : trop tard. Elle se décide à faire enlever l'enfant; à l'arrivée du père, venu à nouveau le réclamer, elle le cache puis le fait passer par la fenêtre, etc. « Enfin le tribunal fit arrêter par un commissaire de police et mettre en pension Alexandre Dumas fils à sept ans » (H. Blaze de Bury : *Alexandre Dumas, sa vie, ses amis,* 1885). Dumas père est lié à Belle Krelsamer.

Le jeune Alexandre est mis à la pension Vauthier puis à la pension Saint-Victor, rue Blance. Il en gardera un souvenir sinistre. *L'Affaire Clemenceau* rapporte l'arrachement ressenti lors de sa séparation d'avec sa mère et aussi les mauvais traitements qu'infligeaient ses condisciples au bâtard.

Dans la préface de *La Femme de Claude,* Dumas fils rapporte qu'il dut se battre plusieurs fois. C'est pendant cette période que le petit garçon forge les éléments principaux de son personnage adulte : esprit rancunier, froideur, scepticisme, horreur de la courtisane.

Son père change souvent de maîtresse; de l'une d'elles, Ida Ferrier, Dumas fils écrira : « Dans mon enfance, j'ai eu beaucoup à supporter à cause de l'attitude de Mademoiselle Ida. » Pourtant de cette même époque, Dumas fils se rappelle aussi l'amitié d'un père camarade qu'il raccompagne chez lui après le four de *Charles VII et ses grands vassaux* (préface du *Fils naturel).*

Il y a le pensionnat, il y a aussi le théâtre sur les boulevards, les cafés à la mode, Tortoni, le café Anglais, où l'enfant est très tôt familier des amis de son père : Mlle George (ex-maîtresse de Bonaparte), Liszt, Musset, Frédérick Lemaître.

1839. Alexandre Dumas fils a quinze ans. Il va quitter la pension Saint-Victor : « Je ne grandissais pas; je n'avais goût ni pour l'étude ni pour le jeu. » (Préface à *La Femme de Claude.)* Il connaît en tout cas une crise de mysticisme.

Son père l'installe alors, non chez lui, mais dans une pension de famille et l'inscrit comme externe au collège Bourbon (actuel lycée Condorcet).

Alexandre passe deux ans au collège Bourbon où les élèves pour la plupart sont romantiques et républicains.

1840. À la grande indignation d'Alexandre fils, Alexandre père épouse Ida Ferrier. Chateaubriand est son témoin. Le couple se séparera en 1846.

Alexandre fils devient grand et beau garçon, mais doute beaucoup de lui-même. Il échoue au baccalauréat. Son père le gâte et l'habille à la mode, l'invite souvent chez lui rue de la Chaussée-d'Antin, l'entraîne dans son itinéraire favori entre le théâtre des Variétés sur le boulevard Montmartre et le café Anglais à l'extrémité du boulevard des Italiens; au café de Paris, on prend un verre avec Lord Palmerston ou Balzac... Le fils fait un peu la

morale à son père, sur ses nombreuses maîtresses, le père se défend de son mieux : « Comme je n'ai pas l'intention de recevoir des conseils (même indirects) de toi... »

Les rapports sont parfois difficiles, mais le jeune Alexandre, tout en moralisant beaucoup, se laisse entraîner par les séductions d'une vie oisive, dans le sillage d'un père trop généreux auquel il s'habitue peu à peu... Il voudra plus tard justifier cette jeunesse de dandy « forcé » : « Je menais cette vie par laisser-aller, par imitation, par oisiveté plutôt que par goût. »

1842. A dix-huit ans, Alexandre fils a une première maîtresse, la belle Mme Pradier, la femme du sculpteur célèbre. Elle deviendra bien des années plus tard le modèle de la voluptueuse et perverse Iza dans *L'Affaire Clémenceau*. Il fréquente les filles de joie et possède une garçonnière. Un jour d'été, il rencontre, place de la Bourse, une belle inconnue vêtue de mousseline blanche, coiffée d'un chapeau de paille d'Italie – c'est le coup de foudre – elle s'appelle Marie Duplessis.

Elle est à cette époque la protégée du jeune duc de Guiche et mène pour ses dix-huit ans une vie très libre convoquant et congédiant à sa guise des amants souvent illustres. Le Jockey-Club se dispute ses faveurs. Alexandre la rencontre par la suite au théâtre, à l'Opéra, à la promenade : la rare distinction de la courtisane l'intimide beaucoup.

1843. « La France s'ennuie » écrit Lamartine pour expliquer peut-être la révolution à venir.

Grande période de travail pour Dumas père qui s'installe à Saint-Germain dans la villa Médicis : commencent pour lui l'élaboration fiévreuse de chefs-d'œuvre à jet continu, mille difficultés avec ses éditeurs, ses maîtresses, ses « nègres » et les journalistes.

1844. Le fils rêve. Il rencontre enfin aux Variétés Marie Duplessis et son amant de l'heure, le très vieux et très riche comte de Stackelberg. Alexandre devient très vite l' « amant de cœur » de Marie Duplessis. Il s'endette pour elle et a recours à son père mais déguise sous le spleen ses demandes d'argent : « Ta position à Paris, dis-tu, est niaise et humiliante, en quoi je te le demande? Tu es le seul ami que j'ai », lui répond son père.

1845. Pendant l'été, querelle entre le jeune Alexandre et Marie. C'est de cette époque que date le fameux billet de rupture, récupéré après la mort de Marie et offert en 1884 à Sarah Bernhardt pour son interprétation dans *La Dame aux Camélias,* avec ce commentaire : « Cette lettre est la seule preuve palpable qui soit de cette histoire. »

« Ma chère Marie, je ne suis pas assez riche pour vous aimer comme je voudrais, ni assez pauvre pour être aimé comme vous voudriez. Oublions donc tous deux, vous un nom qui doit vous être indifférent, moi un bonheur qui me devient impossible... »

Dans les mois qui suivent, Lola Montés devient pour un temps la maîtresse d'Alexandre

père et Marie la maîtresse de Liszt.

1846. Alexandre fils tâche d'oublier Marie et de gagner de l'argent. Il écrit des poèmes, dans un recueil qui porte le titre éloquent : *Péchés de jeunesse,* édité aux frais de son père : quatorze exemplaires vendus. Il commence aussi son premier roman : *Histoire de quatre femmes et d'un perroquet.* Pour son père, c'est l'époque glorieuse de *Joseph Balsamo.*

3 février : Marie Duplessis, très malade, épouse secrètement à Londres le comte de Perrégaux, qui tente peut-être ainsi de l'arracher à sa vie de débauche. A son retour elle reste pour le Tout-Paris, Marie Duplessis.

Elle se rend à Baden. De plus en plus malade, elle est soignée par le Dr Koreff, médecin mondain célèbre, amant de Delphine de Custine. Elle s'est installée 11 boulevard de la Madeleine et ne sort plus guère. Personne ou presque ne va la voir. Alexandre part pour l'Espagne avec son père.

1847. A son retour d'Espagne, Alexandre fils s'arrête pendant l'hiver à Marseille chez un ami de son père, le poète Joseph Autran.

Marie Duplessis meurt à Paris le 3 février. Son cercueil est couvert de camélias. Peu de gens à ses funérailles : le vieux comte de Stackelberg, le comte de Perrégaux, un mystérieux ami venu de son village natal et sa femme de chambre. Alexandre apprend la nouvelle le 10 février. Vente des biens de Marie, à laquelle assiste Dickens.

Le 16 février, exhumation du cercueil de Marie qui est transporté au cimetière de Montmartre dans une concession perpétuelle. Perrégaux demanda-t-il au jeune Alexandre de retour à Paris d'assister à la cérémonie?

Dumas père, devenu directeur du Théâtre Historique (inauguré avec *La Reine Margot)* est aussi occupé à décorer de folles extravagances le château de Monte-Cristo, à Port-Marly.

1848. Alexandre fils s'isole à Saint-Germain, relit *Manon Lescaut,* y rattache ses souvenirs et écrit en un mois *La Dame aux Camélias* à « l'Auberge du cheval blanc ». Le succès est immédiat, prodigieux. Alexandre n'a pas vingt-quatre ans. Dumas père est à l'apogée de sa gloire : son Théâtre Historique ne désemplit pas.

Brusquement, éclate la révolution. Le Théâtre Historique se vide. La mode n'est plus aux grandes machines romantiques. Dumas fils a des réflexions désabusées sur les événements et regrette l'Ancien Régime.

Tandis que le père se lance sans succès dans la politique, le fils s'attelle à un travail régulier : douze romans entre 1848 et 1852, où se rode la formule nouvelle du « roman à thèse ». Peu d'imagination mais la simple conjonction de l'expérience personnelle et des idées à la mode :

1849. *Le Roman d'une femme.*

1850*. Tristan le Roux.*

1851. Le succès de *La Dame aux Camélias* persévère. On encourage Alexandre à porter le roman à la scène. Il est d'abord aidé dans une première adaptation par Antony Béraud, ami de son père et auteur de mélodrames à succès. Mécontent du résultat, il se décide à écrire seul son adaptation et se découvre le don du théâtre : découpage rigoureux de la matière en cinq actes, grandes tirades, répliques brillantes. Les sentiments sont romantiques, mais le style n'est rien d'autre que la langue quotidienne. Dumas fils lit sa pièce à des comédiens, on éclate en sanglots... Il est pourtant difficile de faire jouer *La Dame aux Camélias.* Alexandre père connaît de graves difficultés, doit vendre Monte-Cristo dix fois moins cher qu'il n'a coûté. Alexandre fils a une liaison avec une dame russe mariée, la comtesse de Nesselrode, dont il se souviendra dans *Diane de Lys* et *La Dame aux perles* (1854). Il la poursuit jusqu'à la frontière polonaise, à Myslowitz, où le mari lui fait interdire d'aller plus loin. Il récupère par hasard les lettres de Chopin à George Sand, les rend à celle-ci qui les brûle. Une grande amitié naît entre les deux écrivains, à laquelle la dame de Nohant aurait préféré autre chose.

Au printemps, le directeur du Théâtre de Vaudeville accepte la pièce de *La Dame aux Camélias.* Les créateurs des rôles principaux sont Fechter (Armand Duval) et Eugénie Doche (Marguerite Gautier).

Cette même année, Alexandre produit trois romans : *Trois hommes forts, Diane de Lys,* et *Les Revenants.*

Le ministre de l'Intérieur, Léon Faucher, interdit *La Dame aux Camélias,* jugée trop immorale.

Graves ennuis financiers. Alexandre vit de nouveau près de sa vertueuse mère, Catherine Labay. Il dîne avec son père et Rachel chez le Prince Napoléon. On fait intervenir Morny, qui communique le texte de la pièce au prince président Louis-Napoléon. On convoque un jury de moralité : Jules Janin, Léon Gozlan et Émile Augier, qui décident que la pièce n'est pas immorale du tout. Survient le coup d'État, Alexandre père s'exile à Bruxelles, Morny nommé ministre de l'Intérieur autorise la pièce.

1852*.* 2 février, première de *La Dame aux Camélias,* premier succès du second Empire, et le plus grand événement dramatique de tout le siècle. Parmi les spectateurs, Verdi. Le rôle de Marguerite Gautier sera repris par Rose Chéri, Melle Desclée, la Talandiera, puis par Sarah Bernhardt. Dumas fils télégraphie à son père : « Grand succès, si grand que j'ai cru assister à la première représentation d'un de tes ouvrages. » Réponse télégraphiée du

père : « Mon meilleur ouvrage, c'est toi, mon enfant. » Le succès s'attache à Dumas fils et ne le quittera plus pour longtemps. La gloire de ce beau séducteur glacé allait éclipser celle de son père.

Le compte de la grande passion réglé, Alexandre fils s'enferme dans son dernier rôle : celui du bel indifférent combiné à celui de l'ami des femmes. Il sera le moraliste du second Empire, puis celui de la République des Notables. Ses cibles sont invariables : la femme, l'argent, la corruption.

Après avoir donné des leçons à son père, Alexandre allait, pendant plus de trente ans en donner au public. Il s'efforce de vivre dans l'ombre mais se raconte complaisamment dans ses abondantes préfaces. Après *L'Affaire Clémenceau,* il n'écrit plus que pour le théâtre : seize pièces au total.

1855. Rupture définitive avec le romantisme dans *Le Demi-Monde,* essai de théâtre réaliste. Le contempteur de l'adultère tombe éperdument amoureux d'une femme mariée, une autre Slave ou plutôt une Balte, Nadia Knorring, épouse du prince Naryschkine, « la sirène aux yeux verts ». « Je suis aussi prêt à l'adorer comme un ange » écrit-il à Sand en 1861 « qu'à la tuer comme une bête fauve. »

1858-1859. Au théâtre, deux succès, inspirés par ses rapports avec son père : *Le Fils naturel, Un père prodigue.*

1860. 20 novembre, la princesse Naryschkine met au monde une fille, Colette, fille naturelle de l'ex-fils naturel Alexandre Dumas.

1864. *L'Ami des femmes,* sans doute inspiré par l'expérience malheureuse de George Sand dans le mariage. La dame de Nohant que Dumas appelle « maman » est la grande confidente. *L'Ami des femmes* est un échec qui éloigne un temps Dumas de la scène. Au cours d'un voyage à Naples avec son père, il connaît une grave crise de dépression nerveuse. On le trouve dans sa chambre agenouillé, dans un état de forte excitation : l'envie violente lui était venue d'étrangler son père qui dormait dans la chambre voisine.

Mort du prince Naryschkine. Dumas fils épouse sa veuve. A cinq ans, leur fille Colette sait le français, le russe et l'allemand.

1866. Le mariage avec « la sirène aux yeux verts » se révèle catastrophique. Nadia est malade, jalouse et tient très mal sa maison. Les Dumas habitent à Passy et se rendent souvent à Puys, près de Dieppe, où Dumas fils a acheté deux villas. (Il y reçut George Sand, très choquée des piètres qualités de la maîtresse de maison. Dumas père mourut à Puys en 1870.)

Année de *L'Affaire Clémenceau,* dernier roman de Dumas fils, salué pour son réalisme

hardi : le héros y tue sa femme. Mais la même année, dans *Les Idées de Madame Aubray* (encore George Sand), une mère aux idées avancées accepte que son fils épouse une fille mère vertueuse et repentante.

1867. Naissance de Jeannine Dumas, second et dernier enfant de Dumas fils. Déçu que ce ne soit pas un garçon, il l'éleva pourtant comme tel, l'appela longtemps Jeannot, la suppliant de ne jamais devenir une femme, etc.

Jeannine Dumas, devenue Mme Ernest d'Hauterive (l'historien), porta longtemps le collier offert par son père à la Dame aux Camélias. Elle mourut en 1943, tertiaire de Saint-François. Comme sa sœur, elle n'avait pas été baptisée, Dumas avait laissé ses filles libres de choisir leur religion une fois majeures.

Les relations de Dumas fils avec son père sont de plus en plus distendues à mesure que le fils veut jouer au père modèle et que le père devient de plus en plus satyre. C'est l'époque où Dumas père aurait dit : « Je ne le vois plus qu'aux enterrements. Peut-être maintenant ne le verrai-je plus qu'au mien. »

En attendant, Dumas fils est officier de la Légion d'honneur (7 août). Il deviendra commandeur le 13 juillet 1888. Il fréquente désormais avec Taine, les Goncourt, Renan, les salons de Jeanne Detaubey, de Mme Aubernon et de la princesse Mathilde. Il est partout choyé pour sa belle allure et ses mots d'esprit à l'emporte-pièce.

1870. Mort de Dumas père, dont la gloire a bel et bien été éclipsée par celle de son fils. Celui-ci se considère, et une grande partie du public avec lui, comme le grand écrivain de son siècle, le porte-flambeau de la moralité bourgeoise en tout cas.

1872. Après *Une visite de noces* (1871), Dumas fils frappe des coups violents à la femme, avec *La Femme de Claude* et le pamphlet célèbre de *L'Homme-Femme* qui déchaîne la riposte d'Émile de Girardin et l'ironie virulente d'Émile Zola.

Pourtant, dans *La Princesse Georges* (1871), c'était la femme odieusement trompée qui avait choisi de pardonner au coupable.

1874. Succès au théâtre de *Monsieur Alphonse* qui le réhabilite un peu avec les femmes.

Les pièces de Dumas fils, d'abord jouées pour la plupart au Gymnase, le sont de plus en plus à la Comédie-Française jusque vers 1885, sous l'administration d'Émile Perrin.

Alexandre Dumas écrit un libelle : *Pour l'émancipation progressive de la femme :* La femme doit obtenir une égalité des droits politiques avec l'homme mais, au foyer, doit rester volontairement soumise au mari.

Autre libelle : *Les femmes qui tuent et les femmes qui volent* (1880).

1875. 11 février, Dumas fils est reçu à l'Académie française par le comte d'Haussonville;

il rend un bel hommage à son père. Parmi ses protégés, Paul Bourget et Maupassant.

1872-1880. Homme de lettres arrivé, installé luxueusement avenue de Villiers, portraituré par Meissonier, Dumas fils en 1872 corrige *La Dame aux Camélias,* écrit des nouvelles, des réflexions « philosophiques » et sociales : Les *Entr'actes;* préface le *Faust* de Goethe (1873), la *Manon* de l'abbé Prévost (1875), comme plus tard *Les Plaisirs vicieux* de Léon Tolstoï.

On peut dater sa retraite littéraire véritable de 1880 environ *(Les femmes qui tuent et les femmes qui votent).* Dumas a pris la littérature au sérieux. Il veut inspirer à travers ses écrits des lois sociales telles que « la recherche de la paternité », les droits de succession pour les enfants naturels, et surtout le divorce (qui, institué par la Révolution française, avait été abrogé à la fin du premier Empire). La campagne pour le divorce, orchestrée par Dumas et ses disciples (Alfred Naquet, Aurélien Scholl, Arsène Drouet, etc.), finit par aboutir puisque le divorce fut rétabli en 1884. La fille aînée de Dumas, Colette, profite de cette loi pour divorcer en 1892 de son époux Lipman, frère de Mme A. de Cavaillet.

1881. Retour au théâtre avec *La Princesse de Bagdad* qui est un véritable fiasco.

1889. Dumas fils écrit un article, *La Main,* qui révèle au public son nouveau goût pour les sciences occultes et la chiromancie. Il est l'ami intime des fameux chiromanciens Desbarolles et Mme de Thèbes. Une lettre à sa fille Jeannine, le 17 septembre 1895, montre le vieil Alexandre passionné par les mystères de l'au-delà et de la prédestination. Son dernier rôle est celui du mystique laïque.

1895. Toutefois, après la mort de sa femme et au grand scandale de sa fille Jeannine, il épouse son dernier amour, de quarante ans plus jeune que lui, Henriette Régnier, ex-épouse du peintre Félix Escalier. Six mois après ce second mariage, il meurt, le 27 novembre, à Marly-le-Roi.

Biographie issue de l'édition Folio de *La Dame aux camélias*, Alexandre Dumas fils, , 1975

CASTORF Frank (Berlin 1951). Metteur en scène allemand. Un des artistes essentiels de la très vivante scène berlinoise d'aujourd'hui. Sa réputation – à maints égards sulfureuse – a largement dépassé les frontières de son pays. Directeur de la Volksbühne depuis 1992, après la chute du Mur, Castorf dont on peut voir désormais régulièrement les productions en France a su redonner à cette célèbre institution un nouveau lustre celui, paradoxal, d'un théâtre à la fois populaire et élitiste, tradition révolutionnaire et avant-gardiste impulsée notamment par Piscator puis par Besson. Son action à la tête de la Volksbühne comme ses spectacles et ses invités réguliers (Marthaler et C. Schlingensief) suscitent contestations et controverses. Ce qui n'est sûrement pas pour lui déplaire, habitué qu'il est à ce genre de situation qu'il a connu dès ses années de formation à Berlin-Est (en particulier auprès d'Ernst Schumacher de 1971 à 1976). De 1976 à 1978, i1est dramaturge au théâtre de Senftenberg, puis présente ses premiers spectacles dans les théâtres de Greifswi et de Brandebourg. De là, il est « expédié » à Anklam où il se fait remarquer avec ses mises en scène de Shakespeare *(Othello,* 1982), de Brecht *(Tambours dans la nuit,* 1984), d'Ibsen *(Nora,* 1985), avant d'être remercié en 1985. Nourri de la contre-culture rock, influencé par les films de Godard, de Fellini ou de Wadja, expulsé de Berlin, il aura fait son apprentissage dans des petits théâtres de province dans lesquels, selon Carl Hegeman, il aura « expérimenté sa perception de l'interprétation des textes ».

Devenu indépendant par la force des choses à partir de 1985, il montera des spectacles à la Volksbühne et au Deutsches Theater de Berlin, avant de réaliser sa première mise en scène à l'Ouest avec un *Hamlet* (1989) donné à Cologne.

À la Volksbûhne, Castorf poursuit son travail très minutieux à partir des textes classiques ou contemporains pour réaliser un théâtre d'actualité. Ce qui l'intéresse, c'est le temps présent ; il transpose donc les histoires qu'il choisit quitte à les distordre, à les raccourcir, à inclure des citations de films, des discours politiques... Rien d'étonnant s'il aime à s'appuyer sur une matière foisonnante (souvent romanesque) *Démons,* 1999 ; *Humiliés et offensés,* 2000 ; *l'Idiot* 2001), Boulgakov *(le Maître et Marguerite,* 2003) Williams *(Forever Young,* 2000 ; *Endstation Arne* 2002) ; *Norden,* d'après *Nord* de Céline (Avignon 2007).

Castorf, que l'on classe rapidement dans la mouvance du théâtre postdramatique, affirme avec force son origine est-berlinoise ; sur le toit de la Volksbühne brille le mot Ost (Est).

Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, Michel Corvin – Bordas, Paris 2008

Pour aller plus loin...

Les midis musicaux de Leonis :

Avec
Guillaume Antonini *Violon 1*
Sébastien Richaud *Violon 2*
Alphonse Dervieux *Alto*
Jean-Lou Loger *Violoncelle*

Carte blanche au **Quatuor Leonis** qui jouera un programme musical en écho au spectacle le vendredi 13 janvier à 12h, au Salon Roger Blin

Bords de plateau : Rencontre animée par Laure Adler,
le samedi 14 janvier à 17h30, au Salon Roger Blin.

Alternatives Théâtrales n°82 2004 « Théâtre à Berlin »
La Dame aux camélias, Alexandre Dumas fils, Paris, éditions Flammarion, coll G.F, 1993
La Mission, Heiner Müller
Histoire de l'œil, Georges Bataille